

МИНИСТЕРСТВО ПРОСВЕЩЕНИЯ РСФСР  
СМОЛЕНСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ПЕДАГОГИЧЕСКИЙ ИНСТИТУТ  
ИМЕНИ КАРЛА МАРКСА

# ПРОБЛЕМЫ СТИЛИСТИКИ И ПЕРЕВОДА

839588

Смоленск, 1976

Редакционная коллегия:

доцент **Никольская Л. И.** (ответственный редактор), кандидат  
филологических наук **Сильницкая Г. В.**

ГУСЕВА Л. В.

## ЭПИТЕТЫ В СОНЕТАХ В. ШЕКСПИРА

Сонеты Шекспира привлекают читателей глубиной чувств, богатством образов, краткостью и точностью фраз, изысканностью выражений, красотой ритмических рисунков. Впервые о сонетах Шекспира упомянул Франсис Мерес в своей книге «Сокровищница ума» в 1598 году. Он писал о «сладостных» сонетах, которые были известны его друзьям, а автора называл «медоточивым и сладкозвучным». В похвалах, относящихся к ранним поэмам и сонетам, современники Шекспира, говоря об авторе этих произведений, использовали эпитеты „honey-tongued“ и „mellifluous“, а его творчество называли „sweet“.

Лирические произведения В. Шекспира неоднократно являлись предметом литературоведческих исследований<sup>1</sup>. В них авторы определяют место, которое поэтические произведения великого драматурга занимают в его огромном наследии, рассматривают темы и сюжеты сонетов, пытаются уточнить порядок их расположения и решить загадки, которые кроются в сонетах, пытаются выяснить, насколько сонеты можно считать автобиографическими, отмечают необычайное богатство поэтических образов, метафоричность языка и т. д.

Изучение сонетов с точки зрения их стиля представляется интересным и необходимым, т. к. оно помогает нам с большей

---

<sup>1</sup> И. И. Иванов. Шекспир. Его жизнь и литературная деятельность, Спб., 1896; Н. И. Стороженко. О сонетах Шекспира в автобиографическом отношении, М., 1902; И. А. Аксенов. Шекспир, М., 1937; А. А. Смирнов. Творчество Шекспира, Л., 1934; А. А. Аникст. Творчество Шекспира, М., 1963; Boston James. On the Sonnets of Shakespeare, Lnd., 1837; Acheson Arthur. Shakespeare and the rival poet, Lnd. a. N. Y., 1903; Brown Ch. A. Shakespeare's autobiographical poems, Lnd., 1838; Godwin Parke. A new study of the sonnets of Shakespeare, N. Y.—Lnd., 1900; Hotson Leslie. Shakespeare's sonnets dated and other essays, Lnd., 1949; Leishman James B. Themes and variations in Shakespeare's sonnets, Lnd., 1961; Anspacher, Louis H. Shakespeare as poet and lover and the enigma of the sonnets, N. Y., 1944; Akrigg G. Ph. V. Shakespeare and the Earl of Southhampton, Lnd., 1968 и другие.

глубиной и полнотой воспринять их идеи, темы и образы. Безусловно, метафоры являются лейтмотивом стиля сонетов, как и других произведений Шекспира. Для поэта характерно стремление «к компактности—к тому, чтобы каждое слово выражало, по возможности, цельную мысль, эмоцию, образ»<sup>2</sup>. «Для него метафора служила средством максимального, наглядного, «ощутимого и зримого» раскрытия действительности»,— отмечает А. Л. Гречаный<sup>3</sup>.

Однако эпитет в системе изобразительных и выразительных стилистических средств выполняет важную смысловую и эмоциональную роль и помогает реализации таких приемов, как метафоры, сравнение, антитеза и других.

По определению М. М. Ивановой, «подбор и использование эпитета характеризует особенности мышления писателя, понимание им окружающего мира, отражает его индивидуальные идейно-эстетические взгляды»<sup>4</sup>. Задача изучения эпитетов Шекспира, на богатство которых указывал М. Морозов, представляется нам важной именно потому, что они, наряду с метафорами, являются наиболее характерными особенностями стиля Шекспира.

Среди советских шекспироведов М. М. Морозов был, пожалуй, первым, кто занялся глубоким изучением языка и стиля Шекспира. В предисловии к его книге «Избранные статьи и переводы» Р. М. Самарин дает высокую оценку вкладу М. М. Морозова в советское шекспироведение<sup>5</sup>. Из более поздних исследований можно назвать такие как «Шекспир в мировой литературе», а также диссертационные работы Ю. Левина, А. Л. Гречаного, М. Р. Натадзе, Д. М. Вавринюк, А. В. Бартошевича, Л. Ф. Свиридовой, А. Т. Генушас<sup>6</sup>. Стиль поэтических произве-

<sup>2</sup> М. М. Морозов. Язык и стиль Шекспира, в кн.: Избранные статьи и переводы, Изд-во худож. литературы. М., 1954, стр. 97.

<sup>3</sup> А. Л. Гречаный. Метафоризация как определитель индивидуального стиля Шекспира, канд. дисс., М., 1962, стр. 14.

<sup>4</sup> М. М. Иванова. Эпитет в сатирической публицистике XIX века (на материале литературных и политических памфлетов П.—Л. Курье), автореферат канд. дисс., М., 1970, стр. 4.

<sup>5</sup> Р. М. Самарин пишет: «М. М. Морозов дает совершенно конкретное представление о языке Шекспира, заполняет большим реальным материалом содержание понятий «простота», «народность», «ясность» языка Шекспира, подводит основу под отвлеченные утверждения о богатстве эпитетов у Шекспира и разнообразии его лексики», стр. 14.

<sup>6</sup> Шекспир и русская культура, под ред. академика М. П. Алексеева, М.—Л., «Наука», 1965; Шекспир в мировой литературе, сборник статей, М.—Л., 1964; А. Л. Гречаный. См. указ. дисс.; М. Р. Натадзе. Некоторые стилистические особенности драм Шекспира, канд. дисс., Тбилиси, 1960; Д. М. Вавринюк. Юмор в комедиях Шекспира и средства его передачи в переводе, канд. дисс., Львов, 1965; А. В. Бартошевич. Народно-гуманистиче-

дений Шекспира остается менее изученным. Задача настоящей статьи — проследить семантические особенности эпитетов в сонетах Шекспира, выявить, какую структуру имеют эпитеты, какими частями речи они выражены и какое положение могут занимать по отношению к определяемому слову.

За последнее время заметно возрос интерес к изучению эпитета в различных функциональных стилях языка, делаются попытки дать определение понятия «эпитет», классифицировать эпитеты и рассмотреть их стилистическую роль<sup>7</sup>. Мы воспользуемся определением эпитета, предложенным Л. А. Турсуновой, т. к. оно учитывает как эмоционально-образный, так и логически-предметный аспект этого понятия: «эпитет — стилистический прием, представляющий собой такое определение, которое передает информацию о какой-либо характеристике определяемого предмета или явления, дополнительной к его предметно-логической характеристике, т. е. стилистическую информацию»<sup>8</sup>. Эпитеты, являясь эмоционально-образной характеристикой описываемого предмета или явления, в то же время выражают субъективно-оценочное отношение автора. Они, в известной мере, могут отражать, наряду с другими стилистическими средствами, особенности авторского стиля и литературной традиции того времени, когда создавалось произведение. В этом отношении изучение эпитетов в сонетах Шекспира представляет несомненный интерес.

Нами проанализированы 154 сонета Шекспира. По нашим подсчетам в них около 1250 прилагательных, причастий и существительных в функции определения. Эта цифра представляется значительной, т. к. по данным „A Complete and Systematic Concordance to the Works of Shakespeare“<sup>9</sup> в сонетах Шекспира 2155 строк и 17 520 слов, из них 3239 разных слов. Следует учесть, что наибольшей частотностью употребления в сонетах, со-

---

ские основы комедии Шекспира (вопросы поэтики), автореферат канд. дисс., М., 1965; Л. Ф. Свиридова. Обогащение английской фразеологии шекспиризмами, канд. дисс., М., 1968; А. Т. Генушас. Роль повторов в трагедиях Шекспира, канд. дисс., Рига, 1969.

<sup>7</sup> Л. К. Бобылева. Эпитет в прозе Голсуорси, канд. дисс., М., 1968; М. Э. Снегирев. Лингвистическая сущность эпитета и его использование в газетно-публицистическом стиле (на материале газет ГДР), канд. дисс., М., 1969; Л. А. Турсунова. Структурные типы и стилистические функции эпитета в языке английской художественной литературы XX века, канд. дисс., М., 1974; Н. М. Базилина. Эпитет в современном французском языке (опыт семантико-стилистической характеристики), канд. дисс., М., 1974; М. М. Иванова, см. указ. сочинение.

<sup>8</sup> Л. А. Турсунова. См. указ. диссертацию, стр. 29.

<sup>9</sup> Spevack Marvin. A Complete and Systematic Concordance to the Works of Shakespeare, Hildesheim Olms, 1968.

гласно этому справочнику, обладают личные и притяжательные местоимения, глаголы-связки в различной временной форме, предлоги, союзы и артикли. Хотя среди 1250 определительных слов некоторые также обладают высокой частотностью, все же число разных определительных слов довольно большое. Нами подсчитано, что из них около 900 слов и словосочетаний являются эпитетами, при этом учитывалось положение, обоснованное Л. К. Бобылевой, о том, что «...именно в контексте может нивелироваться разница между логическим и поэтическим определением»<sup>10</sup>.

По нашим наблюдениям наименьшее число эпитетов в сонетах — 1, наибольшее — 13. В основной же массе сонетов — 5—7 эпитетов. Чаще всего эпитеты встречаются в катренах, а завершающее сонет двустушие, имеющее форму афористического высказывания, обычно не содержит эпитетов. Только в 38 сонетах из 154 отмечены эпитеты в заключительных куплетах.

Строгая поэтическая форма сонета требовала от поэта использования традиционных поэтизмов, диктовала ему определенный круг тем и языковых средств. Восхваляя свою возлюбленную, повествуя о своих чувствах к ней и страданиях из-за безответной любви, поэты пользовались обычными для ренессансной поэзии поэтическими символами и ассоциациями. Они боготворили предмет любви и обращались к высокому стилю (*my sweet saint, her temple fayre, my thoughts like sacred Priests*). Излюбленным эпитетом было слово *fair*<sup>11</sup>.

В сонетах Шекспир также отдает дань поэтической традиции и щедро применяет эпитеты *fair* и *sweet*, изображая красоту и молодость своего друга, его достоинства.

По данным „A Complete and Systematic Concordance to the Works of Shakespeare“ слово *fair* употреблено в сонетах 51 раз, а слово *sweet* — 60 раз, однако какой частью речи выражены эти слова, не указано. По нашим подсчетам, прилагательное *fair* выступает в роли определения 24 раза, а прилагательное *sweet* — 48 раз. Нетрудно заметить, что эпитет *sweet* в сонетах обладает наибольшей частотностью употребления даже по сравнению с эпитетом *fair*, не говоря о других, частотность которых варьируется от 1 до 20. Только прилагательное *best* имеет частотность 23.

Необычайно широк диапазон сочетаемости эпитета *sweet*. Под пером Шекспира этот эпитет становится очень гибким и

<sup>10</sup> Л. К. Бобылева, см. указ. диссертацию, стр. 24—35.

<sup>11</sup> P. Cruttwell. *The Shakespearean moment and its Place in the History of the 17th Century*, N. Y., 1960, p. 16.

многозначным. Он употребляет его с существительными, обозначающими самые разнородные явления: живые существа, неодушевленные предметы, явления природы, абстрактные понятия и т. д., например: *sweet boy* (friend, husband, self,) *sweet fingers* (name, thoughts, ornament), *sweet air* (roses, birds, odour), *sweet semblance* (flattery, favour, virtue) и т. д.

У эпитета *sweet* в сонетах Шекспира можно проследить почти все семантические значения, зарегистрированные в «*The Concise Oxford Dictionary*»<sup>12</sup>. Однако предпочтение поэт отдает тем значениям, которые выражают эмоционально-чувственное отношение автора к описываемому, например: *sweet love*, *sweet face*, *sweet hue*, *sweet beauty*, *sweet will*, *sweet smell*, *sweet graces*, *sweet deaths*, *sweet leave*, *sweet bud*, *sweet respect*, *sweet skill*, *sweet brood*, *sweet thief*, *sweet issue*, *sweet form* и т. д.

Необходимо отметить, что некоторые сонеты содержат почти исключительно эпитет *sweet*. В сонете № 54, например, он использован 5 раз, в сонете № 13 — 3 раза, а в сонетах 35, 70 и 93 — по 2 раза. Такое многократное повторение одного и того же эпитета выполняет определенное стилистическое задание и в сочетании с другими выразительными средствами помогает донести до читателя основную тему сонетов, передать душевное состояние и эмоции лирического героя.

Эпитет *fair* также употребляется с самыми разнообразными существительными и в зависимости от его сочетаемости с определяемым имеет различные семантические значения, например: *fair creatures* (friend, child, beseechers, votary, brow, eyes, flower, leaves, house, gift, name, jewel, wights, subject, shade, appearance, assistance, health, aspect, etc.). Только в одном сонете № 135 эпитет *fair* применен дважды, в остальных — по одному разу, хотя в некоторых сонетах слово *fair* в функции существительного или части именного составного сказуемого встречается несколько раз.

Из других наиболее часто употребляемых эпитетов можно отметить *gentle*, использованный 13 раз, например: *gentle work* (heart, thief, closure, grace, verse, sport, members, sight, gait, doom, day, cheater), *tender* — 6 раз, например: *tender nurse* (heir, churl, embassy, feeling, inward of thy hand), *happy* — 5 раз, например: *happy mother* (hours, plight, show, title).

Подобные украшающие и оценочные эпитеты были свойственны любовной лирике того времени и вместе с традиционными поэтизмами помогали поэтам восхвалять красоту своих возлюбленных. Сонетисты клялись в верной любви своим дамам

<sup>12</sup> *The Concise Oxford Dictionary*, 4th ed., Oxford University Press, 1956.

сердца, поэтому эпитет true был таким же традиционным, как и fair.

В сонетах Шекспира, построенных на антитезе, противопоставляются такие понятия, как правдивость, верность и—ложь, обман. Эпитет true употреблен в сонетах 15 раз, а false — 14 раз в сочетании с такими определяемыми: true — love, things, spirit, mind, soul, hearts, sight, rights, bars, concord, needing, sorrow, fool и т. д.; false — women, art, painting, heart, eyes, face, esteem, compare, plague, subtleties, false-speaking tongue, false bonds of love и т. д.

Характерно, что эпитет true употреблен Шекспиром только дважды в цикле сонетов, посвященных смуглой даме, а 13 случаев употребления приходятся на сонеты, посвященные молодому другу. Эпитет false в этом же цикле (26 сонетов) встречается 9 раз, а во всех остальных сонетах — 5 раз. Так же интересно и распределение эпитета sweet. В сонетах к смуглой даме он употреблен всего 6 раз из общего числа 48. В то же время в них чаще встречаются эпитеты с отрицательной коннотацией, такие как: foul, blind, sinful, cruel, base, foolish, bad, woeful и т. д.

Сонеты, посвященные смуглой даме, отличаются от цикла, посвященного молодому другу, как своим тоном, так и подбором лексических единиц. В сонетах, описывающих красоту и достоинства молодого человека, тон несколько восторженно-приподнятый и язык довольно условный. Привычные поэтические ассоциации обнаруживаются и в выборе эпитетов: bright eyes, gaudy spring, fresh repair, unused beauty, lovely gaze, pleasing note, sweet form, heavenly touches, bounteous gift, beauteous roof, fresh blood, thriftless praise, living flowers, proud livery, lofty trees, youthful sap, beauteous niggard, etc.

Иное отношение у Шекспира к смуглой даме, которая сумела внушить поэту страстную любовь. Ее внешность и поступки изображены более реалистическим языком. Возлюбленная поэта предстает перед нами как не очень красивая, но пленительная женщина. Поэт прекрасно видит ее недостатки, сознает, что беда не в том, что она смугла лицом, а в том, что черны ее дела. Он понимает, что его пагубная страсть слепа, но не может побороть себя. Тон сонетов становится более критическим, а язык — ироничнее и жестче.

Как пишет Л. Брюер, ссылаясь на замечание д-ра Довера Уилсона, эпитет „sugred“ может быть применен ко многим из ранних сонетов Шекспира, но вряд ли его можно употребить, говоря о сонетах, посвященных смуглой даме<sup>13</sup>. Это подтверж-

<sup>13</sup> L. Brewer. Shakespeare and the Dark Lady, Boston, 1966, p. 15.



дает и выбор эпитетов в сонетах, посвященных смуглой возлюбленной, например: *bastard shame, black wires, thy cruel eyes, thy steel bosom's ward, seeming trust, a far more pleasing sound, false compare, a swallowed bait, deep wound, false barrowed face; thy blind soul, so foul a face, false-speaking tongue, overpressed defence, my tongue-tied patience, mad slanderers, my pity-wanting pain, base touches, sinful loving, my bad angel, my female evil, my woeful state, my sinful state, evermore unrest, sensual feast, lust in action, her foul pride, rebel pride, new hate, cunning love, etc.*

Все указанные эпитеты очень экспрессивны, имеют оценочный характер и помогают понять душевное состояние поэта. Подбор эпитетов свидетельствует о том, что Шекспир сумел преодолеть традиционные условности поэтического языка сонетов и предстает перед нами как зрелый, подлинный мастер слова. По меткому наблюдению А. А. Аникста, «словесная ткань поэзии обнаруживает переход поэта из мира идеального в мир реальный с наименьшей очевидностью, чем угадываемые в сонетах психологические перемены в сознании лирического героя»<sup>14</sup>.

Анализируя эпитеты в сонетах Шекспира, мы воспользовались классификацией, предложенной И. Р. Гальпериным<sup>15</sup>.

С семантической точки зрения эпитеты в сонетах Шекспира можно разделить на ассоциированные и неассоциированные. 1. Ассоциированные эпитеты обычно указывают на признак предмета или явления, который присущ самой его природе, как бы является его неотъемлемой частью, например: *fragrant rose; yellow autumn; black night; winters cold; lovely April; lasting memory; sweet love; fair child, etc.* Подобные эпитеты легко предсказуемы, они не характеризуют предмет с какой-то новой, неожиданной стороны, но автор считает эти признаки наиболее важными, существенными. Эпитеты такого рода выражают субъективно-оценочное отношение автора к описываемому и в контексте стиха обладают довольно высокой экспрессивностью.

Среди ассоциированных эпитетов можно выделить такие, которые несут избыточную информацию. Они повторяют тот признак, который заложен в определяемом им слове. Такие эпитеты называются тавтологическими. В ряде случаев они основаны на синонимическом повторе, например: *powerful might; profound abyss; triumphant prize; shifting change; boun-*

<sup>14</sup> Сонеты Шекспира в переводе С. Маршака, предисловие А. Аникста, М., 1963, стр. 10.

<sup>15</sup> I. R. Galperin. *Stylistics*, Higher School Publishing House, M., 1971, p. 152—158.

teous largess; deep trenches и т. д. Тавтологические эпитеты как бы удваивают признак, присущий предмету или явлению, и выполняют усилительную функцию.

2. Неассоциированные эпитеты называют признаками, которые не характерны для предмета или явления, не присущи ему внутренне. Они поражают читателя своей неожиданностью, новизной, необычностью восприятия. Такие эпитеты создаются писателем на основании сходства или близости признаков или предметов разного рода. Неассоциированные эпитеты отражают авторское видение окружающего мира и имеют индивидуальный характер, присущий стилю того или иного писателя. Неассоциированные эпитеты необычайно выразительны и образны. В создании образности эпитетов такого рода важную роль играет нарушение привычной сочетаемости слов. В. А. Паутынская справедливо замечает, что «не только образность определяемого зависит от определяющего его слова, но и значение и сила художественной изобразительности определяющего зависят в большой мере от того, с каким определяемым оно сочетается»<sup>16</sup>. Неассоциированные эпитеты широко представлены в сонетах Шекспира, например: *lusty days; blessed key; cruel hand; speechless song; hungry eyes; sullen earth; heavy tears; dead night, etc.*

Значительную часть неассоциированных эпитетов составляют метафорические. Они характеризуют признаки и качества предмета или явления по сходству с признаками, присущими другому предмету или явлению, например: *white despair; purple pride, fiery race; injurious distance; winged speed; mouthed graves; bloody spur; lean penury; throlled discontent, etc.*

Как разновидность метафорического эпитета можно указать на персонифицирующие эпитеты, которые приписывают неодушевленным предметам свойства и качества живых существ, например: *speaking breast; cruel knife; wilful taste; deaf heaven; willing loan; sullied night; zealous pilgrimage; lascivious grace.*

Следует отметить, что метафорические и персонифицирующие эпитеты преобладают в сонетах Шекспира, еще раз подтверждая богатство образности его языка. Стилистическое назначение таких эпитетов — донести до читателя заложенную в них автором эмоциональную информацию и помочь нам понять образный мир писателя.

С точки зрения структуры эпитеты, встречающиеся в сонетах, можно разделить на простые и сложные.

