

СИММЕТРИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ И ПЕРЕВОДОВ

В.А. Разумовская

Аннотация. Рассматривается универсальная категория симметрии в аспекте художественного перевода. Симметрия лежит в основе эстетизма оригинального поэтического текста и обеспечивает успешность поэтического перевода. Установление отношений симметрии между текстом-оригиналом и текстом-переводом предполагает определение симметрических элементов различных уровней, которые являются единицами перевода.

Ключевые слова: универсальная категория; симметрия; поэтический перевод.

Рассматривая наиболее важные достижения научной мысли человечества, академик В.И. Вернадский отмечал, что принципиально новым в науке явилось не выявление принципа симметрии, а выявление его всеобщности [1]. В настоящее время идея всеобщности симметрии не вызывает сомнения. Симметрия устанавливает внешние и внутренние связи между объектами и явлениями, которые могут и не проявлять очевидной взаимосвязи. Крайне важным оказывается и тот факт, что без всеобщего принципа симметрии невозможно рассмотрение всех фундаментальных проблем науки и искусства. Принципы симметрии лежат в основе теории относительности, квантовой механики, физики твердого тела, атомной и ядерной физики, архитектуры, музыки, поэзии и многих других форм и проявлений интеллектуальной и духовной жизни человека.

Категория симметрии является универсальной, унифицирующей явления науки и искусства. Симметрия пронизывает мир человека гораздо глубже, чем это может показаться на первый взгляд. Симметрия не просто окружает нас. Она есть универсальная основа окружающей нас природы, частью которой мы являемся [2]. Осмысливание данного факта происходило в течение всей истории мировой цивилизации и претерпело существенную эволюцию: от специализированного понятия геометрии до фундаментального научного понятия, лежащего в основе базовых законов природы и мироздания.

Понимание явления симметрии как в природных явлениях, так в произведениях искусства берет свое начало со времен Античности. Идеи симметрии (дословно пропорциональности) восходят к воззрениям древнегреческих философов и математиков и связаны с их исследованиями гармонии мира. Античные скульпторы, художники, архитекторы создавали свои шедевры в соответствии с современными им канонами гармонии.

Регулярное и интенсивное изучение категории симметрии начинается в конце XVIII в., когда были обнаружены и описаны симметричные формы естественных кристаллов, а также был выявлен набор операций

симметрии, которые порождают симметричные формы. В дальнейшем стало очевидным, что многие из операций симметрии могут быть применимы для описания биологических и прочих систем. Во многих странах мира также появились самостоятельные теории математической симметрии, ограниченные, преимущественно, геометрическими фигурами и трансформациями, затрагивающими зеркальное отражение плоскостей.

В XX в. метод симметрии стал одним из наиболее эффективных инструментов теоретических исследований в современной науке. К наиболее известным работам в данной области относятся исследования Г. Вейля [3], А.В. Шубникова и В.А. Копчик [4]. Г. Вейль утверждает, что симметричным является такой предмет, с которым можно сделать нечто, не изменяя его. В 1972 г. была опубликована работа А.В. Шубникова и В.А. Копчика «Симметрия в науке и искусстве», которая получила всеобщее признание в научном мире и уже через два года вышла в свет в английском переводе [5]. А.В. Шубников и его школа значительно дополнили и расширили понятие симметрии. В него была включена идея трансформационных операций, что позволило эффективно использовать понятие симметрии в различных научных областях и применить категорию симметрии не только к научным явлениям, но и к разнообразным явлениям искусства. Исследователи рассматривают относительное равенство объектов как основу всей теории симметрии и считают, что два объекта могут быть названы равными в отношении ряда определенных характеристик в том случае, когда оба объекта этими характеристиками обладают [5. С. 1]. Общеизвестным является тот факт, что природа не позволяет существования абсолютного равенства между двумя объектами, разделенными во времени и пространстве. Установление равенства предполагает, прежде всего, осуществление операции сравнения, заключающейся в сопоставлении только ряда качественных и количественных параметров или характеристик сравниваемых объектов (что делает любое равенство относительным, а не абсолютным) с использованием понятия меры равенства и признанием априори наличия основы для сравнения.

Итальянский ученый-физик Дж. Кальоти [6. С. 14] относит симметрию к факторам, объединяющим (унифицирующим) науку и искусство наряду с энтропией, информацией, неоднозначностью и порядком. Описание категории неоднозначного в отношениях между человеком и окружающих его природных структур в исследовании Дж. Кальоти предваряется рассуждениями о сущности таких категорий, как симметрия и порядок. Вслед за Р. Арнхеймом [7], подробно рассмотревшим категориальную оппозицию «порядок – беспорядок», Дж. Кальоти не считает категории симметрии и порядка эквивалентными. Порядок предполагает существование простейшей, наиболее симметричной, наиболее регулярной формы. Таким образом, к категориальной паре «симметрия и порядок» добавляется категория простоты. Если у Р. Арнхейма понятия порядка и простоты очень близки, то Дж. Кальоти высказывает мнение о том, что понятия порядка и про-

стоты не должны идентифицироваться с симметрией. Итальянский исследователь описывает и определяет симметрию как инвариантность при преобразованиях объектов [6. С. 24]. Рассуждая о высших формах симметрии, Дж. Кальоти разделяет мнение А.В. Шубникова и В.А. Копчика о том, что «поведение симметрии как функции состояния изолированной системы коррелирует с поведением ее энтропии. Наивысшая симметрия достигается в состоянии равновесия систем» [4]. Дж. Кальоти считает, что наивысшая симметрия достигается при наибольшей энтропии и, следовательно, при наибольшем беспорядке [6. С. 24].