---

<sup>16</sup> В. А. Паутынская. Эпитет в творчестве А. Доде, Уч. зап. I МГПИИЯ им. М. Тореца, т. 25, М., 1961, стр. 303.

Простые эпитеты могут быть выражены:

I. Прилагательным:

1) простым: proud livery; foul pride; mad ears; false plague; busy care; barren rage;

2) производным:

а) образованным при помощи суффикса: golden pilgrimage; my sportive blood; restful death; boundless sea; a rainy morrow; murd'rous shame;

б) образованным при помощи префикса: inconstant mind; immortal life; unperfect actor; unkind abuse; unthrifty loveliness;

3) прилагательными в степенях сравнения: puriest faith; frailer spies; truest bars; my better angel; a dearer birth; sweetest bud.

Английский язык времен Шекспира переживал период перехода к грамматическим нормам современного английского языка. Поэтому в сонетах наряду с привычными для нас формами образования степеней сравнения мы встречаем такие, как: the most sweet favour; my most true mind; perfectest love; deformed creature, worser spirit. Они кажутся нам отклонениями от установленной нормы, архаичными формами. Последний пример (worsen spirit) представляет собой удвоение сравнительной степени, что было обычным явлением, когда писатель хотел достигнуть большей эмфазы, как отмечает И. Аббот в «Шекспировской грамматике»<sup>17</sup>.

II. Простые эпитеты могут быть также выражены причастием:

1) настоящего времени: straying youth; purging fire; this madding fever; fading sweets; admiring praise; thy budding name;

2) прошедшего времени: a vanished sight; buried love; deceased lover; bewailed guilt; imprisoned pride; a throned queen;

3) с отрицательным префиксом: untutored youth; unfathered fruit; unlettered clerk; uneared womb; undivided loves.

III. Существительным:

1) нарицательным в общем падеже: my pupil pen; sable curls; region clouds; captain jewels; vassal wretch; ending doom;

2) нарицательным неодушевленным в притяжательном падеже в сочетании с другим эпитетом, выраженным прилагательным: модель N's+A+N: sea's rich gems; soul's imaginary sight; thy dial's shady stealth; heaven's sweetest air; love's sweet face; winter's ragged hand.

---

<sup>17</sup> E. Abbot, A Shakespearean Grammar, N. Y., 1968.

Встречается несколько иная модель эпитета A+N's+N: the false heart's history; old December's bareness; his bending sickle's compass; thy proud heart's slave; my gross body's treason; the strong offence's cross.

В некоторых из приведенных примеров эпитет, выраженный существительным в притяжательном падеже, ощущается как олицетворение, и тем самым он усиливает выразительность эпитета-прилагательного;

3) существительным-приложением, которое в отдельных случаях усилено эпитетом-прилагательным: bloody Tyrant, Time; thou blind fool, Love; the monarch's plague, this flattery; that sun, thine eye; policy, that heretic; tongue, the voice of souls; Nature, sovereign mistress over wrack;

4) существительным с предлогом of или in: hands of falsehood, wards of trust; a spirit of youth; the book of honour; stones of worth; men of less truth; the eye of scorn; heart in love; flowers in odour and in hue.

Как видно из примеров, предлог of указывает на качество или свойство предмета или явления, а предлог in выражает состояние. Сочетания предлог (of, in) + существительное передают признак предмета, выделяемый из ряда других, характерных для него признаков, и выполняют функцию определения, поэтому их можно считать эпитетами.

Модель эпитета предлог of + существительное (так называемый reversed epithet<sup>18</sup>) характерна для английского языка и довольно распространена в произведениях художественной литературы. Особенность этого эпитета в том, что определение, выраженное существительным, и определяемое меняются местами. Эти эпитеты метафоричны по своей природе, как отмечает И. Р. Гальперин. В сонетах Шекспира такая модель эпитета встретила только один раз (a hell of time) и имеет ярко выраженный оценочный характер.

IV. Встречаются также эпитеты, выраженные наречием в функции определения к существительному: seldom pleasure, evermore unrest.

Подобное использование наречия было возможным во времена Шекспира, т. к. по утверждению И. Аббота, любая часть речи могла быть использована вместо другой для достижения точности и краткости мысли<sup>19</sup>. Неудивительно, что в сонетах нам встретилось такое сочетание как each under eye, где under является определением со значением inferior. Кроме того, есть

<sup>18</sup> I. R. Galperin, *ibid.*, p. 156.

<sup>19</sup> E. Abbot, *ibid.*, p. 5, pp. 9—10.

случаи употребления наречия в качестве определения к прилагательному, оно уточняет признак признака, например: darkly bright; far remote; brightly coloured; costly gay.

V. Инфинитивом в постпозиции: tongues to be; ages yet to be; time to come; the age to come.

Простые эпитеты составляют подавляющее большинство в сонетах Шекспира. Обращает на себя внимание также использование Шекспиром сложных эпитетов — составных прилагательных. М. М. Морозов писал, что «составление слов является типичной чертой словотворчества Шекспира — тут и слова типа eye-drop и составные прилагательные, которые характерны для стиля Шекспира»<sup>20</sup>. По нашим подсчетам, число эпитетов — сложных прилагательных — в сонетах невелико. Их всего 36, хотя общее число составных слов превышает 50. Сложные эпитеты представляют собой сложно-производные прилагательные, которые образованы по следующим моделям:

1) существительное + причастие настоящего времени (прошедшего времени):

time-bettering days;	tongue-tied Muse;
heart-inflaming brand;	storm-beaten face;
pity-wanting pain;	

2) прилагательное<sup>21</sup> + причастие настоящего (прошедшего) времени:

false-speaking friend;	dear-purchased right;
ill-wresting world;	deep-sunken eyes.

3) наречие + причастие настоящего (прошедшего) времени:

never-cloying sweetness;	well-refined pen;
never-resting Time;	well-contented day.

4) местоимение + причастие настоящего времени или прилагательное:

all-eating shame; all-oblivious enmity; all-triumphant splendour;

5) прилагательное (наречие) + прилагательное:

proud-pied April; over-partial looks;

6) местоимение + прилагательное:

self-same sky; self-substantial fuel.

<sup>20</sup> М. М. Морозов, см. указ. сочинение, стр. 94.

<sup>21</sup> Вопрос о том, какой частью речи выражен первый компонент в таких сложных прилагательных, не имеет однозначного ответа. См. И. В. Арнольд. Лексикология современного английского языка. М., «Высшая школа», 1973, стр. 74.

Эпитеты — сложные прилагательные, использованные Шекспиром в сонетах, привлекают внимание своей большой экспрессивностью. Стремление к лаконизму и точности мысли выливается в объединение двух понятий в одно целое, и такое сложное определение носит яркий, образный характер. Сложные эпитеты имеют индивидуальный, окказиональный характер, являются чертой, свойственной стилю того или иного автора. В своем исследовании сложных прилагательных в роли эпитета в американской поэзии Н. Пелтола пишет, что использование составных эпитетов как стилистический прием в поэзии различных народов, очевидно, указывает на то, что мы имеем дело с явлением, присущим самой природе поэзии. Стремление дать сгущенное, лаконичное выражение идеи и создать впечатление новизны характерно для поэта. Автор считает, что составной эпитет является одним из наиболее удобных средств, имеющихся в распоряжении поэта, для достижения этой двойной цели, и отмечает, что это результат «кристаллизованного восприятия», которое можно сравнить с картиной, созданной художником немногими, но хорошо продуманными взмахами кисти, т. к. в одно мгновение составной эпитет может осветить перспективу, ослепляющую нас своим необычным светом<sup>22</sup>.

Сложные эпитеты поражают своей необычностью, свежестью, ёмкостью значения и экспрессивностью. Они помогают поэту в изображении природы и человека. Например: *swart-complexioned night*; *swift-footed Time*; *April's first-born flowers*; *sweet-seasoned flowers*; *storm-beaten face* и т. д. •

У большинства сложных эпитетов в сонетах смысловой момент преобладает над описательным, живописным, например: *new-appearing sight*; *long-lived phoenix*; *ever-fixed mark*; *new-found methods*; *tongue-tied patience*; *ever-pressed defence*; *well-contented day* и т. д.

К числу сложных эпитетов относится фразовый, выраженный препозитивным определительным сочетанием. В нем все слова пишутся через дефис, и он воспринимается как единое определение к существительному. М. Д. Кузнец и Ю. М. Скребнев определяют такой эпитет как синтаксический<sup>23</sup>. В сонетах Шекспира нам встретился только один фразовый препозитивный эпитет: *a world-without-end hour*.

С точки зрения положения определения по отношению к определяемому, эпитеты в сонетах можно разделить на препозиционные и постпозиционные. Препозиционное положение опре-

<sup>22</sup> N. Peltola. The Compound Epithet and its Use in American Poetry, p. 7.

<sup>23</sup> М. Д. Кузнец и Ю. М. Скребнев. Стилистика английского языка. Учпедгиз, 1960, стр. 16.

деления является обычным в английском языке, поэтому эпитеты в препозиции насчитывают большее число употреблений, например: *youth's fresh ornament; tattered weed; willing loan; speechless song; well-tuned sounds; gracious light; cold decay* и т. д. Наряду с препозиционными эпитетами имеется целый ряд постпозиционных. Перемещение эпитета из обычной для него препозиции в постпозицию является одним из выразительных средств синтаксической стилистики. Такое положение эпитета сразу привлекает к нему внимание и как бы придает ему большую весомость и значимость, особенно, если эпитет завершает стихотворную строку, например: *meadows green; my wailing chief; rocks impregnable; the map of days outworn; compounds strange; faults assured; men deceased* и т. д. Нельзя не согласиться с Л. А. Турсуновой, которая считает, что сохраняя свою атрибутивную функцию, прилагательное в постпозиции в то же время приобретает оттенок предикативности, при этом изменяется сам характер изображения описываемого предмета. «Признак предметного понятия передается не как присущий ему и образующий с ним единое, видовое понятие, но как признак, предикцируемый данному предмету, хотя он и не входит в основную предикацию данного предмета»<sup>24</sup>. Постпозиционные эпитеты, подкрепленные приёмом синтаксического параллелизма, способствуют созданию определенного ритмического рисунка, что усиливает экспрессивность всей фразы или даже двустихия, например:

*Sap checked with frost, and lusty leaves quite gone,  
Beauty o'ersnow'd and bareness every where.*

В приведенных выше строках содержатся две модели постпозитивного эпитета: 1) выраженного прилагательным или причастием (*leaves quite gone, beauty oversnow'd*) и 2) выраженного причастием (прилагательным) + предлог + существительное (*sap checked with frost*). Подобные модели эпитетов не единичны, они довольно часто встречаются в сонетах: первая модель — *flowers distilled; prayers divine; eyes yet not created; terms divine; his colour fixed*; вторая модель — *warrior famous for fight; April dressed in all his trim; my papers, yellowed with their age; fierce thing replete with too much rage; patience tame to sufference*.

В сонетах можно также найти случаи постпозиционного обособления эпитета с местоимением *all*, например: *the argument, all bare; soul's thought, all naked; thoughts, all tenants to the heart; sable curls, all silvered over with white; summer's*

<sup>24</sup> Л. А. Турсунова. См. указ. диссертацию, стр. 61—62.

green, all girded up in sheaves. Очевидно, местоимение *all* усиливает выразительность следующего за ним эпитета.

Среди постпозиционных эпитетов обращают на себя внимание также эпитеты к слову *thing*, например: *things rare, things ill, things unrespected, things indigest* и т. д. И. Аббот объясняет возможность подобного обособления определения тем, что существительное *thing* или *creature* являются «неэмфатичными». Поэтому в произведениях авторов шекспировской эпохи можно было ожидать перенос эпитета к слову *thing* в постпозицию для придания ему большей выразительности и эмоциональности<sup>25</sup>. Случаи инверсии (постпозитивный эпитет) и обособления являются одним из выразительных средств языка, т. к. заставляют читателя обратить больше внимания на то, что автору представляется важным в данный момент.

С точки зрения дистрибуции эпитетов в предложении можно выделить кроме одиночного эпитета в препозиции или постпозиции, двойные эпитеты, соединенные союзом или без него. Примерами одиночных эпитетов могут служить все приведенные выше.

1) Двойные эпитеты в препозиции без союзной связи: *poor rude lines; dear religious love; the rich proud cost; dateless lovely heart; the proud full sail, etc.*

Среди двойных эпитетов без союзной связи обращают на себя внимание эпитеты, которые очень близки друг другу по значению, например: *a pure unstained prime; sweet beloved name; false adulterate eyes; uncertain sickly appetite, false borrowed face*. Подобные эпитеты выполняют усилительную функцию, другие же объясняют, уточняют друг друга: *testy sick men; a sad distempered guest; outworn buried age; my dear doting heart*.

В сонетах встречаются двойные эпитеты, которые построены на аллитерации, что способствует усилению экспрессивного содержания стиха, например: *sweet silent thought* (s, t), *the surly sullen bell* (s, l), *my dear doting heart* (d, t), *the uncertain sickly appetite* (s, t), *a sad distempered guest* (s, t, d). Аллитерации и ассонансы можно найти также в одиночных эпитетах и определяемом слове, например: *foul faults* (f, l), *separable spite* (s, p), *greater grief* (gr), *imprisoned pride* (pr, d), *deep a dye* (d), *wasteful war* (w), *needy nothing* (n), *fair flower* (f), *the coward conquest* (k), *beauteous blessings* (b, s), *sweet thief* (i:), *sweet-seasoned showers* (s, i:), *tanned antiquity* (t), *wise world* (w). Из приведенных примеров видно, что мо-

<sup>25</sup> E. Abbot, *ibid*, p. 306—308.



жет повторяться как начальный согласный, так и согласный в середине слова. Эти фонетические стилистические средства имеют целью создать у слушателя определенное эмоциональное настроение.

2) Двойные эпитеты с союзной связью (союзы *and, or*), например: *a holy and absequeious tear; beauteous and lovely youth; pure and most loving breast; white and bristly beard; fairest and most precious jewel; dull and speechless tribes; the rudest or the gentlest sight*. Такие эпитеты характеризуют предметы или явления с различных сторон и выполняют изобразительную или оценочную функцию.

Двойных эпитетов в постпозиции в сонетах немного, и все они соединены союзами, например: *oblation poor but free; roses red and white; changes right or wrong*.

В результате анализа эпитетов в сонетах Шекспира мы пришли к выводу, что определительные слова в сонетах составляют приблизительно 7,1% от всего количества слов, а эпитеты соответственно 5,1%. Если же сопоставить их только со знаменательными словами, то процент определительных слов и, в частности, эпитетов значительно возрастает. Это говорит о том, что эпитеты в сонетах Шекспира выполняют важное стилистическое задание. Они являются для поэта богатым художественным средством для передачи мыслей, чувств и настроений. Характеризуя людей, предметы и явления, эпитеты позволяют читателю увидеть их глазами поэта, почувствовать его отношение к ним, понять его образный мир.

По своей структуре большая часть эпитетов в сонетах простые (как образные, так и не обладающие образностью). Не обходит поэт вниманием и сложные эпитеты, хотя их число в сонетах невелико. Отдавая дань условностям языка сонетов, Шекспир пользуется такими традиционными эпитетами, как *fair, sweet, true, gentle, tender, happy, etc.* Однако для стиля сонетов более характерно использование эпитетов, имеющих субъективный, индивидуальный характер, и они преобладают в сонетах. Среди них метафорические и персонифицирующие эпитеты представляют большой интерес, т. к. метафоричность наряду с антитезой является характерной особенностью стиля сонетов Шекспира.

Стилистический эффект эпитета обнаруживается полностью во взаимодействии с другими стилистическими приемами и средствами выразительности. Поэтому анализ значения и роли эпитета в системе стилистических средств представляется важной задачей в изучении стиля сонетов Шекспира.

Вопросы изучения стиля художественных произведений зарубежных авторов тесно связаны с проблемами художественного перевода. Приступая к переводу произведения искусства, переводчик должен помнить, что «...содержание подлинника существует не само по себе, а только в единстве с формой, с языковыми средствами, в которых оно воплощено, и оно может быть передано при переводе тоже только с помощью языковых средств»<sup>26</sup>. Переводчик не может ограничиться передачей формы или отдельных элементов художественного строя произведения. Он должен учитывать, какой эффект каждый отдельный элемент имеет в системе целого, и как он способствует передаче содержания. Перед переводчиком стоит задача путем сравнения стилистических систем двух языков найти в родном языке адекватные средства, которые выполняли бы ту же стилистическую функцию, что и в оригинале.

Неудивительно, что стиль сонетов Шекспира как проблема перевода стал предметом изучения многих исследователей, работающих в области сравнительной филологии, и, в частности, ее раздела — сопоставительной стилистики<sup>27</sup>.

Лингвостилистическое сопоставление текста оригинала и переводов, тесно связанное с изучением поэтики и языка сонетов, помогает выяснить, насколько переводчику удалось передать черты шекспировского стиля, какими средствами он этого добивался, в чем переводчик отступил от стиля и замысла оригинала и, тем самым, оставил место для работы других переводчиков.

---

<sup>26</sup> А. В. Федоров. Основы общей теории перевода. Изд-во «Высшая школа», М., 1968, стр. 23.

<sup>27</sup> М. Морозов. О сонетах Шекспира. «Новый мир», 1945, № 11—12; А. Елистратова. Живое создание поэзии. В кн.: «Новые успехи советской литературы», М., Изд-во «Сов. писатель», 1949; П. Карп, Б. Томашевский, Высокое искусство. «Новый мир», 1954, № 9; В. Берестов. Судьба 90-го сонета. «Литературная газета», 1959, 12 сентября; В. Разова. Сонеты Шекспира в русских переводах. В кн.: Шекспир в мировой литературе, М.—Л., Изд-во «Худож. литература», 1964; Л. Никольская. Об искусстве русского перевода сонетов Шекспира. Уч. зап. СГПИ, т. 7, Филологические науки, Смоленск, 1968; А. Финкель. 66-й сонет в русских переводах. Сб. Мастерство перевода, М., «Сов. писатель», 1968; А. Якобсон. Два решения (Еще раз о 66-м сонете), там же; В. Левик. Нужны ли новые переводы Шекспира? Там же.

ПРОНЬКО С. А.

**ИНВЕРСИЯ В «ПЕСНЕ О ГАЙАВАТЕ»  
Г. ЛОНГФЕЛЛО И В ПЕРЕВОДЕ И. БУНИНА  
(к вопросу стилистической эквивалентности)**

«Песнь о Гайавате» (The Song of Hiawatha) Г. Лонгфелло еще при жизни поэта была переведена на все европейские языки. Русскому читателю это произведение знакомо прежде всего по переводу И. А. Бунина, удостоенного за этот труд Пушкинской премии. Его перевод выполнен в лучших традициях русской школы поэтического перевода XIX—XX вв. Совершенно справедливо замечание А. В. Федорова о том, что в книгах и статьях по теории перевода «все еще недостаточно освещен и обобщен ... положительный опыт прошлого и современности»<sup>1</sup>. Опыт Бунина-переводчика мог бы оказаться полезен для современных переводчиков.

Задача настоящей статьи — анализ инверсии — характерной черты поэтического синтаксиса «Песни о Гайавате». Одновременно мы рассматриваем передачу этого стилистического приема в переводе И. Бунина в плане определения эквивалентности перевода оригиналу.

Инверсия, как отклонение от прямого порядка слов в английском предложении, рассматривается грамматистами и стилистами. Однако понимание этого синтаксического явления у них не совпадает<sup>2</sup>. Вслед за советскими англистами И. Р. Гальпериным, И. В. Арнольд, И. Б. Даниловой мы понимаем под инверсией необычный для данного типа предложения порядок следования его членов, в результате которого какой-либо из них оказывается выделенным и получает коннотацию эмоциональности или экспрессивности. В поэтических произведениях

<sup>1</sup> А. В. Федоров. Основы общей теории перевода (Лингвистический очерк). М., «Высшая школа», 1968, стр. 385.

<sup>2</sup> Рассмотрение этого вопроса см. в работах: М. Г. Горкун. Инверсия сказуемого относительно подлежащего в повествовательном предложении современного английского языка (в сопоставлении с украинской инверсией). Автореф. канд. дисс. Киев, 1960, стр. 4; И. Б. Данилова. Явление инверсии в современном английском языке. Канд. дисс. Л., 1968, стр. 19, 20, 24 и далее.

инверсия более частое явление, чем в прозаических. «Инверсия, — отмечает Хардер, — есть первоначальный синтаксис поэзии»<sup>3</sup>. (Подчеркнуто автором).

В русском языке за счет развитых морфологических связей обусловленность порядка слов меньшая, чем в английском. Вместе с тем перестановки элементов предложения небезразличны для его смыслового и стилистического наполнения. «Различные случаи инверсии внутри строф, элементарных (двустийший и четверостиший) и сложных, играют значительную роль в структуре сложных синтаксических целых в стихотворной речи, стимулируя ее выразительность», — отмечает Н. С. Поспелов.<sup>4</sup> Таким образом, инверсия в русской стихотворной речи также является выразительным средством, хотя, возможно, и менее сильным, чем в английской.

Рассмотрим виды инверсии в поэме Лонгфелло, их стилистическую роль и их эквиваленты в переводе Бунина.