В философской энциклопедии можно найти следующее определение симметрии: «Симметрия (с греч. – соразмерность) – понятие, характеризующее переход объектов в самих себя или друг в друга при осуществлении над ними определенных преобразований; в широком смысле свойство неизменности (инвариантности) некоторых сторон, процессов и отношений объектов относительно некоторых преобразований... В философском плане симметрия выступает как особый вид структурной организации объектов» [8. С. 608]. Оппозицией, антиподом симметрии выступает асимметрия. Между симметрией и асимметрией, как предельными точками симметричной шкалы, лежат еще два симметричных понятия: антисимметрия и диссимметрия. Антисимметрия предполагает сохранение одного свойства объекта и замену другого свойства на противоположное. Асимметрию следует отличать и от диссимметрии, которая понимается как понижение симметрии (количественное снижение симметрии), отсутствие лишь некоторых ее элементов. Диссимметрия – это частичное отсутствие симметрии, расстройство симметрии, выраженное в наличии одних симметричных свойств и отсутствии других [9. С. 283; 10].

Понятие симметрии возникает и существует в теории искусств через понятие структуры. Произведения искусства (литературные, поэтические, музыкальные, живописные, архитектурные) обладают сложной художественной структурой, представляющей органическое переплетение и взаимопроникновение набора субструктур, составляющих индивидуальные и уникальные компоненты художественной экспрессивности [5. С. 351]. Под симметрией в искусстве подразумевается гармоничная композиция. Применение расширенного понятия симметрии в искусстве ассоциируется с нахождением специфических эквивалентных отношений между элементами художественных субструктур и нахождением групп художественного автоморфизма, который сохраняет четкий уровень структурного инварианта. Однако очевидно, что достаточно часто применение идей симметрии к изучению литературы и поэзии, теории музыки носит несколько метафорический характер, как происходило ранее и с идеями системности языка Ф. де Соссюра.

Первыми русскими учеными, действительно применившими идеи классической симметрии к музыке и поэзии, были Г.Е. Кониус (музыкант и педагог) и Г.В. Вульф (основатель русской кристаллографии). Г.В. Вульф

в 1908 г. писал, что дух музыки заключается (выражается) в ее ритме. Г.В. Вульф подчеркивал, что если понятие симметрии применимо в музыке и поэзии, то еще более очевидно, что оно применимо в искусстве и в архитектуре [11]. Действенное использование положений теории симметрии, несомненно, позволит получить более интересные результаты.

Универсальность данной научной категории позволяет применить принципы симметрии и в области гуманитарных наук, что уже принесло ряд интересных результатов. В лингвистике отдельные аспекты категории симметрии неоднократно попадали в круг интересов исследователей. Симметрия/асимметрия является сущностной текстовой категорией (Н.Л. Мышкина). Функцией симметрии исследователи считают скрепление отдельных частей, достижение их равновесия в тексте (Л.М. Скредина), ритмическую организацию отдельного произведения (Л.М. Скредина, О.Н. Гринбаум, Г.Г. Москальчук). Художественный текст можно представить как особый вид структурной организации – единство тождества и различия. Симметрия в тексте включает не только правильность и повторяемость одних и тех же элементов художественного целого, но и различие их частей [9. С. 285–286]. Симметрия и асимметрия являются неотъемлемыми категориями художественных текстов и лежат в основе обязательного эстетизма данного вида текстов. Эстетическая функция в этом случае может быть определена как гиперфункция. В лингвистике и поэтике неоднократно рассматривались элементы симметрии, ее экспрессивные, эстетические и прагматические функции при анализе организации поэтических и прозаических текстов (работы В.В. Виноградова, М.Л. Гаспарова, Д.С. Лихачева, Ю.М. Лотмана, З.И. Хованской, В.Б. Шкловского, Р.О. Якобсона и др.). В.А. Пищальникова [12] рассматривает художественный текст как синергетическую систему и исследует симметрию и асимметрию текста в аспекте синергетики. И.Н. Пономаренко отмечает, что исследование лексико-семантического и текстового пространства может проводиться методом выявления в его структуре бинарной оппозиции «симметрия – асимметрия», которая обусловлена:

- 1) симметричными характеристиками самого текста, которые проявляются в закономерностях формо- и смыслообразования – золотом сечении (аддитивной последовательности) и диссимметричных рядах;
- 2) симметричным строением входящих в текст языковых знаков – лексических единиц и синтаксических конструкций;
- 3) инвариантным содержанием вторичных текстов, созданных на основе текста-источника (переводы, интерпретации).

Симметричные характеристики художественного текста создаются инвариантным повторением ключевого слова или понятия, а также диссимметричными рядами [9. С. 286].

Каждый художественный текст является потенциальным объектом художественного перевода. В контексте универсальной категории симметрии можно утверждать, что оригинальный (первичный) текст симмет-

ричен тексту переводному (вторичному) в случае успешности перевода. В теории перевода наибольшую значимость приобретают симметричное строение входящих в текст языковых знаков и инвариантное содержание вторичных текстов. Поскольку в случае перевода мы имеем дело с языковыми объектами, то установление отношений симметрии между оригинальным и переводным (первичным и вторичным) текстами предполагает, прежде всего, обнаружение языковых симметрических элементов. Подобные элементы традиционно устанавливаются по принципу принадлежности к языковым ярусам. Поэтому мы можем выделить фонетическую, морфологическую, синтаксическую и лексическую (наиболее очевидную) симметрию оригинального и переводного текстов. К менее изученным видам симметрии в переводе можно отнести симметрию графическую, эстетическую и концептуальную.

В ситуации художественного перевода переводчик неизбежно имеет дело с двумя видами симметрии – примарной и секундарной. Примарная симметрия оригинального (первичного) текста является одним из факторов, делающих художественный текст поэтическим и эстетическим явлением. К наиболее изученным проявлениям примарной симметрии относятся палиндромы (симметрия букв лексических единиц), звукоизобразительность (фоносемантическая симметрия значения и звучания лексических единиц), звукопись (симметрия звукового ряда и экстралингвистического звучания).

Палиндромная композиция основывается на звуковой симметрии, степень которой весьма нестабильна и не подчиняется строгим законам. Комплексная звуковая симметрия гласных и согласных достигается в палиндромах, представляющих собой как единичные слова-палиндромы, выделенные в строки, так и словосочетания и предложения. Полная звуковая симметрия появляется в палиндроме при полной буквенной симметрии [13, 14].

Симметрия играет в поэзии крайне важную роль, выделяя кульминационный пункт стихотворения. Поэзия отличается от прозы более высоким и гармоничным уровнем организации художественной формы. Четкий ритм, закономерное чередование ударных и безударных слогов, упорядоченная размерность обеспечивают экспрессивную и эмоциональную насыщенность, эстетический потенциал поэтической ткани. В организации художественной поэтической формы участвуют два основных параметра: длительность слога (долгий и краткий) и сила слога (ударный, безударный). В соответствии с особенностями языковых систем существуют две системы стихосложения: метрическая и тоническая. Имея разные принципы организации поэтической ткани, обе системы основываются на универсальном принципе симметрии. Если быть более точным, то инструментом создания стихотворной формы является комбинация проявлений симметрии и асимметрии [15], что и определяет уникальность каждого поэтического произведения.

Задачу переводчика художественного текста с учетом универсальной категории симметрии можно определить как стремление к максимальному сближению примарной и секундарных симметричных параметров первичного и вторичного текстов. Единицы оригинального текста, генерирующие примарную симметрию, могут быть определены как единицы перевода, относительно которых переводчик и принимает решение на перевод. Интересные результаты в изучении категории симметрии можно получить при сопоставлении нескольких переводов одного текста оригинала. В данном случае анализируется корпус текстов-переводов, формирующих центр переводческой аттракции.

К национальному достоянию русской культуры, несомненно, относится роман в стихах А.С. Пушкина «Евгений Онегин», что делает данное произведение одним из традиционных центров переводческой аттракции. Существование большого количества переводов на различные языки мира и наличие в ряде переводящих языков нескольких переводов свидетельствуют о высоком индексе политекстуальности пушкинского текста. Обширная историография переводов романа «Евгений Онегин» имеет синхронное и диахронное измерения и характеризуется высокой степенью полилингвальности. Каждый перевод романа имеет свои отличительные характеристики и особенности, получив определенную оценку читателей и специалистов. «Евгений Онегин» является одним из совершеннейших и своеобразнейших созданий А.С. Пушкина и, безусловно, одним из труднейших произведений для передачи на любом иностранном языке [16. С. 278]. Регулярное появление новых переводов романа отвечает устойчивой тенденции к межкультурному взаимодействию и сближению народов и позволяет внести определенный вклад в теорию поэтического перевода.