Случаи инверсии в «Песне о Гайавате» многочисленны и разнообразны. Одни являются доминирующими, другие встречаются 1—2 раза на протяжении всего текста поэмы. Основные типы инверсии (по убывающей частотности употребления) — инверсия подлежащего и сказуемого, инверсия обстоятельств, инверсия дополнений, инверсия определений.

Среди различных видов инверсии подлежащего и сказуемого выделяются следующие основные группы:

1) именная часть сказуемого + глагольная часть + подлежащее.

В качестве именной части обычно выступает прилагательное, реже причастие или существительное, например: Beautiful and childlike was he, (VI, 77); Broken was the spell of magic, (XII, 129); Friends of mine are all the serpents! (XV, 149)<sup>5</sup>. Нередко инверсия охватывает 2—3 соседних стиха, создавая синтаксический параллелизм:

Buried was the bloody hatchet,  
Buried was the dreadful war-club,  
Buried were all warlike weapons,  
And the war-cry was forgotten.

(XIII, 132)

<sup>3</sup> Цит. по кн.: Н. Spitzbardt. Lebendiges Englisch. Stylistischsyntaktische Mittel des Ausdrucksverstärkung. Halle (Saale), 1962, S. 221.

<sup>4</sup> Н. С. Поспелов. Синтаксический строй стихотворных произведений Пушкина. Изд-во АН СССР, М., 1960, стр. 22.

<sup>5</sup> Цитируемый текст оригинала здесь и далее приводится с указанием главы и страницы по изданию: The Song of Hiawatha by Henry W. Longfellow. M., Progress Publishers, 1967.

В этом фрагменте взаимодействуют несколько стилистических приемов: инверсия, а также синтаксический, лексический, морфологический и звуковой повторы. Скрепление анафорой, повторяющиеся именные части инвертированных сказуемых выделяют семантически важный элемент текста, усиливая его выразительность. Благодаря инверсии особую семантическую значимость приобретают и подлежащие в параллельных предложениях. Предложение в последней строке имеет прямой порядок слов и заканчивается сказуемым, на которое падает логическое ударение, подчеркивающее главную мысль отрывка<sup>6</sup>. Переход от инвертированного порядка слов к прямому вносит элемент разнообразия в синтаксический рисунок фрагмента, выделяет соответствующую часть текста.

2) именная часть сказуемого + подлежащее + глагол. часть:

Sweet thy breath is as a fragrance  
Of the wild-flowers in the morning,  
(XI, 117)  
Dead he lay there in the sunset.  
(V, 74)

Перестановка именной части сказуемого (так называемая частичная инверсия) призвана подчеркнуть семантику выдвигаемого слова, придать изложению эмоциональность.

3) именная часть сказ. + обстоятельство (места, времени, образа действия) + глагольная часть сказуемого + подлежащее:

Dead among the rocky ruins  
Lay the cunning Pau-Puk-Keewis,  
(XVII, 169)  
Idle in his youth was Kwasind,  
(VI, 78)  
Dead out of the empty heaven,  
Dead among the shouting people,  
With a heavy sound and sullen,  
Fell the brant with broken pinions.  
(XVII, 167)

Порядок слов соответствует движению от темы к теме, т. е. оказывается выразительным в смысловом и эмоциональном отношении. Особенно это проявляется в последнем примере, где

<sup>6</sup> Определяя порядок слов как один из важнейших вопросов стилистики английского языка, Ф. Лукас указывает на то, что слово, завершающее предложение, обычно самое весомое логически и эмоционально. «Следует хорошо подумать, что поставить в конец предложения», — пишет он, — F. L. Lucas, Style. L., 1955, p. 40.

именная часть сказуемого подчеркнута повтором и отделена от глагольной рядом обстоятельственных оборотов<sup>7</sup>.

4) сказуемое + подлежащее:

**Smiles the earth, and smile the waters,**  
**Smile the cloudless skies** above us,  
But I loose the way of smiling,  
When thou art no longer near me!

(XI, 118)

On the lodge's roof the hunters  
Leaped and broke it all asunder;  
**Streamed the sunshine** through the crevice,  
**Sprang the beavers** through the doorway,

(XVII, 164)

Если первые три из перечисленных видов инверсии встречаются как в поэтической, так и в прозаической речи, то инверсия типа «сказуемое + подлежащее» характерна для поэзии. Она придает синтаксису черты необычности, выдвигает семантику сказуемого на первый план. Когда предложение начинается глаголом движения, повествование приобретает особую динамичность (как во втором из приведенных примеров).

5) инверсия подлежащего в усилительных конструкциях типа „It was he who...“:

Young and beautiful was Wabun;  
**He it was** who brought the morning,  
**He it was** whose silver arrows  
Chased the dark o'er hill and valley.  
**He it was** whose cheeks were painted  
With the brightest streaks of crimson,

(II, 44)

Конструкция типа „It was he who...“ включает в себе эмфазу. Перестановка внутри конструкции усиливает ее эмфатичность, сообщая тексту дополнительную выразительность.

Среди второстепенных членов предложения, принимающих участие в инверсии, на первом месте стоят обстоятельственные слова. Особенно часто наблюдается инверсия обстоятельств места. Это прежде всего вынесение обстоятельства на первое место в предложении, которое влечет за собой отнесение под-

<sup>7</sup> Исследуя конструкцию с двойной инверсией «смысловая часть сказуемого + обст. места + глагольная часть сказ. + подлежащее», В. Е. Шевякова отмечает, что эта конструкция направлена на выделение подлежащего. См. статью В. Е. Шевяковой «Актуальное членение повествовательного предложения в английском языке (конструкция с двойной инверсией)». — Вопросы языкознания, 1973, № 3, стр. 90—98. Однако, судя по приведенным нами примерам, функция ее может быть и иной — выделение смысловой части сказуемого.

лежащего на последнее место (обст. места + сказуемое + подлежащее):

**At one end went in an old man,  
Wasted, wrinkled, old and ugly;  
From the other came a young man,  
Tall and straight and strong and handsome.**  
(XII, 124)

Инверсия акцентирует как обстоятельство, так и подлежащее, в результате чего достигается большая наглядность изображения. Инвертированная конструкция, повторяясь, создает синтаксический параллелизм, особую плавную, сказовую интонацию повествования<sup>8</sup> и, кроме того, участвует в создании антитезы.

При постановке обстоятельства места в начало предложения подлежащее и сказуемое могут сохранять свои обычные положения по отношению друг к другу (обст. + подлежащее + сказ.). В этом случае особую значимость, как правило, получает обстоятельство, например:

**At the feet of Laughing Water  
Hiawatha laid his burden.  
Threw the red deer from his shoulders;**  
(X, 108)

На выделение обстоятельства места направлена и более редкая конструкция — «подлежащее + обст. места + сказуемое»<sup>9</sup>:

**Now this wondrous strength of Kwasind  
In his crown alone was seated;  
In his crown too was his weakness;  
There alone could he be wounded,  
Nowhere else could weapon pierce him,  
Nowhere else could weapon harm him.**  
(XVIII, 172)

Этот фрагмент интересен тем, что построен на инверсиях: подлежащее + обст. места + сказуемое; обстоятельство места + + сказуемое + подлежащее; обст. места + сказуемое + подлежащее; обст. места + вспомогательный глагол + подлежащее + + смысловая часть сказуемого; обст. места + вспомогательный глагол + подлежащее + смысловая часть сказуемого. Инверсия сообщает тексту эмоциональность, особо подчеркивает обстоя-

<sup>8</sup> См. Л. Ф. Тарасов. Лингвистический анализ поэтического произведения. Харьков, изд-во Харьков. ун-та, 1972, стр. 20.

<sup>9</sup> В. С. Кузнецова отмечает этот вид инверсии как присущий поэзии. См. В. С. Кузнецова. О некоторых синтаксических особенностях английских поэтических произведений. Канд. дисс. М. — Одесса, 1951, стр. 8.

тельственные слова (in his crown, there alone, nowhere else). Инверсия в последних двух строках предопределена правилами грамматики, но в сочетании с другими инверсионными конструкциями усиливает выразительность строфы<sup>10</sup>. Ключевые слова, важные для раскрытия содержания строфы, выделены также анафорами, параллельным расположением стихов.

Другие виды обстоятельств (образа действия, степени, причины, времени) участвуют в инверсии, образуя такие же конструкции, как инверсия с обстоятельством места:

- 1) обстоятельство + сказуемое + подлежащее:

Long and loud laughed Hiawatha! (IV, 63). Little heeded he their jesting, Little cared he for their insults, ... (XI, 115). On the morrow and the next day ... Came Mondamin for the trial, ... (V, 70);

- 2) обстоятельство + подлежащее + сказуемое:

With a stealthy step he entered, ... (XVI, 158). Fast and far they fled to northward, ... (XVII, 166). ... In the Moon of Leaves he built it, And, with dreams and visions many, Seven whole days and nights he fasted. (V, 67);

- 3) обстоятельство + глагольная часть сказуемого + подлежащее + смысловая часть сказуемого:

Therefore have we come to try you; (XIX, 180); Strangely too, was she transfigured. (XII, 124); Long have I been waiting for you. (VI, 61).

Особую выразительность высказыванию придает вынесение перед подлежащим глагольного послелого. Поскольку герои поэмы Г. Лонгфелло находятся в движении, в действии, этот тип инверсии играет немаловажную роль, т. к. хорошо передает динамику развития действия. Примеры:

**Down** he hewed the boughs of cedar, ... (VIII, 83); From the white sand of the bottom **up** he rose with angry gesture, ... (VIII, 90); **On** he sped with frenzied gestures, (XI, 116); **Up** they rose with cry and clamor, (XVII, 166); Day by day the guests unmoving Sat there silent in the wigwam; But by night, in storm or starlight, **Forth** they went into the forest, Bringing fire-wood to the wigman. (XIX, 178).

---

<sup>10</sup> И. Б. Данилова справедливо замечает, что «любой случай инверсии в совокупности с другими стилистическими средствами языка и в зависимости от частоты инверсии может так или иначе быть связанным со стилем. В этом смысле любая инверсия может быть названа стилистической». — И. Б. Данилова. Явление инверсии в современном английском языке. Канд. дисс., Л., 1968, стр. 127.



В последнем примере инверсия, кроме того, помогает созданию антитезы. Неподвижное, пассивное состояние противопоставляется здесь деятельному (*sat unmoving — forth they went*).

Между послелогом и глаголом, к которому он относится, могут стоять другие члены предложения, тем самым удаляя их друг от друга. Характерным примером является начало главы „*Hiawatha's Fishing*“:

*Forth upon the Gitchie Gumee,  
On the shining Big-Sea-Water,  
With his fishing-line of cedar,  
Of the twisted bark of cedar,  
Forth to catch the sturgeon Nahma,  
Mishe-Nahma, King of Fishes,  
In his birch-canoe exulting  
All alone went Hiawatha.*

(VIII, 87)

Благодаря инверсиям создается напряженность повествования, ощущение значительности изображаемого. Этому способствует ретардация, вызванная инверсией послелога.

Наряду с обстоятельственными словами довольно значительное распространение в «Песне о Гайавате» получила инверсия дополнений. Конструкции с инвертированным дополнением направлены на его выделение. Подчеркивается смысловая значимость дополнения для данного предложения или для последующего изложения, повествование становится более эмоциональным. Например, в предложении „*I a light canoe will built me*“ (VII, 82) инверсия дополнения усиливает эмоциональность высказывания<sup>11</sup> и подчеркивает намерение героя, которое он и осуществляет. Роль инверсии дополнений в «Песне» смысловая и эмоционально усилительная.

Инверсия в поэме затрагивает и определения. Они нередко стоят в постпозиции к определяемому слову. Большинство из этих определений — эпитеты. Инверсия определения, как и другие виды инверсии в «Песне о Гайавате», направлена на создание поэтической атмосферы произведения, на достижение большей смысловой и эмоциональной выразительности<sup>12</sup>.

Строгие правила порядка слов в английском предложении закрепляют за инверсией роль стилистического приема, наиболее распространенного в стиле художественной литературы.

<sup>11</sup> См. G. W. Turner. *Stylistics*. Penguin Books, 1973, p. 77.

<sup>12</sup> «Использование стилистической инверсии определения, — пишет Е. С. Смушкевич, — придает высказыванию возвышенную стилистическую окраску и особенно часто используется в поэзии». — Е. С. Смушкевич. К вопросу о стилистическом использовании порядка слов в современном английском языке. В сб.: Вопросы английского и немецкого языкознания. Материалы научной конференции вузов Урала (21–23 ноября 1961 г.). Уфа, 1962, стр. 178.

Благодаря более широким возможностям русского языка в перестановке членов предложения, перенос инверсионных оборотов из английского текста в русский представляется осуществимым. И. А. Бунин в своем переводе «Песни» в большинстве случаев сохраняет порядок слов, характерный для оригинала. Таковы инверсии:

1) подлежащего и сказуемого: Full of scorn was Hiawatha (VIII, 89) — Гневом вспыхнул Гайавата (82); Ever dear to Hiawatha Was the memory of Mama! (IX, 103) — Навсегда остался дорог Гайавате дятел Мэма. (99); Dear, too, unto Hiawatha Was the very strong man, Kwasind, (VI, 78) — Дорог сердцу Гайаваты Был и Квазинд, (69); Then uprose the Laughing Water, (X, 108) — Встала с места Миннегага, (106)<sup>13</sup>;

2) обстоятельственных слов: On the white sand of the bottom Lay the mongster Mishe-Nahma, (VIII, 88) — На песчаном дне на белом Дремлет мощный Мише-Нама (80); From his coach rose Hiawatha, (XIX, 179) — С ложа встал он осторожно, (159); Peacefully slept Hiawatha, (V, 72) — Мирным сном спал Гайавата; (61); Day by day did Hiawatha Go to wait and watch beside it, (V, 74) — День за днем над той могилой сторожил мой Гайавата, (64);

3) дополнений: Then his face with black he painted, (XV, 146) — Черной краской лоб покрыл он, (154); With his prisoner-string he bound him, ...Tied him fast with cords of elm-bark To the ridge-pole of his wigwam. (XIII, 136 — И веревкою из вяза, Боевой веревкой пленных, Привязал его на кровле. (140);

4) постпозитивных определений: garments green and yellow (V, 71) — наряд зелено-желтый (60); your youth immortal (XII, 128) — сердца вечно молодого (129) и др.

Предложения с инвертированным порядком слов не всегда находят прямые соответствия в переводе. Слепое копирование синтаксиса оригинала не прибавило бы переводу художественных достоинств, не приблизило бы его к подлиннику<sup>4</sup>. Не сохранив инверсию в одном случае, И. Бунин использует ее в другом, тем самым компенсируя потерю. Кроме того, стилистический эффект инверсии в его переводе в ряде случаев поддерживается лексическими средствами, например:

---

<sup>13</sup> Русский перевод с указанием страницы цитируется по изданию: Генри Лонгфелло «Песнь о Гайавате». Перевод с английского И. А. Бунина. М., ГИХЛ, 1959.

<sup>14</sup> См. об этом: А. В. Федоров. Основы общей теории перевода. (Лингвистический очерк). М., «Высшая школа», 1968, стр. 212—215.

All in vain did Pau-Puk-Keewis  
Struggle to regain his balance!

(XVII, 167)

Тщетно справиться хотел он,  
Тщетно думал удержаться!

(180)

Повторение обстоятельства «тщетно-тщетно» выдвигает его на первый план в предложении, тем самым достигается адекватность перевода.

С помощью лексической компенсации И. Бунин старается также сохранить выразительность инверсии послелога. Инверсия такого рода не характерна для русского языка и не передает той динамичности повествования, которую она сообщает английскому тексту. Однако Бунину удается добиться того же стилистического эффекта в переводе. Ср., например, описание прыжка разъяренного Царя Рыб у Г. Лонгфелло и у И. Бунина:

From the white sand of the bottom  
Up he rose with angry gesture,

In his wrath he darted upward,  
Flashing leaped into the sunshine,

(VIII, 90)

Сам тогда он с дна поднялся,  
Весь дрожа от дикой злобы,

Быстро прыгнул он к пироге,  
Быстро выскочил всем телом  
На сверкающую воду...

(83)

Ощущение стремительности действия, возникающее с первых же строк оригинала за счет инверсии (up he rose), поддерживается в дальнейшем лексически (darted upward, leaped). Это впечатление несколько теряется в начальных строках перевода, но восстанавливается в последующих благодаря введенному повтору «быстро».

Случаи лексической компенсации не часты в переводе Бунина. Он достигает стилистической близости оригиналу, увеличив количество предложений с инвертированным порядком слов по сравнению с оригиналом. Это инверсии: сказуемое + подлежащее; дополнение + сказуемое + подлежащее; определяемое + определение.

Приведем один характерный пример, где в английском тексте преобладает прямой порядок слов, а в русском — обратный:

Thrice they wrestled there together  
In the glory of the sunset,  
Till the darkness fell around them,

Till the darkness fell around them,  
Till the heron, the Shuh-Shuh-gah,  
From her nest among the pine-trees,  
Uttered her loud cry of famine,  
And Mondamin paused to listen, ...  
(V, 71)

На лугу они кружились  
В пышном зареве заката;  
Но спустились тени ночи,  
Прокричала на болоте  
Громко, жалобно Шух-шух-га,  
И задумался Мондамин;  
(59)

В оригинале — две обстоятельственные инверсии („thrice“ и „from her nest...“), достаточно привычные в английском языке. В переводе случаев инверсии больше, они выразительнее: сказуемое трижды занимает место перед подлежащим (3, 4, 6-я строки). В оригинале таких перестановок главных членов предложений нет.

Многие исследователи отмечают, что инверсия в русском языке — явление более обычное, чем в английском. Поэтому, чтобы равноценно передать выразительность английской инверсии, при переводе следует использовать наряду с инверсией лексические средства выразительности<sup>15</sup>. Однако нужно учитывать, что в английском языке порядок слов в поэтических произведениях относительно более свободен, чем в прозаических<sup>16</sup>, т. е. более привычен и, следовательно, не обязательно требует специальных лексических компенсаций. И. Бунин добился стилистико-синтаксического соответствия перевода оригиналу главным образом за счет увеличения количества инвертированных предложений по сравнению с подлинником. Количественная компенсация обеспечила качественное соотношение русского и английского текстов поэмы. Правильность переводческого решения И. Бунина как бы подтверждается высказыванием исследователя синтаксиса английской поэзии Бейкера: «...У Лонгфелло больше перестановок, чем структур с обычным поряд-

---

<sup>15</sup> Н. Б. Аристов. Основы перевода. М., Изд-во литературы на иностр. языках, 1959, стр. 183; Т. Левицкая, А. Фитерман. О принципах перевода стилистических средств, характерных для английского языка. Уч. записки I МГПИИЯ, т. XIII, кафедра перевода, М., 1958, стр. 181; В. Н. Комиссаров, Я. И. Рецкер, В. Н. Тархов. Пособие по переводу с английского языка на русский. Ч. П. Грамматические и жанрово-стилистические основы перевода. М., «Высшая школа», 1965, стр. 31.

<sup>16</sup> См. Н. В. Лебедева. Прозаическое словосочетание и поэтическая синтагма. В сб.: Проблемы грамматики и стилистики английского языка. М., МГПИ им. В. И. Ленина, 1973, стр. 50—51.

ком слов. Для него инвертированное предложение фактически становится нормой!»<sup>17</sup>.

Таким образом, количественная компенсация инверсии согласуется со стилем Г. Лонгфелло.

И. А. Бунин достиг эквивалентности перевода оригиналу благодаря пристальному вниманию к стилю оригинала, в данном случае — к его стилистико-синтаксическому строю. Нам представляется, что определение синтаксических особенностей произведения, сохранение стилистических функций синтаксиса, поиски соответствий для передачи синтаксического рисунка оригинала являются важными задачами переводчика. «Ведь с законами синтаксиса связаны интонация речи — ее эмоциональный, выразительный строй, ее душа»<sup>18</sup>.

Стилистический прием инверсии органически связан со всей стилевой системой произведения, со всей его структурой. И. А. Бунину удалось сохранить инверсию в стилистической системе других приемов сообразно ее роли в контексте на фоне передачи оригинала как целого.

---

<sup>17</sup> W. E. Baker. *Syntax in English Poetry 1870—1930*. Univ. of California Press, 1967, p. 26.

<sup>18</sup> К. Чуковский. *Высокое искусство*. М., «Худож. литература», 1966, гл. 7, стр. 420.

**НИКОЛЬСКАЯ Л. И.**

## **НЕИЗВЕСТНЫЙ ПЕРЕВОД ИЗ БАЙРОНА**

**(стихотворение «Сон» в переводе Н. Д. Неелова)**

Поэзия Байрона вдохновляла поколения русских поэтов XIX—XX веков. Переводы В. Жуковского, И. Козлова, М. Лермонтова, А. Полежаева, М. Михайлова, В. Брюсова, А. Блока, С. Маршака, В. Левики и многих других поэтов — яркие страницы в истории русской культуры. «Властитель дум» начала прошлого века, прославленный А. Пушкиным, оставил немеркнущий след в сознании современников и последующих поколений. Долгие десятилетия в мировой поэзии слышны были отзвуки романтической лиры Байрона, а его мужество в борьбе за свободу и героическая смерть в Греции стали примером революционного подвига.