Достаточно сложно указать реальное количество существующих переводов романа. «Евгений Онегин» создавался поэтом в течение семи лет (1823–1830), и последний авторский вариант романа был опубликован в год смерти А.С. Пушкина в 1837 г. Проиллюстрировать принадлежность романа к центрам переводческой аттракции можно следующими примерами. Первый перевод «Евгения Онегина» на сербохорватский язык (переводчик Ш. Димитрович) был опубликован в 1860 г. В течение последующих 100 лет появились еще 15 переводов (полных и фрагментарных) [17]. «Евгений Онегин» на монгольском языке впервые был опубликован только в 1956 г. (переводчик Ч. Чимид). Переводчиками «Евгения Онегина» были профессиональные русские переводчики, переводчики-иностранцы, известные писатели (И.С. Тургенев, В.В. Набоков, А.А. Кулешов, М.Ф. Рыльский, А. Шленский), литературоведы (Р.-Д. Кайль), президенты (Жак Ширак), а также переводчики-любители. Роман переводил один переводчик или группа переводчиков. Переводили как полный текст романа, так и отдельные главы и фрагменты. Уникальность романа обусловлена историей его создания, структурой, сюжетом и композицией, системой персоналий и образов, а также многообразием затронутых тем.

Перечень рассмотренных в романе тем настолько широк, что в нем нашлось место и для вопросов перевода. Так, IV глава романа завершается строфой, в которой мы находим следующие строки: «Но жалок тот, кто все предвидит, / Чья не кружится голова, / Кто все движенья, все слова / В их переводе ненавидит, / Чье сердце опыт остудил / И забываться запретил!».

Таким образом, в «энциклопедии русской жизни» (определение В.Г. Белинского) содержится оптимистический взгляд великого русского поэта на перевод. Вероятно, гений А.С. Пушкина предвидел дальнейшую долгую жизнь романа, который стал основным произведением его творческого наследия, не только в его оригинальной русскоязычной форме, но и в формах других языков и в других культурных плоскостях. В 1855 г. А.В. Дружинин (писатель, критик, историк литературы, переводчик) писал о последней поэме А.С. Пушкина «Медный всадник»: «Если „Медный всадник“ так близок к сердцу каждого русского, если ход всей поэмы так связан с историей и поэмой города Петербурга, то все-таки поэма в целом не есть достояние одной России, она будет оценена, понята и признана великой поэмой везде, где есть люди, способные понимать изящество... „Медный всадник“ есть вещь общедоступная, произведение европейское» [18. С. 52]. Способность переводов «Медного всадника» быть адекватно воспринятыми носителями других языков и культур, отмеченная А.В. Дружининым, и оценка поэмы как общеевропейского культурного явления могут быть распространены и на другие произведения А.С. Пушкина, среди которых особое место принадлежит роману в стихах «Евгений Онегин». Исследователь пушкинского наследия и переводов произведений А.С. Пушкина на языки народов Югославии М. Живанчевич в статье, посвященной столетию появления первого перевода «Евгения Онегина» на сербохорватском языке, пишет: «Жизненный, неповторимый, этот роман в стихах пережил свою эпоху. Он никогда не постареет, всегда будет юным, свежим и актуальным» [17. С. 373].

История перевода романа «Евгений Онегин» на английский язык насчитывает более 120 лет: первый перевод был опубликован в 1881 г., последний, известный нам, – в 2009 г. На настоящий момент известно о существовании около 40 переводов романа на английский язык. Данные переводы имеют различную известность, художественную форму (поэтическую или прозаическую), полноту передачи оригинального текста. Так, к наиболее известным переводам традиционно относят перевод полковника Г. Спалдинга 1881 г. (первый полнотекстовый английский перевод), перевод В.В. Набокова 1964 и 1975 гг. (сопровождающийся обширным его комментарием), перевод У. Арндта 1963 г. и авторская редакция 1992 г. (награжденный призом Боллинджера). Переводы К. Кахила и Р. Кларка представляют собой прозаическую англоязычную версию известного романа в стихах. В корпусе переводов представлены переводы, опубликованные крайне малыми тиражами (К. Кахил), существующие только в маши-

нописных вариантах (Б. Симмонс, М. Стоун) или только в Интернет-ресурсах (Е. Бонвер, А. Коре, А. Клайн, Д. Литошик). Существуют переводы отдельных глав или фрагментов пушкинского текста (К. Кахил, Д. Литошик, Э. Тернер). Некоторые переводчики неоднократно обращались к пушкинскому тексту: У. Арндт (1963 и 1992), В.В. Набоков (1962 и 1975), Б. Дейтч (1936, 1943 и 1964), Ч. Джонстон (1977, 2003), С.Н. Козлов (1994, 1998), В. Либерсон (1975, 1987). Два перевода сделаны на основе переводов предшественников: К. Кахил (на основе перевода В.В. Набокова), А. Бригс (на основе перевода О. Элтона). Существуют переводы на английский язык, выполненные русскими переводчиками и опубликованные в России (С.А. Макуренкова, С.Н. Козлов) [19].

Сравним несколько вариантов перевода XVII строфы V главы романа: «Еще страшней, еще чуднее: / Вот рак верхом на пауке, / Вот череп на гусиной шее / Вертится в красном колпаке, / Вот мельница вприсядку пляшет / И крыльями трещит и машет; / Лай, хохот, пенье, свист и хлоп, / Людская молвь и конский топ! / Но что подумала Татьяна, / Когда узнала меж гостей / Того, кто мил и страшен ей, / Героя нашего романа! / Онегин за столом сидит / И в дверь украдкой глядит».

Материалом для анализа послужили переводы В.В. Набокова, К. Кахила, Ч. Джонстона, А. Клайна, С.Н. Козлова, Г. Ледгера, Б. Симмонса и Г. Спадлинга. Задачей нашего сопоставительного анализа является не оценка качества сравниваемых английских переводов, а изучение различных переводческих решений, направленных на передачу структурных и смысловых особенностей отрывка оригинального пушкинского текста. Данная строфа является важной частью описания сна Татьяны, который неоднократно становился объектом изучения литературоведов, лингвистов, семиотиков и культурологов. Наряду с письмами (письмо Татьяны и письмо Онегина) сны (сон Евгения и сон Татьяны) играют важную композиционную роль (прием «зеркала») и обеспечивают симметрию романа [20], что также свидетельствует об универсальности категории симметрии. В.М. Маркович пишет: «...сон Татьяны помещен почти в „геометрический центр“ „Онегина“ и составляет своеобразную „ось симметрии“ в построении романа» [21. С. 25]. Сны романа описаны и интерпретированы в контексте исследования эстетического смысла и коннотаций [22–24]. Исследователи отмечают, что сон Татьяны является самым загадочным местом всего романа. Сон – это сложный системный символ, складывающийся из многочисленных чувственных образов, изоморфных структуре значения. Сон Татьяны представляет собой некий семиотический код, требующий контекста-ключа [25]. Сон крайне важен для раскрытия образа Татьяны Лариной. Сну предшествуют пейзажные зарисовки, описывающие природу в святки и святочные гадания девушек. Татьяна собиралась ворожить, как и Светлана из баллады В.А. Жуковского (Светлана упоминается в эпиграфе к V главе), но пушкинской героине становится страшно, она ложится спать и видит «чудный сон». Ю.М. Лотман считает, что сон Татьяны имеет в пушкинском тексте двойной смысл. Являясь

центральным местом для психологической характеристики героини романа, он также выполняет композиционную роль и связывает содержание предшествующих глав с драматическими событиями шестой главы. Сон, прежде всего, мотивируется психологически, поскольку он определен напряженными переживаниями Татьяны по поводу неожиданного поведения Онегина во время объяснения в саду, а также специфической атмосферой святок. Другой важной функцией сна Татьяны является свидетельство о тесной связи героини романа с народной жизнью, русским фольклором: «Татьяна (русская душою...)» [26. С. 650–651].

XVII строфа содержит описание картины разбойничьего пира, который одновременно является и праздничным и похоронным. Содержание предыдущей (XVI) и анализируемой строф определено сочетанием свадебных образов с представлением об изнаночном, вывернутом дьявольском мире, в котором находится Татьяна во сне. Во-первых, свадьба эта – одновременно и похороны: «За дверью крик и звон стакана, / Как на больших похоронах» (5, XVI, 3–4). Во-вторых, это дьявольская свадьба, и поэтому весь обряд совершается «навыорот»... Во сне Татьяны все происходит противоположным образом: прибывает в дом невеста (дом этот не обычный, а «лесной», т.е. «антидом», противоположность дому), войдя, она также застаёт сидящих вдоль стен на лавках, но это не «гости милосердые», а лесная нечисть. Возглавляющий их Хозяин оказывается предметом любви героини. Описание нечистой силы («шайки домовых») подчинено распространенному в культуре и иконографии средних веков и в романтической литературе изображению нечистой силы как соединению несоединимых деталей и предметов [26. С. 655]. Ю.М. Лотман отмечает сходство пушкинской «шайки домовых» с образами русской лубочной картинки «Бесы искушают св. Антония» и картины Иеронима Босха на ту же тему. Ю.М. Лотман считает, что такое изображение нечистой силы имеет западноевропейское происхождение и не поддерживается русской иконографией и традиционными фольклорными русскими текстами. Важность данной сцены-фантазмагии для автора поэтического текста подтверждает и тот факт, что в пушкинском творческом наследии существует рисунок к строфе XVII пятой главы – скачущая мельница, череп на гусиной шее. Рисунок поэта был опубликован Б.В. Томашевским вместе с замечаниями и правками А.С. Пушкина для отдельного издания первой части романа (главы первая–шестая) [27].

Персонажи ведьминского шабаша фантастичны и динамичны: рак катается на пауке, череп в колпаке вертится, мельница пляшет. Ситуация шабаша в переводах не всегда представлена симметричными лексическими единицами. Так, если «паук» во всех рассматриваемых переводах передается лексической единицей «spider», «череп» – единицей «skull», «мельница» – единицей «windmill / mill», то «рак» в английских текстах становится «crab» (В.В. Набоков, К. Кахил, Г. Спэдлинг), «crayfish» (Ч. Джонстон, А. Клайн, С.Н. Козлов, Б. Симмонс), «lobster» (Г. Ледгер).