Русская байрониана огромна, и на ее карте все еще много белых пятен. Вот почему большой интерес представляют архивные материалы, дополняющие историю русского перевода XIX века.

В Государственном архиве Смоленской области хранятся никем до сих пор не изученные рукописи переводов из Байрона, осуществленные писателем и военным историком Н. Д. Нееловым (Закамским).

Николай Дмитриевич Неелов (Закамский) родился в 1800 году в селе Дедовское и умер в селе Пески Гжатского уезда Смоленской губернии в 1850 году. В Академии генерального штаба Н. Д. Неелов преподавал военную историю и стратегию. Его труды как военного историка получили известность в России («Очерки современного состояния стратегии», «Опыт описания Бородинского сражения», «Записки по военной истории», «Очерки Тридцатилетней войны», «Война за наследство испанского престола» и др.). Будучи первым русским профессором Академии генерального штаба, Н. Д. Неелов стремился в своих трудах показать величие и славу русского оружия, патриотический подвиг народа России в войне 1812 года. По поводу его «Опыта описания Бородинского сражения» были опу-

бликованы отклики в русской печати. «Русское сердце автора и любовь к славе русской отзываются у него сильно и пламенно», — писал «Сын отечества» Н. А. Полевого<sup>1</sup>. Новые идеи, высказанные Н. Д. Нееловым в книге «Очерк современного состояния стратегии» были поддержаны «Отечественными записками» и «Современником». Книга Н. Д. Неелова — «шаг более решительный в развитии науки, шаг, дающий ей возможность выйти из настоящего состояния застоя», — писали «Отечественные записки» — ...Идите твердо к благой цели! Наша беда именно в том и состоит, что не все думают, как вы, а из числа тех, которые и думают так, не все решаются действовать<sup>2</sup>.

Лишь незначительная часть творческого наследия Н. Д. Неелова (Закамского) была опубликована. В рукописном фонде Нееловых, хранящемся в Государственном архиве Смоленской области, наряду с трудами по военной истории, мемуарами и переводами, находятся его романы, повести, рассказы и драмы, неизвестные читателю.

Разноречивы отклики на литературные произведения Н. Д. Неелова (Закамского), печатавшиеся в 1840-х годах. Особое внимание вызвала к себе его историческая драма «Меньшиков». «Автор заслужил уже и тем благодарность нашу, что предметом труда своего избрал лицо из отечественной истории», — писал «Современник»<sup>3</sup>. В журнале «Библиотека для чтения» отмечено было своеобразие этой исторической драмы: «Это род стихотворной биографии в разговорах, скорее повесть, чем драма. Но, в целом, произведение господина Неелова не чуждо занимательности и, при нынешнем положении нашего драматического искусства, я назову его даже примечательным. Стих его довольно гладок, если только наш пятистопный ямб без рифмы может быть назван стихом»<sup>4</sup>.

К переводам из Байрона Н. Д. Неелов обратился в 30-е годы XIX века — в трагическое десятилетие истории России. В эту

<sup>1</sup> «Сын отечества», 1839, т. X, отд. IV, стр. 57. См. также «Отечественные записки», 1839, т. V, отд. VII, стр. 51.

<sup>2</sup> См.: «Отечественные записки», 1847, т. IV, отд. VI, стр. 94. См. также: «Отечественные записки», 1850, отд. VI, стр. 86—94, 87.

<sup>3</sup> «Современник», 1842, т. XXVI, стр. 33.

<sup>4</sup> «Библиотека для чтения», 1842, т. 51, стр. 27—28. См. также: «Отечественные записки», 1840, т. VIII, отд. VI, стр. 60—64; «Отечественные записки», 1842, т. XX, отд. VI, стр. 43—45; «Русский вестник», 1842, т. V, отд. III, стр. 117—118; «Маяк», 1842, т. II, стр. 90—94 и др.

Литературному наследию Н. Д. Неелова в наше время была посвящена небольшая заметка В. П. Ахачинского, в которой отмечалась прогрессивность его общественно-эстетической позиции. См.: В. П. Ахачинский. Писатель-смолянин Н. Д. Неелов (Закамский). В кн.: «Рефераты и тезисы докладов XI научной конференции СГПИ», Смоленск, 1960, стр. 225—227.

пору царская цензура наложила запрет на многие революционно-романтические произведения Байрона.

В 1836 году первым в России Н. Д. Неелов перевел запрещенную цензурой революционно-романтическую философскую драму Байрона «Каин» (Cain, 1821). В настоящее время рукопись этого перевода хранится в Государственном архиве Смоленской области<sup>5</sup>. Несколько ранее, в 1832 году Н. Д. Неелов перевел стихотворение Д. Г. Байрона «Сон» (The Dream), относящееся к раннему творчеству английского поэта — к циклу „Occasional Pieces“, 1816. В Смоленском областном архиве сохранился черновой автограф перевода с исправлениями переводчика<sup>6</sup>.

Переводы Н. Д. Неелова из Байрона до сих пор остаются неизвестными и не учтены историками русского перевода XIX века<sup>7</sup>.

Стихотворение Байрона «Сон», начиная с 1827 года, не раз появлялось на страницах русских изданий в переводах различных поэтов. На русский язык это произведение переводили Д. Глебов, М. Вронченко, С. Дуров, Д. Коптев, П. Вейнберг, В. Красов, Н. Минский, Т. Щепкина-Куперник, М. Зенкевич<sup>8</sup>. Перевод Н. Д. Неелова — третий в ряду параллельных русских переводов (после П. Глебова и М. Вронченко).

<sup>5</sup> См.: Государственный архив Смоленской области (ГАСО), фонд 598 (...Нееловых), оп. 1, св. 1, ед. хр. 15. См. также: ГАСО, ф. 598, оп. 1, св. 2, ед. хр. 26.

<sup>6</sup> ГАСО, фонд 598, оп. 1, св. 6, ед. хр. 106. Рукопись имеет помету «переведено с английского». Она адресована фон Рейхелю (неразборч. — Л. Н.), при этом Н. Д. Неелов пишет: «Вам понравилась мысль сна по моему рассказу, прочтите теперь это же самое в переводе». Мы располагали черновым вариантом с исправлениями автора.

<sup>7</sup> Переводу Н. Д. Нееловым драмы Байрона «Каин» посвящена наша отдельная работа. См. сноску 14.

<sup>8</sup> См.: «Северные цветы», 1827, СПб, стр. 322—328 — пер. Д. Глебова; «Московский телеграф», 1827, ч. 15, № 12, стр. 129—136 — пер. М. Вронченко; «Русский инвалид», Лит. Прибавл., 1839, т. II, № 3, стр. 47—49; «Иллюстрация», 1846, т. III, № 37, стр. 579 — пер. С. Дурова; «Московский городской листок», 1847, № 283, стр. 1132 — пер. Д. Коптева; «Отечественные записки», 1849, т. 63, стр. 42—45 — пер. В. Красова; «Русское слово», 1864, февр., № 2, стр. 73—80 — пер. П. Вейнберга; перевод П. Вейнберга вошел во все издания сочинений Байрона Н. В. Гербеля — 1864, 1883 и 1894 гг. Кроме того, он был переиздан в 1912 г. в кн.: Байрон. Соч. в двух томах, т. I, М., ОКТО, 1912, стр. 64—67; Байрон в перев. Алеко — СПб, 1886, стр. 65; В 1904 году был опубликован перевод Н. Минского в издании Байрона Брокгауза и Эфрона; в этом же году в Киеве появился анонимный прозаический перевод стихотворения Байрона «Сон». Перевод Т. Щепкиной-Куперник см. в кн.: Байрон. Лирика и сатира. ГИХЛ, 1935; перевод М. Зенкевича — в кн.: Байрон. Избранные произведения. ГИХЛ, М., 1953, а также в издании: Д. Г. Байрон. Сочинения в трех томах, т. I, М., «Худ. лит.», 1947, т. I, стр. 106—112.



Свое отношение к Байрону Н. Д. Неелов выразил в письме к брату П. Д. Неелову от 26 марта 1836 года: «...ты знаешь, что я давно уже люблю Байрона, но теперь я полюбил его более, нежели когда-нибудь... Я всегда удивлялся силе его духа, высоте понятий, искусству увлекать собою и чтил его как человека великого», — пишет он. Говоря от имени людей своего поколения, Н. Д. Неелов отмечает, что Байрон «думает нашими мыслями, он говорит языком понятным нам, но говорит все то, что не было сказано»<sup>9</sup>.

.. Стихотворение «Сон» было написано Байроном в июле 1816 года. Оно предшествует философской трагедии «Манфред». „The Dream“ и „The Darkness“ — два произведения, составляющие дилогию — полны «трагического ощущения обреченности старой Европы...»<sup>10</sup>. Трагическое одиночество героя стихотворения «Сон», его гордый индивидуализм — романтическая форма бунта против общества, художественное отражение конфликта личности с современным миром.

В стихотворении «Сон» Байрон использует форму романтического видения — прием, к которому часто обращались романтики. Все стихотворение построено как развернутый лиро-драматический монолог, в котором слиты вершинность драматического действия, психологизм исповеди и философские раздумья лирического героя. «Потребность в синтезе жанровых начал была вообще органична для поэзии Байрона...», — отмечает М. Кургинян<sup>11</sup>. Приближаясь в жанровом отношении к байронической монологической поэме, стихотворение «Сон» выражает настроение «мировой скорби». В нем воплощены «вечные» философские вопросы о судьбе Человека и Мира, о Любви, Жизни и Смерти, тема «роковой судьбы» и трагического одиночества. С этим связано обращение к символическим, условным романтическим обликам героев. Для стиля произведения характерна патетика, высокая лексика, риторические фигуры, черты архаизации.

Перевод Н. Д. Нееловым стихотворения «Сон» отличает стремление верно передать поэтическую лексику оригинала, сохранить единство его идейно-образного мира и особенности романтического стиля.

---

<sup>9</sup> ГАСО, ф. 598, оп. 1, св. 1, ед. хр. 15, биографический отдел.

<sup>10</sup> Р. Самарин. Лирика Байрона. В кн.: Selections from Byron. Progress Publishers. М., 1973, р. 17.

<sup>11</sup> М. Кургинян. Путь Байрона-художника. В кн.: Д. Г. Байрон. Соч., в трех томах. М., «Худ. лит.», 1974, т. 1, стр. 15.

С большим вниманием переводчик отнесся к композиции произведения Байрона. У Байрона стихотворение «Сон» разделено на IX строф, при этом каждая строфа соответствует определенному этапу в жизни героя. Для каждой части поэт избирает соответствующее настроение и пейзажный фон. Большинство строф эквилиinearно. Усечена лишь последняя, девятая, строфа. Композиционно все части стихотворения, кроме вступительных, соединены анафорической первой строкой. В переводе Н. Д. Неелова, как и в оригинале, девять строф, и III—VIII строфы стихотворения соединены анафористической первой строкой: *A change came o'er the spirit of my dream.*—Передо мною изменился вид. Столь же верно передан зачин девятой строфы: *My dream was past; it had no further change.*—Мои видения исчезли.

Хотя каждая строфа имеет свое развитие, свою кульминацию и является композиционно законченным эпизодом, тем не менее на протяжении всего стихотворения можно отметить отчетливое движение от философской экспозиции вступления до кульминации и развязки. Концепция жизни в стихотворении трагедийна, тон повествования элегический, медиативный. Для моментов кульминации характерна драматизация повествования, напряженный лиризм стиля. Движение в стихотворении все время идет на грани трагического: предчувствие катастрофы — катастрофа героя — катастрофа героини — крушение жизни. «Вершинность» композиции сочетается с ее фрагментарностью, что само по себе является приемом драматизации повествования.

Композиционное движение стиха идет по линии градации. В финальной строфе использована фигура умолчания. Этот принцип отражен в переводе, равно как и синтаксический параллелизм в структуре строф.

В архитектонике стихотворения параллелизм синтаксических конструкций усилен анафорами и внутрistroчными повторами. Так, например, в 1 строфе оригинала восемь раз повторенное местоимение „they“ порождает синтаксическую симметрию: пять анафорических местоимений „they“ поддержаны в структуре стиха внутрistroчными повторами. Повтор-подхват усиливает экспрессивность речи поэта, градацию в стиле, графическую четкость поэтического синтаксиса:

They leave a weight upon our waking thoughts,  
They take a weight from off our waking toils,  
They do divide our being, they become

. . . . .

They pass like spirits of the past, — they speak  
Like Sibyls of the future: they have power —

They make us what we were not — what they will,

Два риторических вопроса интонационно замыкают эту цепь: Are they so? ... What are they?

В этой же строфе анафорическое „and“ затем усиливает градацию: And tears, and tortures, and the touch of joy — «печали, радости и слезы» в переводе Н. Д. Неелова.

Сохранив в переводе анафоры первых строк, связующие строфы стихотворения, Н. Д. Неелов опускает анафоры в структуре первой и второй строфы: троекратные повторы анафористического союза and (4, 5 и 6 строки первой строфы), анафористическое местоимение they, в 7, 8 и 9 строках. Опущен также анафористический повтор во второй строфе: And both were young... And both were young...

Повторы, переносы в сочетании с белым стихом (dramatic blank verse) драматизируют монологическое повествование. Так построен драматический монолог о романтическом герое стихотворения — носителе «вечной» романтической любви и скорби. Ср. в оригинале и переводе:

He had no breath, no being, but  
in hers;

...She was his sight,  
For his eye follow'd hers  
and saw with hers,  
Which colour'd all his objects:

...She was his life,  
The ocean to the river of his thoughts,  
Which terminated all: upon a tone,  
A touch of hers, his blood

would ebb and flow,  
And his cheek change  
tempestuously—his heart  
Unknowing of its cause of agony.

Вся жизнь его, все бытие его  
Слилися в ней.

...Он видел лишь одну ее, и взор его  
Следил один лишь девы взор. — Она  
...Цветами яркими одела все

пред ним.

...она

Была вся жизнь его, — он в ней  
нашел

Конец всем мыслям, думам  
беспредельным:

Он чувствовал в себе ее дыханье,  
Кипела кровь, в ланитах огонь

горел —

Или — оне бледнели вдруг, и он  
Не мог понять всей силы чувств

своих...

Избегая буквализма, переводчик подбирает весьма близкие оригиналу лексико-стилистические эквиваленты, вводит традиционные поэтизмы (взор, дева, чело, очи, огонь, ланиты, думы беспредельные и др.). Поэтизмы романтического стиля создают лексическую иррадиацию всего фрагмента. Правда, при переводе было утрачено метафорическое сравнение (The ocean to the river of his thoughts), не найден эквивалент к трагическому agony.



печаль, слезы). Семантически они близки оригиналу: the tint of grief, unshed tears, an unquiet drooping of the eye.

В дальнейшем герой поэмы показан в муках одиночества, в скитаниях на чужбине, на фоне развалин древности, в горах и пустыне. Романтический пейзаж усиливает мрачное настроение героя, его отказ от прежней жизни:

...He lived  
Through that which had  
    been death to many men,  
And made him friends of mountains:  
with the stars...  
To him the book of Night was  
    open'd wide, ...

Он жил, как многие живут  
    для смерти.

Привык скитаться он один в горах,  
Со звездами...  
Ему была открыта ночи книга

Монологическая форма повествования придает произведению характер драматизированной исповеди. Целям драматизации служат также риторические вопросы и восклицания: What could her grief be? ...What business had they there at such a time? — О, нет! Но отчего ж она печальна? ...Зачем прошедшее пред ним предстало? ... What are they? Creations of the mind? ... — Откуда же эти призраки-виденья? Откуда к нам являются они?...

Для романтического стиля характерна символика слова, обращение к философским абстрактным понятиям, к исторической лексике, частое использование отвлеченных существительных, архаизмов (Time, Melancholy, Misery, Hatred, Contention, Pain, Infancy, desolation, the doom, diadem...). В переводе во многих случаях передана эквивалентно архаизованная или историческая лексика, слова высокого стиля: the steed — конь, the wanderer (The wanderer was returned) — странник, two beings — два существа, a maiden and a youth — девица с юношей, дева, a wide realm of wild reality — обширный мир существования, flesh — прах.

В соответствии с законами романтической поэтики в стихотворении «Сон» встречаются антитеза и оксюморон. Многие случаи использования этих приемов стиля нашли отражение в переводе Н. Д. Неелова.

Антитеза: Death and existence — смерть, бытие, ... of the past — прошлое, ... of the future — о будущем.

Оксюморон: the tyranny of pleasure and of pain — «он горестью всю радость отравляет», a cold and gentle grasp — он тихо подал руку ей. Оксюморон, соединенный с градацией: And tears, and touchers, and the touch of joy — печали, радости и слезы.

Метафоры, метафорические сравнения и эпитеты придают стилю Байрона образность и живописность: They leave a weight upon our waking thought. Метафорический эпитет (waking) — пробудившиеся думы — передан в русском варианте описательно:

Как часто, пробудившись, мы храним  
О них в себе воспоминанья.

Лексико-стилистические эквиваленты во многих случаях близки оригиналу: Ср.:

The dread of vanished shadows	— призраки-виденья
And his soul drank their sun-beams.	— его душа в себя впивала
And brings life near in utter	Весь жар палящих солнечных лучей.
nakedness,	— И жизнь явилась нам в ее нагом,
Making the cold reality too real!	Действительном,— в ее холодном виде.

Метафорические сравнения придают стилю динамику и экспрессивность:

There was a mass of many images	И на челе его, казалось мне.
Crowded like waves upon me...	Как волны на море, кипели думы.

Некоторые развернутые сравнения одновременно представляют собою исторические реминисценции:

Like to the Pontic monarch of old days  
He fed on poisons, and they had no power, ...  
И он, как будто был Понтийский царь,  
Привык с ребячества питаться ядом.  
Ему уж эта пища не вредила.

Для поэтики и стиля Байрона характерна повторяемость самих стилизованных приемов (цепи анафоров, цепи сравнений), их экспрессивность:

...dreams...  
...Look like heralds of eternity;  
They pass like spirits of the past,— they speak  
Like Sibyls of the future: they have power —  
The tyranny of pleasure and of pain...

Этот фрагмент, содержащий три образных сравнения, антитезу и оксюморон, переведен описательно и лишен яркой метафорической образности оригинала; философская мысль Байрона сохранена, т. к. переводчик стремится к передаче цепи опорных слов: eternity, the past, the future — вечность — прошлое — будущее.

Наиболее уязвимый аспект русского перевода — эвфония. Богатейшие приемы инструментовки стиха у Байрона нашли лишь некоторое отражение в переводе Н. Д. Неелова.

Музыка байроновских строк, его звукопись — явление, которое не нашло воплощение не только в ранних, но и в поздних переводах этого произведения. Характерно, что английский поэт и здесь стремится к экспрессии, соединяя приемы стиховой выразительности. Возьмем для примера строку первой строфы *And a wide realm of wild reality* — только одна эта строка содержит полнозвучный ассонанс [waid]—[waild], внутристрочное рифменное созвучие (wide—wild), тройную аллитерацию d—d—d, тройную аллитерацию l—l—l, двойную г—г, двойную w—w.

Или: *The Lady of his love was wed* — три аллитерации: l—l, d—d, w—w.

В ритмической структуре оригинала и перевода преобладает пятистопный ямб.

Стиль и стих Байрона — синтез множества элементов. Органическая сочетаемость многих структурных и стилистических приемов в оригинале — явление почти неперебиваемое, но, тем не менее, многие «барьеры неперебиваемости» были преодолены уже в ранних переводах этого произведения. Трудность переводов из Байрона заключается в том, что в его творчестве сочетаются логически строгие структуры поэтики классицизма и высокий риторический стиль с приемами «свободного» романтического стиля, с романтической лексикой и образностью. Высокая лексика, романтические гиперболы, патетика, риторика, эмпфаза нашли отражение в переводе Н. Д. Неелова.

Н. Д. Неелов не копировал оригинал по количеству строки слов — он его воссоздавал творчески, стремясь сохранить образные, стилевые и стиховые лейтмотивы, лексику и поэтический синтаксис.

Черновой автограф перевода стихотворения Байрона «Сон» датирован Н. Д. Нееловым «1832 года марта 31 дня г. Москва» и подписан самим переводчиком. В ряду ранних переводов этого произведения в России перевод Н. Д. Неелова отличается поэтичностью и верностью оригиналу. Предшествующий ему перевод Д. Глебова (1827) являет собой вольное переложение английского оригинала, отличается пышностью и искусственностью романтического стиля, традиционностью вводимых образов, многими добавлениями «от себя»<sup>12</sup>.

<sup>12</sup> «Северные цветы», СПб, 1827, стр. 322—328; см. также в кн.: Эллигии и другие стихотворения Дмитрия Глебова, М., 1827, стр. 242—249.

Другой перевод 1827 года, принадлежащий перу М. Вронченко, является первым русским переводом стихотворения Байрона «Сон», соответствующим оригиналу<sup>13</sup>. Близость к оригиналу сближает переводы М. Вронченко и Н. Неелова.

К сожалению, в истории русского перевода остались неизученными не только архивные, но и опубликованные параллельные переводы стихотворения Байрона *The Dream*.