По семантическим характеристикам русской лексической единице наиболее соответствует английская единица «craufish». «Lobster» имеет значение «омар, лобстер, морской рак». «Grab» обозначает короткохвостого морского рака, краба. Сочетание «красный колпак» в семи переводах сохраняет красный цвет («red») и только в переводе Г. Спадлинга колпак становится алым («scarlet»). Название головного убора («колпак») в некоторых переводах становится неопределенным головным убором «сар», который не имеет остроконечную форму («кепка», «фуражка», «шапка»), ночным колпаком («night-cap»), клоунским колпаком («clown's cap»). В переводах В.В. Набокова и Ч. Джонстона мы находим лексическую единицу «calpack» (скорее всего, транслитерированную из тюркского оригинала), которая наиболее симметрична русской единице «колпак» формально (звукобуквенный образ) и семантически. Обе лексических единицы имеют тюркское происхождение и сходную семантику – «остроконечная шапка». «Гусиная шея» во всех анализируемых переводах остается шеей гуся – «goose's neck / goose-neck». В.В. Набоков в комментарии к собственному переводу высказывает предположение о том, что «гусь» у А.С. Пушкина может быть связан с воспоминаниями автора о литературном кружке «Арзамас», участником которого был и сам поэт. Гусь изображен на гербе этого литературного кружка [28. С. 507].

Ситуация шабаша характеризуется разнообразными движениями. Картина наполнена звуками, сопровождающими хаотичные движения. Звуки сцены, описываемой поэтом, резки, неприятны, дисгармоничны: треск, лай, хохот, свист. Но перечисленные звуки являются неотъемлемыми составляющими странного «торжества». Картина с дьявольским шабашем сна Татьяны композиционно и акустически связана с описанием именин Татьяны в XXV строфе: «В гостиной встреча новых лиц, / Лай мосек, чмоканье девиц, / Шум, хохот, давка у порога...». Хижина из XVII строфы – дом самой Татьяны из XXV строфы, а домовые и странные существа – гости на её именинах. Названия некоторых демонов-«гостей» Онегина имеют прямую связь с гостями Татьяны на именинах.

Пятая и шестая строки строфы «Вот мельница вприсядку пляшет / И крыльями трещит и машет» в переводе В.В. Набокова имеет следующее соответствие: «there is a windmill the squat-jig dances / and with its vane-wings rasps and waves». Для передачи семантики русского глагола «плясать» («исполнять танец (обычно народный); скача, подпрыгивая, производить движения, напоминающие танец, пляску»), имеющего семантические несовпадения (большее количество семантических компонентов) с глаголом «танцевать», переводчик использует английский глагол «dance» в сочетании с названием мужского танца «squat-jig» (плясовая вприсядку). Сходное переводческое решение принял и К. Кахил. Ч. Джонстон использует глагол-гипероним «dance» и сочетание «with bended knees» (с согнутыми коленями). Движения и звуки мельницы К. Кахил передает фразой «and rasps and waves its vanes», в которой используются аналогичные

с переводом В.В. Набокова лексические единицы. У Ч. Джонстона звуки и движения мельницы переданы фразой «its sails go flap-flap as it prances». Редупликативное звукоподражание «flap-flap» (звук хлопка, взмаха крыльями) и глагол «prance» («гарцевать») создают яркий звукообраз. В варианте перевода А. Клайна «A windmill dances a wild jig, / Its sails a creaking whirligig» мельница исполняет дикий танец, а ее лопасти издают скрипучий звук при вращении. Таким образом, сцена с пляшущей мельницей полна разнообразных звуков и представлена в поэтическом тексте стилистическим приемом звукописи, реализуемом посредством набора звукоизобразительной (по данным этимологических словарей) лексики: «gasp» – «скрежет; резкий скрежещущий звук; скрести; тереть»; «squat» – «сидение на корточках; сидеть на корточках»; «jig» – «джига, жига (*танец; музыка к танцу*); танцевать джигу»; «flap-flap» – «хлопок, шлепок, удар (*чем-л. гибким и широким*); хлопать, шлёпать, ударять (*чем-л. гибким и широким*)»; «prance» – «скачок; вставание на дыбы; становиться на дыбы»; «creak» – «скрип; скрипеть»; «whirligig» – «юла, волчок»; «crackle» – «потрескивание; треск; хруст; потрескивать, трещать, хрустеть»; «crack» – «трещать, скрежетать, скрипеть; щёлкать хлыстом; хлопнуть, грохнуть (*о звуке выстрела*); треск, хруст, скрежет»; «split» – «раскалывать; расщеплять, разбивать на части».

Седьмая и восьмая строки строфы содержат перечисление звуков, издаваемыми различными существами: «Лай, хохот, пенье, свист и хлоп, / Людская молвь и конский топ!». Семантика существительного «лай» во всех английских переводах передана английскими однокорневыми существительным, глаголом и герундием: «barks / bark / barking». «Хохот» – однокорневыми глаголом и существительным «laugh / laughter». Только у Б. Симмонса хохот персонажей номинируется существительным «guffaw(s)» («гогот, грубый хохот»). В переводе Г. Спадлинга существительное «laughter» имеет определение «coarse» («грубый смех / хохот»). «Пенье» переведено лексическими единицами «singing», «song(s)», «sing». «Свист» – «whistling», «whistle». «Хлоп» – «clap(s)» – «хлопать; аплодировать; хлопок»; «champ(ing)» – «чавкать; громко жевать; хрупать; чавканье, причмокивание»; «screech» – «визжать *или* кричать пронзительным голосом; визг, хрип»; «bang» – громкий удар; ударять, бить, стучать». У Г. Спадлинга данная лексическая единица не переведена, что обусловлено длиной строки, в которую добавлено прилагательное «coarse», определяющее существительное «laughter». В оригинальном тексте седьмая строка содержит пять полнозначных слов и один союз. В переводах В.В. Набокова, Ч. Джонстона, А. Клайна, Г. Ледгера данная строка имеет пять слов и один союз. В переводе С.Н. Козлова в седьмой строке насчитываются четыре полнозначных слова, два местоимения и один союз. У К. Кахила в строке пять слов (но поскольку данный перевод прозаический, то ограничение длины строки в этом переводе не является существенным). В переводе Б. Симмонса пушкинская седьмая строка соответствует восьмой строке перевода, состоящей из пяти слов.

Восьмая строка анализируемой строфы имеет эквивалентные соответствия во всех сравниваемых переводах за исключение перевода Г. Спадлинга, в котором дается общая констатация шумной сцены в хижине – «A medley of strange noises there prevails». «Людская молвь» имеет следующие переводные варианты: «parle of man» (В.В. Набоков), «talk» (К. Кахил), «human words» (Ч. Джонстон), «human speech» (А. Клайн), «they speak» (С.Н. Козлов), «people talking» (Г. Ледгер), «the speech of man» (Г. Спадлинг). Выбор В.В. Набоковым французского слова «parle» для перевода позволяет создать определенный стилистический диссонанс в тексте перевода, что соответствует стилистике оригинала. А.С. Пушкин использует устаревшую форму «молвь». «Конский топ» передан как «stamp of steed» (В.В. Набоков), «stamping hooves» (К. Кахил), «horse's stamp» (Ч. Джонстон), «horses' hooves» (А. Клайн), «horses stamp» (С.Н. Козлов), «the gallop of horses» (Г. Ледгер), «tramp of horse» (Г. Спадлинг). В переводах сохранено значение «конский», а также имитируется звук топота («stamp»).

Регулярный повтор взрывных согласных звуков в XVII строфе (/П/, /Т/, /Д/), обеспечивающий аллитерационный рисунок данной строфы, держит читателя в постоянном напряжении. Звукоизобразительные единицы строфы создают определенное фоносемантическое поле [29, 30]. Параллелизм в организации звуковой и смысловой сторон текста определяет примарную симметрию оригинального художественного текста. Примарная симметрия является одним из факторов, делающих художественный текст, как уже отмечалось выше, поэтическим и эстетическим явлением. К примерам примарной симметрии фонетического уровня относятся аллитерация, ассонанс, звукопись, звукоподражательные и звукосимволические явления, определяющие ритмический рисунок поэтического текста. В анализируемой пушкинской строфе примарная симметрия является ярко выраженной. Перечисленные выше явления, обеспечивающие примарную симметрию и, соответственно, манифестирующие их единицы языка и речи, могут быть определены как единицы перевода, поскольку относительно данных единиц переводчик должен принимать решение на перевод [31, 32]. Применение законов симметрии и типологии симметрии к задачам художественного перевода может стать эффективным инструментом в изучение стратегий перевода поэтического дискурса.

Симметричность отдельных участков поэтического текста не является доказательством полной симметричности оригинала и перевода, но может свидетельствовать о принципиальной возможности передачи формально-содержательного комплекса поэтического оригинала в переводе.

Литература

1. **Вернадский В.И.** Избранные труды по истории науки. М.: Наука, 1981.
2. **Урманцев Ю.А.** Симметрия природы и природа симметрии. М.: Мысль, 1974.
3. **Вейль Г.** Симметрия. М.: Наука, 1968.