Главное достижение Н. Д. Неелова — первый русский перевод философской драмы Байрона «Каин» (1836 г.)<sup>14</sup>. Перевод стихотворения «Сон» — пролог к этой монументальной работе.

Изучение опыта поколений переводчиков, исследование их творческой лаборатории, выявление их достижений и ошибок в процессе сопоставления стилистики оригинала и перевода — необходимая школа мастерства для поэтов-переводчиков современности.

---

<sup>13</sup> «Московский телеграф», 1827, ч. 15, № 12, стр. 129—136.

<sup>14</sup> Л. И. Никольская. Первый русский перевод драмы Д. Г. Байрона «Каин». В кн.: «Сравнительное изучение литератур», сб. статей к 80-летию академика М. П. Алексеева. «Наука», Л., 1976, стр. 277—281.



**БАЕВСКИЙ В. С.**

## **ФОНИКА СТИХОТВОРНОГО ПЕРЕВОДА: АНАГРАММЫ**

Опубликованные в 1964 г. и позже записи Ф. де Соссюра впервые ставят исследование поэтической фоники на твердую почву историко-генетического, историко-сравнительного и историко-типологического изучения<sup>1</sup>. К сожалению, женевский лингвист не придал своим идеям законченной формы. Он высказал предположение, согласно которому древний поэт создавал стихотворение, выбирая и группируя слова так, что их фонемный состав «растворял» в себе некоторое «тематическое слово», чаще всего имя бога или героя (де Соссюр, 28). Эта традиция коренится в древнейших для индоевропейской общности представлениях, предписывавших при обращении к силам, более могущественным, чем человек, подбирать слова так, чтобы они содержали фонемы и слоги священного имени. С другой стороны, у данного явления могли быть и «чисто поэтические» корни (де Соссюр, 60). Поэтому слагание сакральных, а иногда и внекультовых текстов постоянно сопровождалось анализом фоники, слогового состава, грамматических форм — поэтическим анализом, вполне доступным своеобразному логическому мышлению древних, протекавшему на чувственном уровне. Поэтическим сознанием древних была выработана своеобразная техника бриколажа, «увертки»<sup>2</sup>, позволявшая, в частности, «обхо-

<sup>1</sup> Итор первого этапа публикаций: J. Starobinski. *Les mots sous les mots. Les anagrammes de Ferdinand de Saussure*. Paris, 1971. Далее ссылки на эту книгу с указанием страниц в тексте статьи. См. также: P. Wunderli. *Ferdinand de Saussure und die Anagramme*. Tübingen, 1972.

<sup>2</sup> C. Lévi-Strauss. 1) *La pensée sauvage*. Paris, 1962, p. 28. 2) *Les Mythologiques*. 4. *L'homme nu*. Paris, 1971, p. 581—582.

доть» табу. Табу характеризуется амбивалентным отношением к объекту: с одной стороны, это «священное», с другой — «опасное», «запретное». Положение парадоксально: означаемое, обладающее на ценностной шкале культуры величайшей ценностью, должно быть названо; но соответствующее означаемое употреблять нельзя. Тогда применяется особая «уловка»: используются такие языковые знаки, означающие которых содержат в распыленном виде, в форме отдельных фонем или слогов, означаемое табу-денотата. Таким образом анаграммирование становится пассивно-коллективным этнографическим фактом<sup>3</sup>; мы в праве думать, что анаграммы больше владели древним творцом, чем творец анаграммами. Постепенно эта техника распространилась с табу-денотатов на ноа-денотаты.

Неосознанная или смутно осознанная поэтами, указанная традиция после разрушения идеологического и художественного синкретизма проникла в поэзию более позднего времени; здесь она постепенно лишилась основной функции — служить связью между областью эмпирического и областью трансцендентального. В качестве группирующего центра стихотворения стало использоваться слово, играющее в его семантике особо важную роль. Теперь тематическое слово зачастую присутствовало в тексте, создавая гипограмму (де Соссюр, 46).

Так представляется суть проблемы в свете соображений Ф. де Соссюра, который видел в анаграммах и близких явлениях хотя и не всеобщий, но ведущий принцип построения текстов на индоевропейских языках. Все способы организации стиховой фоники — фоническую гармонию, ассонансы, аллитерации — де Соссюр рассматривал как результат неполного осуществления того же стремления согласовать стихотворную лексику с фоникой тематического слова (де Соссюр, 27—31).

Эта гипотеза находит подтверждение в современных психофизиологических исследованиях. «В психике человека слова вступают в два вида связей: звуковые и семантические. У взрослого нормального человека образуется, как правило, условный рефлекс именно на значение... Нарушение этого правила и «перескок» на связи звуковые происходит либо в патологии, либо при повышенной возбудимости (под действием кофеина, фенамина и др.), либо, наконец у детей»<sup>4</sup>. Моменты повышенной возбудимости наблюдаются и в процессе поэтического творчества. «Перескоки» с семантических связей на звуковые и обрат-

<sup>3</sup> П. Г. Богатырев. Активно-коллективные, пассивно-коллективные, продуктивные и непродуктивные этнографические факты. — В кн.: П. Г. Богатырев. Вопросы теории народного искусства. М., «Искусство», 1971, с. 385.

<sup>4</sup> А. А. Леонтьев. Психоллингвистика. Л., «Наука», 1967, стр. 104.

но здесь весьма естественны. «Мне кажется теперь,— размышлял акад. Л. В. Щерба,— что слуховой образ поэта должен быть крайне неоднороден по своей яркости... в одних случаях мы имеем дело с яркими местами слухового представления у самого поэта, а в других с более или менее безразличными»<sup>5</sup>. Это хорошо согласуется с тем, что мы знаем о колеблющемся характере психических процессов, например, внимания.

Рифма как средство фонической организации стихотворного текста также подчиняется общим закономерностям анаграммирования (де Соссюр, 21). Бесценно свидетельство Маяковского. Когда он работал над первым четверостишьем «Сергею Есенину», ключевое слово «трезвость» было найдено довольно рано. Понадобилась к нему рифма. «Взяв самые характерные звуки рифмуемого слова «резв», повторяю множество раз про себя, прислушиваясь ко всем ассоциациям: «рез», «резв», «резерв», «влез», «врез», «врезв», «врезываясь». Счастливая рифма найдена». А далее поэт рассказывает, что и другие слова он стремится ориентировать на фонемный состав ключевого слова: «Но вот беда, в слове «трезвость», хотя и не так характерно, как «резв», но все же ясно звучат «т», «сть». Что с ними сделать? Надо ввести аналогичные буквы и в предыдущую строку»<sup>6</sup>.

Каждый случай повторения фонем тематического слова в других словах, взятый в отдельности, вряд ли способен стать реальным семантическим и эстетическим фактом. Но не придавать им значения на этом основании было бы неразумно. Направленность работы нервного аппарата определяется доминантой — господствующим очагом возбуждения, который обладает свойствами инерции и суммирования (сохраняет возбуждение некоторое время после прекращения воздействия первоначального стимула, подкрепляется новыми стимулами и разрастается по мере их накопления). В нашем случае особенно важно, что центральная нервная система способна суммировать и подпороговые раздражения, каковыми часто являются всевозможные повторы фонем<sup>7</sup>. Только их совокупность, соотнесенная с

<sup>5</sup> Л. В. Щерба. Опыты лингвистического толкования стихотворений 1. «Воспоминание» Пушкина. — В кн.: Акад. Л. В. Щерба. Избранные работы по русскому языку. М., Учпедгиз, 1957, стр. 32.

<sup>6</sup> В. Маяковский. Как делать стихи. — В кн.: В. Маяковский. Полн. собр. соч. в 13-ти тт. Т. 12. М., ГИХЛ, 1959, стр. 106—107. Ср.: В. В. Тренин. В «мастерской стиха» Маяковского. М., «Сов. писатель», 1937, стр. 103—106, 190.

<sup>7</sup> Л. С. Салаямон. К анализу эмоционального значения повторных элементов речи. — В кн.: Симпозиум «Проблемы ритма, художественного времени и пространства в литературе и искусстве». Л., 1970, стр. 65.

доминантой — тематическим словом — становится художественной реальностью.

Возникновению анаграмм способствует стихотворный ритм (де Соссюр, 59). Древность и глубинность процессов восприятия и переживания ритма не подлежит сомнению: «Простейшие ритмические тенденции, хотя и вытесненные по большей части деятельностью целевого характера и задрапированные более сложными чувствованиями, все же несмотря на это лежат наготове в низшем слое нашего психомоторного аппарата... Все еще простой ритм, как и оптическая симметрия, пробуждают в нас первичное чувство удовольствия, корнящееся в самых глубочайших глубинах филогенетического развития и дальше не сводимое»<sup>8</sup>. Очевидно, слоговая соразмерность стихов, повторы начальных фонем в древнегерманском аллитерационном стихосложении и другие условия благоприятствовали повторению фонем анаграммированного или гипограммированного слова.

Почти все исследователи анаграмм в русской поэзии определяющими фонемами считают согласные, что хорошо объясняется большей их информативностью по сравнению с гласными<sup>9</sup>. В силу малого их числа возможности варьирования гласных по частоте на значительном протяжении текста весьма ограничены. В дальнейшем и мы преимущественное внимание уделяем согласным фонемам анаграммированных слов.

\* \* \*

В литературе уже накоплен значительный запас наблюдений над анаграммами в мировой, в том числе русской поэзии. Однако не отмечено функционирование этого явления в переводе. Исключительная трудность состоит здесь в том, что анаграмма зачастую сознанием читателя (в том числе переводчика) не воспринимается; она, как было показано выше, на это и «не рассчитана». Поэт-переводчик может ее заметить, может и не заметить. Заметив, может воссоздать в переводе, а может и пожертвовать ею, так что в этом случае в переводе анаграмма сохранится не всегда. Зато и не заметив анаграммы, поэт может ввести ее в перевод интуитивно. Наконец, упомянем и такой случай, когда в оригинале анаграммы нет, а в переводе она возникает как результат своеобразного осмысления переводчиком интерпретируемого текста либо даже безотносительно к подлиннику вследствие такой же работы по сопряжению «волшебных звуков, чувств и дум», как при оригинальном творче-

<sup>8</sup> Э. Кречмер. Медицинская психология. М., 1927, стр. 100.

<sup>9</sup> М. В. Панов. Русская фонетика. М., «Просвещение», стр. 336—337.

стве. Насколько причудлив может быть здесь творческий процесс, свидетельствует следующее признание: «Настоящая форма рождается не на поверхности, а где-то очень глубоко, вместе с содержанием. Где? — вот вопрос для психологов, для физиологов даже. Начинающих поэтов часто соблазняет звукопись, аллитерация. Но внешняя аллитерация — дело пустое. У Пушкина есть стихи, поражающие прелестью отсутствия аллитераций. Но вот Пушкин любил слово «милый», и многие его лирические стихи совершенно произвольно, но не случайно, я думаю, построены на чередовании «м» и «л»... В одном сонете Шекспира ключевым у меня оказалось слово «думать», и произвольно сонет был прошит буквой «д». Когда я заметил это, то был очень удивлен и решил посмотреть: а как у Шекспира? Оказалось, у него аллитерация основана на звуке „th“, соответственно английскому чтению этого слова»<sup>9а</sup>.

\* \* \*

Завершая свой блестящий анализ лермонтовского «На севере диком стоит одиноко...» в сравнении с „Ein Fichtenbaum steht einsam...“, Л. В. Щерба заметил, что скопление девяти [r] в заключительном четверостишии немецкого оригинала (при пяти r в русском переложении) «усиливает трагическое впечатление роковой скованности человека в стихотворении Гейне»<sup>10</sup>. Не беремся судить, насколько прав здесь ученый; подходящие исследования в области «звуко-символизма» на немецком материале нам не известны. Но у Лермонтова обнаруживаем гипограмматическое построение, охватывающее тематическое слово «сосна», далее «снегом», «солнца», «грустна», «прекрасная» и поддержанное фонемным составом слов «она», «снится», «пустыне», «одна». Тема одиночества сосны в снежной пустыне, выявляемая здесь поэтической фоникой, находится в тесном соответствии с тематикой лермонтовской миниатюры, сформулированной на основе анализа лексики: «...некое одинокое существо благодушно мечтает о каком-то далеком, прекрасном и тоже одиноком существе»<sup>11</sup>.

---

<sup>9а</sup> С. Я. Маршак. Право на взаимность. М., «Сов. Россия», 1973, стр. 151. Речь идет о 15 сонете.

<sup>10</sup> Л. В. Щерба. Опыты лингвистического толкования стихотворений. II. «Сосна» Лермонтова в сравнении с ее немецким прототипом. — В кн.: Акад. Л. В. Щерба. Избранные работы по русскому языку. М., Учпедгиз, 1957, стр. 109.

<sup>11</sup> Л. В. Щерба. Опыты... II «Сосна» Лермонтова..., стр. 104. Слово «благодушно» нам не представляется здесь особенно уместным.

Аполлону Григорьеву принадлежит перевод элегии Мюссе «Люси» (1852). Напечатан он в составе статьи Григорьева, выдающегося поэта, переводчика и критика, «Альфред де Мюссе». Русский романтик всегда высоко ставил творчество французского романтика. Перелагая большое — 74 стиха — произведение Мюссе, Григорьев близко следовал за оригиналом на протяжении первых 36 стихов, гораздо свободнее, с большими пропусками передал следующие 24 стиха, а заключительные 14, в том числе повтор начального шестистишья, отбросил.

Элегия Мюссе полиметрична. Обращение к друзьям, открывающее и замыкающее стихотворение, написано короткими восьмисложными стихами. Центральная часть, по преимуществу описательная, состоит из двенадцатисложных строк с парной, перекрестной и опоясывающей рифмовкой. Начальное обращение Григорьев пишет четырехстопным ямбом (ближайший эквивалент французского восьмисложника), хотя с иным, чем в оригинале, порядком рифм, а остальной текст «романтическим» белым пятистопным ямбом, внедряя в него время от времени шестистопные стихи и тем «романтизируя» его еще больше.

„Lucie“ начинается стихами:

Mes chers amis, quand je mourrai,  
Plantez un saule au cimetière. (p. 43)

В центре второго стиха стоит слово *saule*, содержащее в обратной последовательности те же согласные <s> и <l>, что и заглавное имя. Кроме того, в начальном слове этого стиха снова находим <l>, а в конечном <s> (с последующим <i>, как в имени *Lucie*). Таким образом, тематическое слово на протяжении стиха гипограммировано дважды.

Григорьев со свойственной романтикам обостренной чуткостью к поэтической фонике отображает анаграмму в русском тексте. Посредине третьего стиха возникает слово «лист», содержащее фонемы имени героини. Кроме того, в словах «люблю» и «смиранный» находим те же фонемы в сочетании с гласными тематического имени:

Друзья мои, когда умру я,  
Пусть холм мой ива осенит...  
Плачущий лист ее люблю я,  
Люблю ее смиренный вид <...> (стр. 47)

Близко следуя за семантикой начальных стихов французского текста, Григорьев сохраняет и тонкую особенность его фонетики.

\* \* \*

Поэзия Бодлера была сложно связана с традицией и романтической, и — через «Парнас» — с классической. «Новым явлением в поэзии Бодлера — даже по сравнению с романтиками — была поразительная звукопись: в ней можно усмотреть следы увлечения латинскими поэтами, в первую очередь Вергилием»<sup>12</sup>.

Уже в начальной строке стихотворения, открывающего его знаменитую книгу, встречаем своеобразную разновидность анаграммы «манекен» (де Соссюр, 50). — слово, начало и конец которого совпадают с началом и концом тематического слова. В обоих прижизненных изданиях это произведение называлось „Au lecteur“ («К читателю»), а первый стих содержит слово l'égreur (заблуждение). Тем самым устанавливалась связь между обоими понятиями. Анаграмму поддерживают и другие слова — remords, pleurs и т. п. В третьем, посмертном издании заглавие было изменено на „Préface“, и манекен лишился опоры в тематическом слове.

„L'homme et la mer“ («Человек и море») в первом катрене содержит дважды повторенное слово la mer. Кроме того, посредине второго стиха встречаем его манекен miroir (зеркало). Поэт прямо говорит человеку: море твоё зеркало; при этом слова сближаются не только по смыслу, но и по фонике:

Homme libre, toujours tu chériras la mer  
La mer est ton miroir; tu contemples ton âme  
Dans le déroulement infini de sa lame.  
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer. (p. 105)

Слово амер (горький), замыкающее всю строфу и этимологически связанное с mer<sup>13</sup>, содержит в себе тематическое слово целиком. Ряд других слов включает фонемы тематического слова, так что все четверостишие сформировано фоникой и семантикой слова mer.

Переводчики в разной мере, но все обедненно воспроизвели указанную особенность стихотворения Бодлера. Якубович заменил «море» «океаном» и тут же дважды отобразил его в манекене «он»:

<sup>12</sup> П. Антокольский. Шарль Бодлер. — В кн.: Шарль Бодлер. Лирика. М., «Художественная лит.», 1965, стр. 10.

<sup>13</sup> A. Dauzat. Dictionnaire étymologique de la langue française. 10<sup>e</sup> éd. Paris, Larousse, s. з\*

Свободный человек! Не даром ты влюблен  
В могучий океан: души твоей безбрежной  
Он — зеркало; как ты, в движении вечном он,  
Не меньше горечи в твоей груди мятежной.

(Бодлер. «Цветы зла», стр. 317)

Вяч. Иванов, исследовавший явление анаграмм одновременно с де Соссюром<sup>14</sup> под названием звукообразов<sup>15</sup>, в своем переводе по существу прошел мимо этого явления (Бодлер. «Цветы зла», стр. 32). Р. Шор отразил тематическое слово «море» в 3—4 стихах своего перевода («безмерной», «морскою»):

И разум твой влеком его безмерной тайной,—  
Затем, что он и сам с морскою бездной схож.

(Бодлер. Лирика, стр. 39)

Все это значительно уступает интенсивности гипограмматических построений Бодлера.

\* \* \*

Верлен, как и Бодлер, принадлежит к числу виртуозов фоники. Если он назвал свой сборник «Романсы без слов», так это не оттого, что лексика стихов обеднена, а оттого, что их фоническая организация необыкновенно сложна и насыщена смыслом.

Il pleure dans mon coeur  
Comme il pleut sur la ville.  
Quelle est cette langueur  
Qui pénètre mon coeur?

(P. Verlaine. Choix de poésies, p. 116)

Ответ на этот вопрос не эксплицирован в тексте. Но его содержит анаграммированное слово *leurre* (обман, иллюзия).

Многочисленные переводчики этого стихотворения прошли мимо анаграмматической конструкции *pleure — coeur — il pleut sur...* — *langueur — coeur* и воспроизвели лишь смысл вопроса и схему рифм, например, И. Эренбург:

Сердце тихо плачет,  
Словно дождик мелкий,  
Что же это значит,  
Если сердце плачет?

(И. Эренбург. Тень деревьев, стр. 84)

<sup>14</sup> Вопрос о зависимости русского поэта от швейцарского лингвиста остается дискуссионным.

<sup>15</sup> В. Иванов. 1) О «Цыганах» Пушкина. — В кн.: В. Иванов. По звездам. СПб., «Оры», 1909. 2) К проблеме звукообраза у Пушкина. — В кн.: Московский пушкинист. II. М., «Федерация», 1930.



Только Б. Пастернак со свойственной ему чуткостью к стиховой фонике создал соответствие французскому оригиналу. Он анаграммировал в двух начальных стихах комплекс «страсть»:

И в сердце растрava,  
И дождик с утра.  
Откуда бы, право,  
Такая хандра?

(Б. Пастернак. Избранные переводы, стр. 133)

К. Ковальджи посвятил судьбе стихотворения Верлена на русской почве этюд, в котором сопоставляет с переводом Пастернака перевод А. Гелескула: «И вот ввязался в спор А. Гелескул. Он дерзнул еще раз перевести это стихотворение, поставив себе задачу не отступать от формы оригинала:

Сердцу плачется всласть,  
Как дождю за стеной.  
Что за темная власть  
У печали ночной?

В споре лучший аргумент — дело. А. Гелескул на творческом примере доказал, что и в этом труднейшем случае возможен перевод как таковой»<sup>16</sup>.

Однако данный комментарий не верен. Если «за стеной» можно счесть удачной заменой «города» оригинала, то «темная власть» и эпитет «ночная» переводчик примыслил. «Ночь» А. Гелескула не точнее «утра» Пастернака. Неясно, в чем К. Ковальджи видит осуществление задачи «не отступать от формы оригинала». Скажем, перекрестные рифмы А. Гелескула не соответствуют тексту Верлена, который на протяжении стихотворения рифмует 1-й, 3-й, 4-й стихи катрена, оставляя «холостым» 2-й.

И, как читатель, вероятно, уже заметил, в переводе А. Гелескула никак не воссоздана и не «компенсирована» анаграмматическая конструкция подлинника — существенный фактор — даже не скажешь чего, содержания или формы — «формосодержания» стихотворения...

Пастернак тоже отступил от рифменной схемы Верлена. Но в соответствии с собственной концепцией творчества великого французского поэта<sup>17</sup> он не упростил ее, а создал еще более сложную. Нечетные стихи у него рифмуют между собой, чет-

<sup>16</sup> К. Ковальджи. Творческий спор. — «Иностранная литература», 1972, № 2, стр. 198.