4. *Шубников А.В., Копчик В.А.* Симметрия в науке и искусстве. М.: Наука, 1972.
5. *Shubnikov A.V., Koptsik V.A.* Symmetry in Science and Art. N.Y.; L.: Plenum Press, 1974.
6. *Кальоти Дж.* От восприятия к мысли. О динамике неоднозначного и нарушениях симметрии в науке и искусстве. М.: Мир, 1998.
7. *Arnheim R.* Entropy and Art. An Essay on Disorder and Order. Berkley; Los Angeles: University of California Press, 1971.
8. *Философский* энциклопедический словарь. М.: Сов. энциклопедия, 1983.
9. *Пономаренко И.Н.* Лингвистическая аспектизация универсального принципа симметрии // Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия «Филология». 2007. Т. 20 (59), № 3. С. 283–287.
10. *Сонин А.С.* Постигание совершенства: симметрия, асимметрия, диссимметрия, антисимметрия. М.: Знание, 1987.
11. *Вульф Г.В.* Симметрия и ее проявления в природе. М., 1908.
12. *Пищальникова В.А.* Симметрия и асимметрия текста как синергетической системы // Единицы языка и их функционирование. Саратов: СГАП, 1999. Вып. 5. С. 3–12.
13. *Бубнов А.В.* Типология палиндрома. Исследование палиндромных и околосимметричных форм: Опыт учебного пособия-словаря. Курск, 1995.
14. *Бубнов А.В.* Новые искания в искусстве слова в России начала XX века: Хлебниковскому «Разину» – 80 лет // Теория и история игры. М.: ОДИ – International, 2002. Вып. 2. С. 104–110.
15. *Мандель Е.Л.* О Сочетании симметрии и асимметрии как инструменте стихотворной формы. URL: <http://base.ijs.ru/sredapoeta/almanah2/mandell.ht>
16. *Алексеев М.П.* «Евгений Онегин» на языках мира // Мастерство перевода. М.: Советский писатель, 1964. С. 273–286.
17. *Живанчевич М.* «Onjegin» u našoj prevodnej literature // Izraz. 1958. № 7. С. 371–378.
18. *Дружинин А.В.* А.С. Пушкин и последнее издание его сочинений. Перевод – средство взаимного сближения народов. М.: Прогресс, 1987. С. 50–55.
19. *Lee P.* А.С. Пушкин. *Евгений Онегин* по-английски. URL: <http://www.users.york.ac.uk/~pml1/onegin/welcome.htm>
20. *Матюшенко А.Г., Панков Ф.И.* Сон Онегина как элемент «зеркальной» композиции романа в стихах А.С. Пушкина // Русская словесность. 2006. № 1. С. 38–41.
21. *Маркович В.М.* Сон Татьяны в поэтической структуре «Евгения Онегина» // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вят. книж. изд-во, 1980. С. 25–47.
22. *Тархова Н.А.* Сны и пробуждения в «Евгении Онегине» // Болдинские чтения. Горький: Волго-Вят. книж. изд-во, 1982. С. 52–62.
23. *Эмерсон К.* Татьяна // Вестник Московского университета. Сер. 9. Филология. 1995. № 6. С. 31–47.
24. *Печерская Т.И.* Сон Онегина (сюжетная семантика балладных и сказочных мотивов) // Роль традиции в литературной жизни эпохи. Сюжеты и мотивы. Новосибирск: ИФ СО РАН, 1995. С. 62–69.
25. *Резчикова И.В.* Символика в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин» (сон Татьяны) // Филологические науки. 2001. № 2. С. 23–30.
26. *Лотман Ю.М.* Роман А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Комментарий. СПб.: Искусство, 1995.
27. *Томашевский Б.В.* Поправки Пушкина к тексту «Евгения Онегина» // Пушкин. Временник Пушкинской комиссии. М.; Л.: Изд-во АН СССР, 1936. Т. II.
28. *Pushkin A.* Eugene Onegin. A Novel in Verse. Translated by Vladimir Nabokov. Vol. 2. Commentary and Index. Princeton: Princeton University Press, 1990.
29. *Воронин С.В.* Основы фоносемантики. Л.: Изд-во Ленингр. ун-та, 1982.
30. *Михалев А.Б.* Теория фоносемантического поля. Пятигорск: Изд-во ПГЛУ, 1995.
31. *Voronin S.* Phonosemantics and Translation // Translation and Meaning. Pt. 2. Proceedings of the Lodz' Session of the 1990 Maastricht-Lodz' Duo-Colloquium on «Translation and Meaning». Maastricht, 1992. P. 289–295.

32. *Воронин С.В., Паго А.Д.* Эквивалентность в переводе и звукоизобразительная лексика (семиотический подход) // Английская филология в переводоведческом и сопоставительном аспектах. СПб.: Изд-во СПб. ун-та, 1995. С. 83–87.

THE SYMMETRY OF LITERARY TEXTS AND TRANSLATIONS

Razumovskaya V.A.

Summary. The article deals with the study of the universal category of symmetry in the aspect of literary translation. The symmetry is the basis of the aesthetics of the original poetic text and provides the success of poetic translation. The determination of the relations of symmetry between the original text and its translation implies the study of the symmetrical elements of different levels which are the units of translation.

Key words: universal category; symmetry; poetic translation.