<sup>17</sup> Б. Пастернак. Поль-Мари Верлен. — В кн.: Поль Верлен. Лирика. М., «Художественная лит.», 1965.

ные — тоже. А, сверх этого, обе пары связаны вторичной, «теневой» рифмой: ударная гласная и опорная согласная фонемы во всех четырех рифмующих словах — «растрава»: «право»: «с утра»: «хандра» — одни и те же. 3-й и 4-й стихи поддерживают анаграмму, сосредоточенную преимущественно в первой половине строфы.

## ИСТОЧНИКИ ТЕКСТОВ

*Шарль Бодлер.* Лирика. М., «Художественная лит.», 1965.

*Шарль Бодлер.* Цветы зла. М., «Наука», 1970.

*Аполлон Григорьев.* Избранные произведения. (Библиотека поэта, Большая серия). Л., «Сов. писатель», 1959.

*М. Ю. Лермонтов.* Соч. в шести томах. Т. II. М.—Л., изд. АН СССР, 1954.

*Борис Пастернак.* Избранные переводы. М., «Сов. писатель», МСМХЛ.

*И. Эренбург.* Тень деревьев. Стихи зарубежных поэтов... М., «Прогресс», 1969.

Charles Baudelaire. Les Fleurs du Mal. Paris, 1898.

Heines Werke in fünf Bänden. Erster Band. Weimar, 1961.

Alfred de Musset. Poésies. 2. Paris, 1867.

P. Verlaine. Choix de poésies. Paris, 1925.

ПРАСОЛОВА Н. М.

## **«ЛЕВЫЙ МАРШ» В. В. МАЯКОВСКОГО НА АНГЛИЙСКОМ ЯЗЫКЕ**

Имя крупнейшего поэта советской эпохи В. В. Маяковского неразрывно связано с Великой Октябрьской социалистической революцией, которой он отдал свой могучий талант. Многие зарубежные читатели воспринимали революцию через призму стихов поэта. Переводить произведения Маяковского начали еще при его жизни. С 1917 по 1972 год книги Маяковского выходили за рубежом 412 раз в 32 странах на 34 языках<sup>1</sup>. Рабочие Англии, США, Индии с восторгом встречали каждое новое стихотворение, переведенное на английский язык. «Читать Маяковского — значит чувствовать дыхание Октябрьской революции... Все его произведения пронизаны верой в социалистическое будущее»<sup>2</sup>.

К сожалению, поэзия Маяковского представлена английскому читателю довольно слабо. По словам Г. Маршалла — переводчика поэта «...произведения Маяковского остаются почти полностью неизвестными широкому читателю и они не всегда представлены английской публике в беспристрастном свете»<sup>3</sup>.

Комментируя второе издание стихов В. Маяковского в переводах Г. Маршалла, индийский еженедельник писал: «Достать книги Маяковского невозможно, и несмотря на требования переиздать книгу, этого не было сделано ни в США, ни в Англии»<sup>4</sup>. Шесть лет спустя Anglo-Soviet Journal отмечал, что «все еще мало материалов относительно Маяковского, поэзию его трудно достать»<sup>5</sup>.

Нельзя сказать, что подбор произведений В. Маяковского дает английскому читателю возможность широко познакомиться

<sup>1</sup> «Литературная газета», № 29, 18 июля 1973 г., стр. 2.

<sup>2</sup> „World News“, 21/1, No. 3, 1956, p. 46.

<sup>3</sup> Mayakovsky and his Poetry. Compiled by H. Marshall. Foreword. Sd. Pilot Press, 1942.

<sup>4</sup> „New Age Weekly“, 16/X, 1955, No. '3, p. 10.

<sup>5</sup> Anglo-Soviet Journal, v. 22, No. 2, 1961, p. 37.

ся с творчеством певца революции. До настоящего времени переведено около семидесяти произведений — пьесы, трагедии, отрывки из поэм, стихи, эпиграммы. Все еще не переведена полностью поэма «Хорошо», многие стихи о революции, об Америке и др.

Задачей настоящей статьи является анализ переводов стихотворения В. Маяковского «Наш Марш». Стихотворение было написано вскоре после революции (ноябрь 1917 года) и уже в 20-х годах было переведено на многие языки мира. На английском языке оно было опубликовано на страницах периодической печати („New Masses“, N.-Y., 1932), в антологиях (Anthology of Modern Poetry, translated by Deutsch, 1923; Anthology chosen and translated by Deutsch and Yarmolinsky, N.-Y., 1929), сборниках стихов Маяковского (Mayakovsky and his Poetry, edited by Marshall, 1945), сборниках стихов русских поэтов (A Book of Russian Verse, L., 1943; Modern Russian Poetry, edited by Lindsay J., Lnd., 1960).

До настоящего времени проблема перевода стихов Маяковского на иностранные языки еще недостаточно изучена. Успешному решению этой задачи могут способствовать многочисленные исследования в области языка, стиля и стиха поэта<sup>6</sup>. Есть исследования в области переводов поэзии Маяковского на немецкий, французский, польский, чешский, болгарский<sup>7</sup>. Что касается переводов из Маяковского на английский язык, то нам известна статья Б. В. Мазура «Маяковский на английском языке» («Ученые записки Саратовского ун-та», 1959, т. 67), носящая литературно-библиографический характер. Английские филологи тоже не уделяют должного внимания проблеме сопоставительного анализа русско-английских переводов произведений Маяковского, хотя в Великобритании накоплен большой опыт переводов из европейских языков.

История английского художественного перевода насчитывает четыре столетия, которые явились свидетелями многих поколений переводчиков, принадлежавших к разным школам и направлениям. Переводы Т. Норта, Д. Драйдена, Т. Карлайла, Д. Байрона, П. Б. Шелли навсегда вошли в сокровищницу английского переводческого искусства. Многие сделано в области тео-

<sup>6</sup> В. Жирмунский. Стихосложение Маяковского. «Русская литература», 1964, № 4; В. Тимофеева. Язык поэта и время. Поэтический язык Маяковского. М.—Л., 1962; Г. Винокур. Маяковский — новатор языка. «Советский писатель», 1943; М. Штокмар. Рифма Маяковского. «Советский писатель», 1954, и др.

<sup>7</sup> Л. Фейгельман, Маяковский в странах народной демократии. М., 1952; А. Винокурова. Маяковский в переводах Гуго Гупперта. «Мастерство перевода», 1964 и др.

рии художественного перевода, при этом проблема перевода поэзии по-прежнему выделяется особо. Как переводить поэзию? Прозой? Стихами? Вопрос остается открытым. А. Тайтлар писал в XVIII веке: «Попытка переводить стихи прозой самое нелепое занятие»<sup>8</sup>. А в XX веке Д. Мурри приходит к выводу, что поэзию нужно всегда переводить прозой, так как целью перевода является как можно точная передача оригинала<sup>9</sup>. Суммируя все сказанное по вопросу перевода поэзии, видный теоретик перевода Т. Сэйвори пишет: «Перевод поэзии является почти единственным аспектом перевода, по которому специалисты пришли к соглашению друг с другом ... но они были единодушны лишь в одном — адекватный перевод поэзии невозможен»<sup>10</sup>.

Советская переводческая школа стоит за перевод поэтического произведения стихами, и в своем анализе переводов мы исходим из основного положения теории советского художественного перевода — принципа переводимости любого художественного текста, а значит, и поэтического.

Механическая точность в передаче грамматики, лексики, поэтики без соблюдения принципа функционального подобия, который предполагает художественное воздействие перевода, равное художественному воздействию подлинника, не приводит к созданию адекватного произведения. Переводчик волен в выборе языковых средств, но он обязан следовать духу оригинала, донести до читателя идею подлинника.

Не подлежит сомнению утверждение, что перевод лишь приближается к оригиналу, что он предполагает бесчисленное множество решений. Этим, в основном, объясняется наш выбор стихотворения «Наш Марш», так как к нему обращались многие переводчики: В. Дейч и А. Ермолинский (*Modern Russian Poetry*, 1923), И. Фримен (*Voices of October*, Vanguard Press, 1930), К. Баур (*A Book of Russian Verse*, L., 1943), Д. Линдсей (*Modern Russian Poetry*, L., 1960).

Перед переводчиками стихотворения «Наш Марш» стояла большая задача — передать настроение многомиллионной России — ее радость победы, гордость за свою страну, веру в будущее. Созданию этого настроения в оригинале служит целая система лексико-синтаксических и интонационных средств. Барабанный ритм марша, необычная рифма, частая инверсия — все это усиливает атмосферу торжественности, ликования, ко-

<sup>8</sup> A. Tytler. *Essay on the Principles of Translation*. L., published by J. M. Dent and Co., p. 111.

<sup>9</sup> Pencilings. *Little Essays on Literature* by M. Murray. L., 1923.

<sup>10</sup> T. Savory. *The Art of Translation*, 1956, p. 75.

тору ю пережил лирический герой стихотворения. Как остаться верным этому настроению, как передать своеобразие русского стиха — его эвфонию, его рифму и при этом заставить произведение звучать по-английски?

Переводчики отмечают богатство и выразительность русского языка. Его разнообразные и чистые гласные, изобилие сонорных согласных, сочетание коротких и длинных слов, богатый словарь, ласкательно-уменьшительные слова — все это делает его как бы созданным для поэзии», — пишет К. Баур, специалист по античной литературе<sup>11</sup>.

С 40-х годов он стал популяризатором и переводчиком русской поэзии. Английский читатель обязан К. Бауру знакомством с А. Блоком, В. Хлебниковым, В. Маяковским. Его переводы на английский язык произведений Блока считаются одними из лучших<sup>12</sup>.

В своем переводе стихотворения «Наш Марш» К. Баур следует размеру тонического стиха оригинала. Количество ударных слогов в четных катренах 3, в нечетных — 4 или 3; их равномерное распределение в строфах придает стихотворению четкость барабанного ритма:

Tramp squares with rebellious treading!  
Up heads! As proud peaks be seen.  
In the second flood we are spreading  
Every city on earth will be clean.

Не меняет количество ударных слогов в строках и И. Фримен.

Beat on the street the march of rebellion,  
Sweeping over the heads of the proud;  
We, the flood of a second deluge,  
Shall wash the world like a bursting cloud.

Тонический или акцентный стих, которым пользуется Маяковский, отвечает природе английского стиха. Он дает переводчикам возможность исходить из содержательной функции формы оригинала, а именно — из его ритма. Этому способствует тенденция в английском языке произносить неударные слоги, как это требует ритм, с различной скоростью.

Ритм стиха В. Маяковского подкрепляется рифмой, которая несет большую семантическую и звуковую нагрузку. Сам поэт придавал рифме очень большое значение, он смело ввел новый принцип акустической (усеченной) рифмы, основанной на редукции безударных гласных в русском языке. «В большинстве

<sup>11</sup> С. М. Bowra. A Book of Russian Verse. 1943, L., p. XIV.

<sup>12</sup> А. Паймен. А. Блок в Англии. «Русская литература», АН СССР, 1961, № 1, стр. 216.

европейских языков усеченная рифма неорганична лингвистически и, скорее, носит характер случайной неточности рифмовки», — писал И. Левый, крупнейший чешский теоретик перевода<sup>13</sup>.

Тот факт, что окончания английских знаменательных частей речи к XV веку были почти полностью утрачены, крайне сузило возможности рифмовки. Однако, несмотря на довольно бедный словарь рифм, авторы, за исключением В. Дейч и А. Ермолинского, рифмуют свои переводы. (И. Фримену и Д. Линдсею не удаются только по два случая рифмовки. Первый рифмует: rebellion — deluge; us — demanding. Второй — treat — drown; shout — beat). В рассматриваемых рифмованных переводах сохранена перекрестная рифмовка оригинала. К. Баур даже придерживается чередования женской и мужской рифмы: treading — spreading; seem — clean, что по словам И. Левого не является нормой современного английского языка. «В английской поэзии стилистически окрашенная, выделяющаяся рифма — двусложная»<sup>14</sup>.

Д. Линдсей рифмует согласно законам английского языка — все его рифмы односложные: tread — spread; sting — ring; pride — ride; но они лишены необычности, новизны. Новаторство В. Маяковского в области рифмы остается недоступным английскому читателю.

Первый по времени перевод В. Дейч и А. Ермолинского нерифмованный.

Pied days, these.  
Slow drags the dray of years.  
Our god's speed.  
Our hearts are drums.

Отказ от передачи формы произведения привел к бесцветному пересказу, к исчезновению эмоционального накала.

«Наш Марш» хорошо инструментован. В. Маяковский широко применяет аллитерацию, ассонансы, повторы, создавая этим богатую эвфонию. Превалирование тех или иных согласных звуков в различных катренах ведет к выделению слов, которые, в свою очередь, влияют на интонационный рисунок стихотворения. Маяковский аллитерирует **тир** в первом катрене, **кир** — во втором, **лиз** — в третьем и т. д. Прекрасно удается аллитерация первого катрена. Д. Линдсею (здесь те же звуки, что и у Маяковского: r, t, d. Он даже несколько усиливает этот звуковой прием.

<sup>13</sup> И. Левый. Искусство перевода. М., 1974, стр. 321.

<sup>14</sup> Там же, стр. 291

Эвфония первого катрена оригинала усилена ассонансом (о): площади, топот, гордых, голов, второго, потопа, миров, перемоем. Однако это не находит отражения в переводах, и, видимо, объясняется большим, по сравнению с русским, числом гласных фонем, что крайне ограничивает применение ассонансов.

Звуковую организацию стихотворения, его интонационно-ритмический арсенал В. Маяковский подчиняет основной теме произведения — торжеству победы революции. Этой же цели служит и лексико-синтаксическая и образно-поэтическая система стихотворения.

Все переводчики стремятся к передаче смысловой точности оригинала. Перевод И. Фримена, в основном, передает содержание стихотворения, но некоторая усложненность формы оригинала, заключающаяся в инверсии (Видите, скушно звезд небу!), неясности образов (Дней бык пег. Радуга, дай дуг лет быстролетным коням) привела к искажению отдельных строк оригинала. Переводчик вводит новый образ „Hurrying horses“: Rainbow, curve your bow. Hurrying horses, fly! Существительное horse имеет более общее значение и менее поэтично, чем русское «кони» (ср. англ. steed — horse). Неверно передан метафорический образ «второго потопа». Ср.:

Мы разливом второго потопа перемоем...

We, the flood of a second deluge, shall wash...

К. Баур стремится к эквилинеарному переводу, но аналитический строй английского языка с более короткими словами вынуждает переводчика вводить большое количество незначительных слов, что ведет к раздроблению стихотворения. В оригинале в первом четверостишии 16 слов, а в переводе — 26. (Перевод Д. Линдсея еще более многословный — 34 слова). Для перевода К. Баура характерна большая семантическая точность; его английские эквиваленты яркие и свежие: rebellious treading; waspy bullets: galloping years etc. Как и В. Маяковский, он часто прибегает к инверсии:

Up heads!

What gold is than ours diviner?

Than our songs no weapons are finer.

Возможность грамматической инверсии ограничена в английском языке. Переводчик А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова О. Элтон пишет: «В русском, также как и в греческом или латинском, грамматическая инверсия встречается всюду ... при



передаче с русского на английский чем меньше инверсии, тем лучше ... Но все наши поэты в большей или меньшей степени используют ее»<sup>15</sup>. К. Баур не переводит инверсию инверсией, а пользуется ею, как определенным стилистическим приемом для достижения выразительности образа.

Итак, переводы И. Фримена и К. Баура различны по звуковой организации и лексико-поэтической системе, но их объединяет одно — они следуют ритму оригинала — т. е. содержательной функции звукового оформления стихотворения. Эти переводы позволяют английскому читателю услышать и разделить с поэтом и радость победы, и веру в будущее.

Перевод Д. Линдсея — видного английского писателя, публициста, переводчика — самый поздний по времени. Коммунист и интернационалист, Д. Линдсей является большим другом Советского Союза, пропагандистом советской культуры. Им переведено и составлено два сборника русской поэзии<sup>16</sup>. Переводчик старается как можно лучше донести до читателя содержание произведения. Зачастую он даже дополняет Маяковского, вводя новые слова, помогающие глубже раскрыть смысл стихотворения. Подобная экспликация удлинняет и отягощает лаконичные строки русского оригинала.

Мы разливом второго потопа  
Перемоем миров города.

We'll cleanse the towns of the world as they drown.  
In the second flood that our angers spread.

Медленна лет арба.  
The wagon years creak as they come.

Наше оружие — наши песни.  
The others lug guns out, but we have our songs.

Основное отличие перевода Д. Линдсея заключается в том, что в своем стремлении как можно полнее донести до читателя содержание стихотворения, он, в основном, обращается к лексическим и ритмическим ресурсам родного языка, жертвуя поэтическим синтаксисом оригинала, но, при этом, добивается, как нам кажется, равноценной функциональной замены.

Интерес к поэзии В. В. Маяковского в современном мире огромен. Многие поэты обращаются к переводу его произведений. Но, к сожалению, очень часто качество переводов довольно низкое. Анализируя сборник „V. Mayakovsky. The Bedbug and Selected Poetry“, 1960 (переводчики Макс Хейвард и Джон Риви) Б. Гончаров, исследователь творчества поэта, пишет: «не-

<sup>15</sup> Verse from Pushkin and others by O. Elton. L., 1935, p. 23.

<sup>16</sup> Russian Poetry 1917—1955. L., 1957; Modern Russian Poetry. L., 1960.

понятно, почему тексты, представленные здесь на английском языке, названы «переводами», в лучшем случае это прозаические переложения, а точнее говоря подстрочники»<sup>17</sup>.

Бесспорно, поэзию Маяковского переводить трудно, но лучшие переводчики и теоретики перевода указывают на возможную адекватность передачи его произведений. Этому способствует родственная система английского и русского стихосложений, богатство лексико-фразеологических средств обоих языков, большая потенциальная возможность словообразования.

Разнообразие приемов, используемых В. Маяковским для передачи содержания, настолько велико, что переводчик должен быть не только хорошим поэтом, но и исследователем русского языка и стиха, новатором своего родного языка. Произведения поэта передают идеи, дух великого времени исторически точно. Это время, эта эпоха интересуют и волнуют читателя, поэтому стихи В. Маяковского будут переводить. Произведения талантливейшего поэта советской эпохи ждут хороших переводчиков-исследователей.

---

<sup>17</sup> Б. Гончаров. Маяковский в кривом зеркале «советологии». «Вопросы литературы», 1970, № 3, стр. 105.

*МОНАХОВ С. В.*

## **М. В. ИСАКОВСКИЙ В ПЕРЕВОДАХ ДЖЕКА ЛИНДСЕЯ**

**к проблеме сопоставительной стилистики**

Задачей теории перевода является вскрытие в двух сопоставляемых языках таких возможностей, с помощью которых функции конструкций и образов одного языка могут быть переданы в другом. Выявлением этих возможностей занимается сопоставительная стилистика. Среди теоретиков стилистики в нашей стране необходимо отметить А. В. Федорова, И. Р. Гальперина, В. В. Виноградова, И. В. Арнольд и др.<sup>1</sup>, за рубежом — М. Риффатера, Р. Фаулера, С. Левина и др.<sup>2</sup>.

Большинство советских теоретиков перевода занимаются исследованиями, связанными с переводом с иностранных языков на русский. Проблемы перевода с русского языка на иностранный и в частности на английский язык являются, с одной стороны, актуальными проблемами сравнительной филологии, с другой стороны, — наименее изученными. Еще на втором Всесоюзном съезде советских писателей Н. Антокольский, М. Ауэзов и М. Рыльский замечали: «Теоретики перевода черпают материал только из переводов на русский язык... Переводы с русского языка могли бы дать не менее обильные данные для теоретических выводов».

Поэзия М. В. Исаковского вызывала и вызывает большой интерес не только в нашей стране, где она общепризнана и любима миллионами читателей, но и за рубежом. Об этом говорит

---

<sup>1</sup> Федоров А. В. Очерки общей и сопоставительной стилистики. М., «Высшая школа», 1971. Гальперин И. Р. Очерки по стилистике английского языка, М., Изд. литер. на иностр. яз., 1958. Виноградов В. В. Стилистика теории поэтической речи, поэтика, М., Изд. АН СССР, 1963. Арнольд И. В. Стилистика современного английского языка (стилистика декодирования). Л., «Промсвещение», 1973 и др.

<sup>2</sup> Riffaterre M. Criteria for Style Analysis. World, vol. 15, 1959; Fowler R. Essays on Style and Language. Linguistic and Critical Approaches to Literary Style. Routledge and Kegan, Lnd, 1967; Levin, S. Linguistic Structures in Poetry, Mouton, the Hague 1962 and others.

большое количество переводов стихотворений М. В. Исаковского на многие языки мира. Его стихотворения вошли в многочисленные сборники и антологии<sup>3</sup>.

На английский язык М. В. Исаковского переводил известный популяризатор русской и советской поэзии, писатель, коммунист Джек Линдсей. В 1957 г. в Лондоне выходит книга «Русская поэзия 1917—1955» (Russian Poetry 1917—1955)<sup>4</sup>. В эту книгу вошли стихотворения В. Брюсова, Д. Бедного, В. Маяковского, С. Есенина, И. Эренбурга, М. Светлова, Ю. Друниной, Я. Смелякова, С. Михалкова, С. Маршака, А. Твардовского и др. в переводах Дж. Линдсея, в нее вошли также четыре стихотворения М. В. Исаковского:

«Двенадцать трав»— „Twelve Blades of Grass“,

«Раздумье»— „Maiden Meditation“,

«Провожанье»— „He Saw Her Home“,

«В прифронтовом лесу»— „In Woods Near the Frontline“.

Прежде чем перейти к анализу переводов, необходимо сказать о позиции, с которой Дж. Линдсей подходит к переводу русской поэзии. В предисловии к книге «Русская поэзия 1917—1955» Линдсей говорит о своей задаче так: «Вследствие определенных структурных расхождений между русским и английским языками я не пытался добиться полной ритмической адекватности... Часто я обсуждал с поэтом, стихи которого переводил, его поэзию. И моей целью прежде всего всегда была задача передать поэтическое значение и оригинальность перевода... В этом, мне кажется, заключается подлинная точность перевода»<sup>5</sup>.

<sup>3</sup> Krokodýl se směje. Praha, 1963; Russische Lyrik. v. 1917—1963. Wiens. Berlin, 1964; Russische Lyrik von Puschkin bis Jewtuschenko. Leipzig, 1961; Versuri alese. Bucuresti, 1958; A Sovjet lira kincsesháza. Budapest, 1959; Hidas Antal mu forditasai. Budapest, 1960; Antologia a Nagy Honvedő Haboru koltészeteiből. Budapest, 1960; Antologia della letteratura russa. vol. 2. Milano, 1965; Zwei und ein Apfel Russische Liebesgedichte. Berlin, 1965; La poésie russe. Paris, 1965; Russische Lyrik v. 1917—1962. Wiens, 1963. Hidas Antal mü fordításai. Budapest—Bukarest, 1960; Wybór poezji narodów radzieckich. Warszawa, 1957; Песни Родины. Шанхай, 1958. Руска съветска поэзия. София, 1957. См. также: Произведения советских писателей в переводах на иностранные языки. 1958—1964. М., «Книга», 1966. Произведения советских авторов в переводах на иностранные языки 1965—1970. М., «Книга», 1972.

<sup>4</sup> Lindsay Jack. Russian poetry 1917—1955. The Bodley Head, Lnd, 1957.

<sup>5</sup> I do not attempt a beat-for-beat exactitude in metre in view of certain differences in the structure and texture of Russian and English... In many cases I discussed with the poet his poetry and my aim has been above all to carry over this poetic weight and colour of the original... In that seems to me to lie true fidelity in translation. Lindsay J. Russian Poetry 1917—1955. The Bodley Head' Lnd., 1957, the foreword

Стихотворение М. В. Исаковского «В прифронтовом лесу» — одно из лучших произведений русского поэтического творчества. Нет в России человека, не знающего строк:

С берез, неслышен, невесом,  
Слетает желтый лист.  
Старинный вальс «Осенний сон»  
Играет гармонист.<sup>6</sup>

Это лирическое стихотворение, датированное 1942 г., проникнуто глубоким чувством патриотизма и непоколебимой верой в советский народ, вставший на защиту Родины. Оно было положено на музыку М. И. Блантером, и наряду с другими песнями Исаковского — «Катюша» (муз. Блантера), «Ой, туманы мои...» (муз. В. Г. Захарова) стала популярной песней периода войны и послевоенных лет. Упомянутый в нем вальс «Осенний сон» принадлежит А. Джойсу. Этот вальс был известен в России еще в предреволюционные годы.

Стихотворение делится на две части. Первая часть (1—6 строфы) лирическая. Звуки гармошки, наводят бойцов на лирическое раздумье о мирной жизни, о доме, о семье, о родном крае. Вторая часть (5—11 строфы) более экспрессивна и эмоциональна. Поэт призывает бойцов к решительному бою с врагом.

Очень бережно подходит Джек Линдсей к передаче явлений, образующих стилистическую систему оригинала. И в первую очередь, это относится к поэтической лексике как основному носителю идей и образов поэтического текста.

In Woods Near the Frontline  
Soundless and almost weightless  
yellow the birch leaf falls,  
and an old waltz Autumn's Dream  
on an accordion calls.

The bass-tones sigh complaining  
as if in dream they sigh.  
The soldiers sit there and listen,  
my comrades, and so do I.

We went with the step of this waltz  
in spring to the swaying square.  
We fell in love with our girls  
and drew them close, to its air.

We glanced into kindled eyes  
across the entwining tune;

<sup>6</sup> Исаковский М. В. Собрание сочинений. Изд. «Художественная литература», М., 1969, т. 2 стр. 39—40.

and with it we wandered in sorrow,  
lonely under moon.

And now in the frontline woods,  
again with its beat we were spelled.  
All listened and all were silent,  
for something precious it held.

And everyone thought of his love  
and a spring that returns no more;  
and everyone knew that the road  
to his love ran on through the war.

Well, friends, if our time is nearing,  
let's see that the steel doesn't break.  
Our hearts must learn not to falter,  
our hands must learn not to shake.

Let the difficult hour be haloed  
with lights of the trysts we recall.  
If we come to a hole in the ground,  
it's only once, and that's all.

If we come through the smoke and the fire  
of death, we shall know it is true:  
the fighter has conquered his fear.  
And what we must do, we shall do.

It's time that we went, my friends,  
for the hour is growing late:  
by all that our yesterdays lived for,  
by all that our morrows await.

By all who are stricken like leaves,  
by the land where our spirits were bred —  
accordion, turn from the dancing  
and strike up a march-tune instead<sup>7</sup>.

Сам перевод названия — „In Woods Near the Frontline“ — уже говорит о тревожных и драматических событиях произведения. Джек Линдсей точно передает в переводе стилистическое деление стихотворения на две части. Как и автор оригинала, он использует антитезу, противопоставляя образы мирной жизни в первой части образам войны во второй, почти полностью сохраняя лексическое наполнение.

1 часть. Ср.:

*У Исаковского:*

Ходили мы на круг, ...  
Любили мы подруг, ...

---

<sup>7</sup> Lindsay J. Russian poetry 1917—1955. The Bodley Head, Lnd., 1957, pp. 115—116.

Ловили мы очей любимых свет, ...  
Грустили мы, когда подруги нет, ...  
Думал о своей, припомнив ту весну, ...

*У Линдсея:*

went with the step of this waltz..  
fell in love with our girls...  
glanced into kindled eyes...  
we wandered in sorrow lonely...  
And everyone thought of his love,  
and a spring...

II часть. Ср.:

*У Исаковского:*

...дорога к ней  
Ведет через войну...  
Да будет сталь крепка!  
Но пусть и смерть — в огне, в дыму —  
Бойца не устршит...

*У Линдсея:*

...the road  
to his love ran on through the war...  
let's see that the steel doesn't break...  
If we come through the smoke and the fire  
of death...  
The fighter has conquered his fear...

Лиричность первой части стихотворения усиливается введением в первой строфе осеннего пейзажа. Тишина, падающие листья, желтые, невесомые, и звуки старинного вальса в прифронтовом лесу резко противопоставляются огню, дыму, скрежету брони предстоящего боя. Прекрасно передает мотив пейзажа Дж. Линдсей.

На синтаксическом уровне в русском поэтическом тексте обращает на себя внимание сложное переплетение повторов — это и параллельные конструкции, и семантический повтор, повторы анафорические и внутрistroчные. Повторы, являясь лейтмотивом стихотворения, усиливают лиризм и драматизм повествования.

Эту особенность оригинала хорошо подмечает переводчик, вводя в перевод адекватные конструкции. Особенно драматична и патетически приподнята вторая часть стихотворения. Линдсей подчеркивает драматизм и контраст при помощи большого количества параллельных конструкций. Например:

If we come to a hole in the ground

If we come through the smoke and the fire

В 7-й строфе автор призывает бойцов выполнить свой долг, встав на защиту Родины. Большая эмоциональность и экспрессивность строфы достигается патетическим обращением («Так что ж, друзья, коль наш черед,—»), призывом («Да будет сталь крепка»), употреблением контекстуально синонимичных выражений («Пусть наше сердце не замрет, не задрожит рука»). Поддержанию эмоциональности и экспрессивности служит и синтаксическое построение строфы. Автор применяет апозиопезис: тире после первой строки обозначает паузу, под наплывом чувств он не договаривает предложение до конца, и фраза — «Так что ж, друзья, коль наш черед» — остается незаконченной, хотя читателю она вполне понятна. Тем с большей силой звучит после паузы призыв — «Да будет сталь крепка!»

В таком же эмоциональном ключе переводит эту строфу Линдсей:

Well, friends, if our turn is nearing,  
let's see that the steel doesn't break.  
Our hearts must learn not to falter,  
our hands must learn not to shake.

В переводе нет апозиопезиса, нет патетического призыва. Но переводчик достигает компенсации другими средствами: вместо двух отрицаний в оригинале в переводе их три („doesn't break, not to falter, not to shake“). Анафорический повтор и параллелизм двух последних строк подчеркивает идею стихотворения.

Особое значение у Исаковского имеют последние 10-я и 11-я строфы. Параллельные конструкции и четырехкратный анафорический повтор предлога «за» связывают строфы, благодаря чему внимание читателя фиксируется на этих четырех строках, в которые автор вкладывает основную идею стихотворения, он воспекает чувство любви к Родине и долга перед ней. Параллельные конструкции и анафорический повтор, поддержанные конвергенцией<sup>8</sup> (convergence — термин Майкла Риффатера) стилистических приемов (эмфатическое восклицание — «Идем, друзья, идем!», апозиопезис — «Настал черед, пришла пора», — и «За весь родимый край...»), придают большую экспрессивность двум строфам.

Линдсей верно передает идею, заключенную в этих строфах:

It's time that we went, my friends,  
for the hour is growing late:  
by all that our yesterdays lived for,  
by all that our morrows await.

<sup>8</sup> Riffatere M. Criteria for Style Analysis. World, vol. 15, 1959.



By all who are stricken like leaves,  
by the land where our spirits were bred —  
accordion, turn from the dancing  
and strike up a march-tune instead.

Хотя переводчик верно использует параллельные конструкции с повтором анафорического „by all“, все же его перевод проигрывает оригиналу в эмоциональном плане: ни эмфатическое восклицание, ни апозиопезис не нашли отражения в английском стихотворном тексте.

Обилие различных повторов, многочисленные аллитерации и ассонансы, полнозвучные рифмы (a b a b) придают особую мелодичность и плавность ритмико-интонационному рисунку оригинала. Линдсей изменяет авторский вариант рифмовки. Некоторая обедненность рифмы перевода (a b c b) компенсируется количественным увеличением параллельных конструкций, внутристрочных и анафорических повторов и богатой системой аллитераций и ассонансов. Следует отметить, что в плане аллитераций английский язык имеет большие возможности, так как основой поэтической формы в англосаксонской поэзии за отсутствием рифмы была аллитерация.

Удачно передает Дж. Линдсей аллитерации и ассонансы оригинала. Проиллюстрируем наше утверждение на примере первой строфы. Она богата аллитерациями на с, которые в совокупности с другими стилистическими средствами (параллелизм, инвертированная конструкция и т. д.) придают строфе музыкальность. Используя аналогичные приемы и аллитерируя сонорные l, m, n, переводчик достигает того же эффекта:

Soundless and almost weightless  
yellow the birch leaf falls,  
and an old waltz Autumn's Dream  
on an accordion calls.

Богатство рифмы, звуковые повторы, большое количество аллитераций и ассонансов оригинала и перевода рожают особую мелодичность стиха, определяя звучание не только отдельных строк и строф, но и всего поэтического текста в целом.

Сохраняя идею и образы оригинала, Дж. Линдсей передает его архитектонику и композицию, интонацию и эвфонию. С этой точки зрения перевод представляется, несомненно, удачным. В работе над переводом Линдсей прибегает к компенсации, что ему вполне удается, хотя он несколько смягчает, как мы показали, патетику и драматизм последних двух строф. Перевод Дж. Линдсея дает ощутить английскому читателю конкретную

обстановку войны, тоску по мирной жизни и величие долга человека перед Отечеством.

Поэзия М. В. Исаковского, как мы видим, выходит за рамки национальной литературы, поэтому изучение творчества поэта без изучения его переводов не только на языки народов СССР, но и на другие языки мира представляется весьма неполным.

Данные сопоставительного анализа являются ценным материалом для сопоставительной стилистики, грамматики и лексикологии, они могут оказать действенную помощь в практической деятельности переводчика. Ценность результатов сопоставительного анализа заключается в том, что только комплексный анализ в лингвистическом и стилистическом планах может дать исчерпывающие данные о переводах творчества того или иного писателя или поэта, дать дополнительный материал для изучения взаимосвязей литератур и культур стран и народов. Сопоставительный анализ может быть широко использован в учебно-методической работе как в высших, так и в средних учебных заведениях. Комплексный лингво-стилистический анализ углубляет познания не только в иностранном, но и в родном языке. Такого рода работа, проводимая на уроках, в кружках и факультативах, вызывает у учащихся интерес к изучаемому языку, приучает их к творческой, кропотливой работе над художественным текстом, имеет эстетическое и воспитательное значение.

*СИЛЬНИЦКАЯ Г. В.*

## **СИСТЕМА ОЦЕНОЧНЫХ ЗНАЧЕНИЙ АНГЛИЙСКИХ МОДАЛЬНЫХ ГЛАГОЛОВ**

Модальные конструкции (сочетания типа «модальный глагол + инфинитив») выражают модальную обусловленность потенциального действия, выражаемого инфинитивом. Значение этих конструкций содержит два основных компонента, отображающих:

1) констатацию говорящим наличия определенных ситуативных факторов, обуславливающих реализацию (или нереализацию) субъектом модальной конструкции действия инфинитива,

2) степень информированности говорящего о фактической реализации (или нереализации) этого действия.

Мы будем, соответственно, говорить о «ситуативной» и «логической» обусловленности действия инфинитива в качестве компонентов модальной обусловленности; действие инфинитива будет называться «ситуативным следствием» модального условия в первом случае и его «логическим следствием», или «заключением», во втором. Логическая обусловленность может проявляться в виде либо «категорической», либо «вероятностной» оценки: в первом случае говорящему достоверно известно о реализации или нереализации действия, во втором он высказывает свое мнение о степени вероятности этой реализации (или нереализации).

Модальные глаголы могут выражать различные наборы перечисленных семантических компонентов и, таким образом, являются многозначными. По данному критерию будут различаться три основных класса значений модальных глаголов.

1) Модальные глаголы в «ситуативных» значениях выражают ситуативную обусловленность в чистом виде, т. е. не осложненную логической обусловленностью в какой-либо из ее разновидностей. Говорящий констатирует, что ситуация, в которой находится субъект со всеми его «способностями», «инте-

ресами» и т. д., содержит факторы, обуславливающие возможность или необходимость реализации (или нереализации) им действия инфинитива:

**They must combine** to support the situation and protect their interests (Th. Dreiser, 196).

**We couldn't land** at the naval station, because it was cut off by the enemy (Gr. Greene, (b), 59).

**„I can spare** a few minutes“,— he said, consulting his watch (J. Lindsay, 98).

2) Модальные глаголы в **«вероятностных»** значениях выражают вероятностную обусловленность в чистом виде, независимо от ситуативной обусловленности. Говорящий дает свою оценку степени вероятности реализации (нереализации) действия инфинитива, исходя не из «микроситуации», имеющей своим центром субъекта модальной конструкции, а из «макроситуации», т. е. из всей наличной у него (говорящего) информации о более широком круге явлений, имеющих то или иное отношение к рассматриваемому действию:

And this girl too, she **must be** somewhere near my age, if she was fond of me, thirty years ago (J. Cary, ESS, 39).

Helen **may be** right (E. M. Forster, 150).

3) Модальные глаголы в **«контрарных»** значениях одновременно выражают два семантических компонента: ситуативную обусловленность и более сильный, «категорический» вариант логической обусловленности. При этом указанные два типа обусловленности вступают друг с другом в контрарную оппозицию: говорящий констатирует несовпадение того, что должно или могло бы быть (по его оценке обстоятельств, в которых находился субъект действия) и того, что на самом деле произошло:

**What should have been** the crowning moment of Bernard's whole career had turned out to be the moment of his greatest humiliation (A. Huxley, (b), 140).

He **ought to have been** at school but his mama had taken him back (Ch. Bronte, 19).

В данной работе рассматриваются вероятностные и контрарные значения английских модальных глаголов, т. е. те значения, в которых представлена логическая обусловленность действия инфинитива в вероятностном или категорическом варианте. Значения данного типа будут обозначаться общим термином **«оценочных»**.

Задача работы состоит в выявлении (1) соотношения между оценочными и ситуативными значениями английских модальных глаголов в качестве подсистем единой системы и (2) факторов,

определяющих внутреннюю структуру системы оценочных модальных значений.

Основной показатель системных соотношений между ситуативными и оценочными значениями английских модальных глаголов состоит в том, что в каждой из этих двух подсистем определяющую роль играет оппозиция между значениями **необходимости** и **возможности**. Поскольку категорическая логическая обусловленность, по определению, не является вероятностной, т. е. не характеризуется значениями возможности и необходимости, контрарные модальные глаголы выражают эти значения лишь в сфере ситуативной обусловленности. Поэтому интересующая нас оппозиция может быть наиболее четко прослежена при сопоставлении ситуативных и вероятностных значений модальных глаголов.

В обеих этих сферах необходимость может быть определена как **мотивированная**, возможность — как **немотивированная** обусловленность потенциального действия, выражаемого инфинитивом.

Так, ситуативная необходимость предполагает наличие в исходной ситуации факторов, «побуждающих» субъекта к реализации (или нереализации) действия инфинитива:

„We **ought to map out** our program very carefully,— continued Senator Simpson,— so that if we are compelled to act we can do so very quickly“ (Th. Dreiser, 291).

„The child **ought to have** change of air and scene,— he said,— nerves not in good state“ (Ch. Bronte, 31).

**Speak I must:** I had been trodden on severely and **must turn:** but how? (Ch. Bronte, 50).

I am going to do something now which I think I **ought not to do**, put I cannot help myself (Th. Dreiser, 201).

С другой стороны, ситуативная возможность равнозначна отсутствию в исходной ситуации факторов, препятствующих реализации субъектом действия инфинитива<sup>1</sup>:

The King **may do** what he will without hindrance from one whom he has cruelly wronged (A. Conan Doyle, 38).

You never imagined a sweeter schooner — a child **might sail** her (R. L. Stevenson, 53).

And you can have a new piano any time you like (Th. Dreiser, 138).

В сфере вероятностных модальных значений мотивированная/немотивированная обусловленность, лежащая в основе оппозиции «необходимость — возможность», имеет не ситуатив-

<sup>1</sup> В качестве такого препятствующего фактора может, в частности, выступать «неумение», «неспособность» субъекта реализовать данное действие.

ный, а логический характер, т. е. определяется логической структурой умозаключения говорящего.

Так, при оценочной необходимости говорящий эксплицитно констатирует или имплицитно указывает на наличие у него определенных позитивных логических оснований для вывода о вероятной реализации (или нереализации) действия инфинитива:

**She must have seen** something of this in my expression, for she turned abruptly away and ran up the porch steps into the house (F. S. Fitzgerald, 143).

**I must have been** very weak at the time, because I seemed to take no interest whatever in my food — an unusual thing for me (J. K. Jerome, 14).

Модальный глагол **must** в вероятностном значении не имеет отрицательной формы. Поскольку модальные глаголы возможности в отрицательной форме выражают значение необходимости, в соответствующих контекстах (т. е. при мотивированной вероятно-логической обусловленности нереализации действия инфинитива) употребляется глагол **can** с отрицанием:

And she **can't have been thinking** at all — even she couldn't have said it if she'd thought for a single moment (C. P. Snow, 156).

Оценочная возможность семантически эквивалентна отсутствию у говорящего логических оснований для вывода, противоположного тому, который он в действительности сделал относительно вероятности реализации (или нереализации) действия инфинитива:

And the current gossip about the alcohol in his blood—surrogate **may** very likely — for accidents will happen — **have been** true (A. Huxley, (b), 140).

And after all it **may be** merely the fancy of a drowning person (O. Wilde, 140).

Немотивированность вероятностной оценки при оценочной возможности имеет в ряде случаев эксплицитное проявление в том, что в модальной конструкции выражаются в качестве равновероятных два или больше взаимоисключающих логических следствий (вариантов реализации/нереализации действия):

The same philosophy of life **may be good or bad** according as the person who accepts it is intrinsically fine or base (D. H. Lawrence, 9).

But that day I thought more of the letters that **might or might not be awaiting** me at the little burgh (Ch. Bronte, 116).

It **could be** a wrong impression. On the other hand, it **could be** a correct one (H. Wells, 64).

I could not tell what his age was: he **might have been five and thirty** or he **might have been sixty** (W. S. Maugham, 286).

Итак, оппозиция «необходимость — возможность» характеризуется сходными семантическими признаками в сфере ситуативных и оценочных модальных значений, что позволяет сделать вывод о тесной взаимосвязанности этих двух типов значений в рамках единой семантической системы английских модальных глаголов.

С другой стороны, подсистема оценочных модальных значений характеризуется рядом особенностей. Одно из основных отличий ситуативной обусловленности от логической состоит в том, что, с временной точки зрения, первая может быть только «проспективной», тогда как вторая может быть либо «проспективной», либо «ретроспективной». Так, если на ситуативном уровне условие всегда предшествует следствию (действию инфинитива), то на логическом уровне умозаключение говорящего может строиться либо от предшествующего события к последующему, либо от последующего события к предшествующему:

Проспективное умозаключение:

Suppose Tom found out that Daisy had been driving. He **might think** he saw a connection in it — he **might think** anything (F. S. Fitzgerald, 145).

Ретроспективное умозаключение:

He **must have been** tired and walking slowly, for he didn't reach Gad's Hill until noon (F. S. Fitzgerald, 161).

She **must have gone** for a walk, alone. At any rate, when I woke up, she wasn't there (A. Huxley, (b), 82).

Данное семантическое различие между ситуативной и логической обусловленностью определяет ряд формальных особенностей соответствующих модальных конструкций и прежде всего — различия в морфологической форме инфинитива.

Модальные глаголы в ситуативном значении, выражающие лишь проспективную обусловленность, могут употребляться лишь с инфинитивом в форме Indefinite:

I **must wire** to the King without delay (A. Conan Doyle, 36).

You **can go and inquire** in about a week after you send your letters, if any are come (Ch. Bronte, 115).

Модальные глаголы в оценочных значениях, с другой стороны, могут употребляться со всеми формами инфинитива (Perfect, Indefinite, Continuous, Perfect Continuous):

He and Welsh **might well be talking** about history (K. Amis, 8).

It is conjectured that he **may have been hurrying** down to catch the last train from Waterloo Station (A. Conan Doyle, 55).

**You should never have come here (O. Wilde, 78).**

Приводим частотность употребления различных форм инфинитива с модальными глаголами в оценочных значениях.

Таблица 1

**Морфологические типы инфинитива при оценочных модальных глаголах**

	Indef.	Perfect	Contln.	Perf. Contln.	
may	75,0 %	23,0 %	1,99 %	0,01 %	100 %
can	58,99 %	40,99 %	0,01 %	0,01 %	100 %
must	47,0 %	50,0 %	3,0 %	—	100 %
should	35,5 %	60,0 %	4,5 %	—	100 %
ought	14,3 %	71,4 %	14,3 %	—	100 %

В своей оценочной функции модальные глаголы в контрарном значении выражают ситуативную обусловленность наряду с (категорической) логической, тогда как глаголы в вероятностном значении выражают лишь (вероятностную) логическую обусловленность. Поэтому указанные выше различия во временной структуре ситуативной и логической обусловленности, определяющие формальные различия между ситуативными и оценочными модальными значениями, определяют также основные формальные признаки двух подтипов оценочных значений — вероятностных и контрарных.

Основанием (условием) логического умозаключения о реализации/нереализации некоторого действия служит совокупность сведений по данному предмету, которыми располагает субъект этого умозаключения (как правило, говорящий) в соответствующий момент времени (как правило, момент речи)<sup>2</sup>. Поэтому логическая обусловленность (как вероятностная, так и контрарная) всегда соотносена во времени с моментом речи.

Основное различие во временной структуре вероятностной и контрарной обусловленности состоит в следующем. При вероятностных модальных значениях, отображающих логическую обусловленность в чистом виде, действие инфинитива характеризуется единственной и обязательной временной соотносительностью — с моментом речи (который может следовать за, пред-

<sup>2</sup> В дальнейшем изложении мы не будем принимать в расчет отдельные отклонения от этого соответствия (типа *He was still wretched — wretched that she should have found it such a perfect afternoon for Obstacle Golf* — (A. Huxley, (b), 59), поскольку они не влияют на сущность излагаемой концепции.



шествовать или совпадать с действием инфинитива). При контрарных модальных значениях, отображающих как логическую, так и ситуативную обусловленность, действие инфинитива характеризуется двойной временной соотнесенностью: в плане логической обусловленности — с моментом речи, в плане ситуативной обусловленности — с некоторым ситуативным условием (которое всегда предшествует действию инфинитива).

Временные отношения выражаются двумя морфологическими компонентами модальных конструкций: временной формой модального глагола и формой инфинитива. Соотношение этих двух морфологических форм в значительной мере определяет, выступает ли модальный глагол в вероятностном или контрарном значении.

1) Оценочные модальные глаголы в форме **настоящего времени** употребляются со всеми формами инфинитива и, в подавляющем большинстве случаев, выражают вероятностную обусловленность. Это определяется тем, что модальные конструкции данного типа обозначают временную соотнесенность действия инфинитива лишь с моментом речи, но не с каким-либо моментом в прошлом, как это требуется при ситуативной обусловленности. Данная характеристика остается в силе и в тех случаях, когда инфинитив представлен в перфектной форме; здесь имеет место оценка с временной «точки зрения», момента речи, степени вероятности реализации/нереализации действия инфинитива в период, предшествующий этому моменту:

During the last ice-age, for instance, the slowing effect **may well have been** much less than it is today (F. Hoyle, 3).

It would indeed be difficult to deny that the Earth's interior **must have been** an important source of surface water (F. Hoyle, 32).

Мы располагаем двумя примерами, интерпретация которых в рамках излагаемой концепции связана с определенными трудностями. Хотя рассматриваемые модальные глаголы в принципе характеризуются омонимичной временной формой (которая может в различных случаях выступать как форма или настоящего, или прошедшего времени), приводимые контексты достаточно однозначно определяют их как глаголы в форме настоящего времени:

a) You **ought to know** me well enough to know that I'm not contemplating anything of that kind (Th. Dreiser, 429);

б) I **might be married** to her: she treats me with such damned indifference (O. Wilde, 44).

В обоих примерах модальный глагол в форме настоящего времени выражает контрарную обусловленность. В свете обсуж-

даемого вопроса существенно подчеркнуть следующие особенности приведенных модальных конструкций:

(1) Глагол в форме инфинитива в обоих случаях выражает состояние, временные рамки которого значительно шире настоящего момента (что подчеркивается неупотребительностью глагола в форме Continuous в первом случае и пассивной формой инфинитива во втором). Таким образом, характер временной соотнесенности действия инфинитива с моментом речи не может здесь быть однозначно определен.

(2) В обоих примерах значение модальной конструкции в целом представлено в качестве условия, причины или логического основания некоторого следствия, наличного в момент речи, в результате чего модальная обусловленность со всеми своими компонентами «отодвигается» в прошлое.

(3) В обоих рассматриваемых случаях контекст содержит ряд указаний на то, что мы здесь имеем дело не с вероятностной, а с категорической логической обусловленностью. Так, наличие в предложении «дейктических» личных местоимений (т. е. личных местоимений первого и второго лица, обозначающих непосредственных участников речевой ситуации) позволяет предположить, что говорящему достоверно известно, является ли действие инфинитива реализованным или нет. Категорический же вариант логической обусловленности является обязательным компонентом контрарной обусловленности.

Приведенные соображения выявляют, как нам представляется, специфическую природу анализируемых примеров и показывают их логическую совместимость с общим правилом, сформулированным в начале данного раздела.

2) Оценочные модальные глаголы в форме **прошедшего времени** не употребляются, по нашим данным, с инфинитивом в форме Indefinite (иными словами, инфинитив данной формы употребляется с модальными глаголами в прошедшем времени лишь в их ситуативных значениях). Будучи претерито-презентными, английские модальные глаголы характеризуются омонимичностью формы прошедшего времени, которая может выражать значения как прошедшего, так и настоящего времени (в отличие от формы настоящего времени тех же глаголов, употребляемой только в значении настоящего времени). Разрешение этой временной омонимичности во многих случаях не может быть достаточно четко осуществлено, т. к. это зависит от ряда особенностей контекста, которые не всегда подлежат точному учету. Поскольку временная соотнесенность с каким-то моментом в прошлом служит показателем ситуативной обусловленности, являющейся, в свою очередь, обязательным компонен-

том контрарной обусловленности, указанная временная омонимичность препятствует четкому разграничению вероятностных и контрарных значений модальных глаголов в форме прошедшего времени. Решающим здесь является не формальный, а семантический фактор, а именно — степень осведомленности (ее вероятностный или категорический характер) говорящего о реализации/нереализации действия инфинитива.

Рассмотрим наиболее характерные тенденции в распределении вероятностных и контрарных значений модальных глаголов необходимости и возможности.

(1) Оценочные глаголы необходимости в форме прошедшего времени (*should, ought*) в подавляющем большинстве случаев выражают контрарную обусловленность:

*She ought never to have been arrested* in the first place (W. S. Maugham, 5).

„The tea is cold,— Shearwater remarked. — You **should have drunk** it before“,— she said (A. Huxley, (a), 112).

Категорическая осведомленность говорящего о реализации/нереализации действия инфинитива во многих случаях эксплицируется контекстом:

*He should have told* her now that he was going to marry another girl, but he could not tell her (F. S. Fitzgerald, SSM, 201).

Please don't praise other women in our presence. You **might wait** for us to do that (O. Wilde, 186).

Характерным (но не детерминирующим) показателем категорической логической обусловленности служат дейктические личные местоимения:

The fates **oughtn't to have let** me take that walk (W. S. Maugham, 182).

You **should have seen** his face when I gave him my dust (A. Cronin, 192).

Сложность разрешения временной многозначности рассматриваемых глаголов может быть проиллюстрирована на следующем примере:

Coming down here and thinking you can get the practice into your own hands when you **should be working** for Doctor Page! (A. Cronin, 118).

Употребление инфинитива в форме Continuous указывает на временную соотнесенность глагольного действия с моментом речи. Модальная же конструкция в целом выражает контрарную обусловленность. Это определяется тем, что говорящий констатирует наличие некоторого ситуативного условия (в данном случае, определенных моральных обязательств субъекта), предше-

ствующего действию инфинитива (и, следовательно, моменту речи).

(2) Оценочные глаголы возможности в форме прошедшего времени (*might, could*) могут выражать как вероятностную, так и контрарную обусловленность.

Глагол *might* в сочетании с инфинитивом в форме *Continuous* всегда выражает вероятностную обусловленность:

He was afraid that she **might be suffering** from one of the few remaining infectious diseases (A. Huxley, (b), 148).

Мы не располагаем примерами употребления глагола *could* с инфинитивом в форме *Continuous*.

В сочетании с перфектным инфинитивом оба рассматриваемых глагола могут выражать как вероятностную, так и контрарную обусловленность:

Вероятностная обусловленность:

She is in a lower grade than you are, but I thought maybe you **might have seen** her (Th. Dreiser, 25).

He **could have had** no motive for taking so much trouble over an obscure novelist other than his real interest in art and letters (W. S. Maugham, 202).

Контрарная обусловленность:

We **might all have perished** by the hand of treachery (R. L. Stevenson, 75).

But in any case what **could he have said**? He hadn't been given time to get a word in (Gr. Greene, (a), 29—30).

Как видно из приведенных примеров, рассматриваемые глаголы выражают контрарную обусловленность в контекстах, однозначно указывающих на категорическую осведомленность говорящего о том, что в действительности имело место обратное тому, что выражается инфинитивом модальной конструкции.

Контрарная обусловленность характеризуется еще одним признаком, общим как для глаголов возможности, так и для глаголов необходимости: действие инфинитива при одушевленном субъекте всегда является здесь интенциональным. Поэтому модальные конструкции, в составе которых инфинитив выражает неинтенциональное действие или состояние одушевленного субъекта, могут обозначать лишь вероятностную обусловленность:

You **must want** your tea, you ate so little at dinner (Ch. Bronte, 203).

You **must be bored** to death (O. Wilde, 95).

You **must be in love** (O. Wilde, 70).

I **may be** on the wrong track (A. Cronin, 173).

You may have a good deal of trouble with her (Th. Dreiser, 103).

Итак, различные временные формы оценочных модальных глаголов выражают следующие типы значений:

	Вероятностная обусловленность	Контрарная обусловленность
must	+	—
may	+	—
might	+	+
can	+	—
could	+	+
should	+	+
ought	+	+

Как видно из приведенной таблицы, по составу и способу выражения своих оценочных значений английские модальные глаголы могут быть подразделены на три группы:

(1) Глагол *must* имеет лишь форму настоящего времени и поэтому в своей оценочной функции всегда выражает вероятностную обусловленность.

(2) Глаголы возможности имеют различные формы настоящего и прошедшего времени, из которых первая всегда выражает вероятностную обусловленность, тогда как вторая может выражать оба типа оценочных модальных значений.

(3) Остальные глаголы необходимости (*should, ought*) имеют омонимичную форму, совмещающую значения настоящего и прошедшего времени, и выражают оба типа оценочных модальных значений.

Эти три группы оценочных модальных глаголов характеризуются рядом дистрибутивных признаков, основными из которых являются:

а) частотность употребления с различными морфологическими формами инфинитива (см. табл. 1, стр. 72),

б) частотность употребления с различными структурными типами инфинитива (имеются в виду пассивный инфинитив и инфинитив глагола-связки в сочетании с именной частью — см. табл. 2, ниже),

в) частотность употребления с различными типами подлежащего (см. табл. 3, ниже).

Как видно из приведенных таблиц, наиболее четко противопоставлены друг другу по рассматриваемым дистрибутивным признакам вторая (*may, can*) и третья (*should, ought*) группы модальных глаголов.

## Структурные типы инфинитива при оценочных модальных глаголах

	Пассивный инфинитив	Глагол—связка+именная часть
may	11,0%	28,0%
can	8,0%	48,0%
must	2,4%	48,0%
should	2,5%	10,0%
ought	3,6%	14,3%

Таблица 3

## Типы подлежащего при оценочных модальных глаголах

	Подлежащее				
	в 1-м лице	во 2-м лице	в 3-м лице одушевл.	в 3-м лице неодушевл.	
may	12,0%	11,0%	41,0%	36,0%	100%
can	12,5%	7,0%	38,0%	42,5%	100%
must	4,0%	13,5%	39,5%	43,0%	100%
should	37,5%	25,0%	20,0%	17,5%	100%
ought	35,0%	31,0%	31,0%	3,0%	100%

(1) Оценочные модальные глаголы возможности (may, can) характеризуются:

а) преобладанием инфинитивов в форме Indefinite, б) высокой относительной частотностью пассивных инфинитивов, в) высокой частотностью подлежащих в третьем лице как одушевленных, так и неодушевленных, г) высокой частотностью (особенно у can) употребления с сочетанием «be+именная часть».

Внутри этой группы can и may наиболее четко противопоставлены друг другу по количеству отрицательных и вопросительных конструкций, в которых они употребляются:

	Отрицательные конструкции	Вопросительные конструкции
can	41,5%	30,04%
may	4,0%	1,0%

(2) Глаголы should и ought характеризуются следующими общими дистрибутивными признаками:

а) преобладанием инфинитивов в форме Perfect и Continuous (вместе взятыми) над инфинитивами в форме Indefinite,

б) высокой частотностью дейктических подлежащих (в первом и втором лице),

в) низкой относительной частотностью пассивных инфинитивов,

г) низкой частотностью употребления с сочетанием «be + именная часть».

Внутри этой группы *ought* характеризуется наиболее частотным из всех оценочных модальных глаголов употреблением с подлежащим во втором лице и с инфинитивами в форме *Perfect* и *Continuous* и наименее частотным употреблением с неодушевленными подлежащими и с инфинитивами в форме *Indefinite*.

*Should* характеризуется наименее частотным из всех оценочных модальных глаголов употреблением с одушевленными подлежащими в третьем лице и с сочетанием «be + именная часть».

(3) Глагол *must* по своим дистрибутивным признакам занимает промежуточное положение между группой *may—can* и группой *should—ought*.

Так, следующие дистрибутивные признаки *must* сближают его с группой *may—can*:

а) высокая частотность подлежащих в третьем лице, одушевленных и неодушевленных,

б) высокая частотность употребления с сочетанием «be + именная часть».

С другой стороны, *must*, как и глаголы группы *should—ought*, характеризуется низкой частотностью употребления с пассивными инфинитивами.

Отсутствие у оценочного *must* диагностических дистрибутивных признаков отчетливо проявляется в том, что данный глагол характеризуется приблизительно одинаковой частотностью употребления с инфинитивами в форме *Indefinite* и в форме *Perfect* и *Continuous*, занимая и в этом отношении промежуточное положение между группой *may—can* и группой *should—ought*.

Следует, однако, подчеркнуть, что отмеченная нечеткость дистрибутивных признаков оценочного *must* ни в какой мере не является показателем его семантической «расплывчатости». Напротив, как уже отмечалось выше, *must* является единственным оценочным модальным глаголом, который во всех случаях своего употребления выражает значение одного типа — вероятностную обусловленность. Это позволяет нам высказать, на основе проведенного анализа, предположение общеметодологического характера о том, что система дистрибутивных признаков лексических единиц не отображает изоморфно систему их семантических признаков.

## ИСТОЧНИКИ ТЕКСТОВ

- K. Amis.* Lucky Jim, New York, 1958.  
*Ch. Bronte.* Jane Eyre, Moscow, 1958.  
*A. Conan Doyle.* Selected stories, Moscow, 1965.  
*A. Cronin.* The Citadel, Moscow, 1957.  
English Short Stories of Today, Second series, London, 1958 (ESS).  
*Th. Dreiser.* The Financier, Moscow, 1964.  
*F. S. Fitzgerald.* The Great Gatsby. Kiev, 1973.  
*E. M. Forster.* Howards End, Penguin Books, 1957.  
*Gr. Greene.* (a) The Comedians, New York, 1966. (b) The Quiet American, Moscow, 1959.  
*F. Hoyle.* Frontiers of Astronomy, New York, 1955.  
*A. Huxley.* (a) Antic Hay, Penguin Books, 1969. (b) Brave New World, Penguin Books, 1955.  
*J. K. Jerome.* Three Men in a Boat, Moscow, 1964.  
*D. H. Lawrence.* Sons and Lovers, Penguin Books, 1963.  
*J. Lindsay.* Betrayed Spring, Moscow, 1955.  
*W. S. Maugham.* The Best Stories, New York, 1957.  
*C. P. Snow.* Time of Hope, Moscow, 1964.  
Short Story Masterpieces, New York, 1958 (SSM).  
*R. L. Stevenson.* Treasure Island, Moscow, 1963.  
*H. Wells.* The War of the Worlds, Moscow, 1961.  
*O. Wilde.* Plays, Moscow, 1961.



*ШАНЦЕВ В. Т.*

**НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ПОРЯДКА  
СЛОВ В ПРИДАТОЧНОМ ПРЕДЛОЖЕНИИ,  
ВВОДИМОМ С ПОМОЩЬЮ  
ОТНОСИТЕЛЬНОГО НАРЕЧИЯ *où*  
(конструкции с инверсией и с прямым  
порядком слов)**

Одной из наиболее характерных черт грамматического строя современного французского языка считается, по общему мнению грамматистов, фиксированный порядок слов, а именно так называемый прямой или прогрессивный порядок. Однако хорошо известно, что в современном французском языке, особенно в письменном, нередки случаи инверсии именного подлежащего. Синтаксисты выделяют несколько типов структур, к которым можно свести все многообразие конструкций с инверсией. Основной случай инверсии подлежащего в современном французском языке несомненно представлен придаточным относительным предложением, инверсия в котором настолько обычна, что заставила даже Ш. Балли рассматривать придаточное относительное в качестве одного из препятствий к прогрессивному порядку слов в современном французском языке<sup>1</sup>.

Действительно, для придаточного предложения, вводимого с помощью относительного местоимения, инверсия подлежащего очень типична. Этот факт связан, по всей вероятности, с особой природой относительного местоимения, выступающего не только союзом, осуществляющим связь между главным и придаточным предложениями, но и являющимся элементом придаточного предложения, который выполняет самостоятельную функцию члена этого предложения<sup>2</sup>. Однако в связи с тем, что в придаточных относительных предложениях не менее часто

<sup>1</sup> Ch. Bally. *Linguistique générale et linguistique française*. Berne, 1950, p. 224.

<sup>2</sup> Вопрос о морфологических и функциональных особенностях относительных слов требует специального исследования и здесь не рассматривается.

встречается и прямой порядок слов, естественно возникает вопрос, существуют ли какие-нибудь закономерности в использовании обеих конструкций — с прямым порядком слов и с инверсией.

Целью данной статьи является установление тех факторов, которые регулируют употребление той или иной конструкции. Объект исследования мы ограничиваем придаточными относительными предложениями, вводящимися при помощи относительного наречия *où*. Эти предложения широко распространены в современном французском языке, и обе конструкции (с прямым и обратным порядком слов) используются в них одинаково часто.

Как известно, среди относительных придаточных исследователи выделяют два типа на основе характера их связи с антецедентом: ограничительные и пояснительные; оба этих типа, для обозначения которых используются и другие термины<sup>3</sup>, свойственны в общих чертах и придаточным относительным, вводимым с помощью относительного наречия *où*. Однако, как показывает исследованный материал, это различие не влияет в принципе на конструкцию придаточного предложения, то есть конструкции как с прямым порядком слов, так и с инверсией трудно связать с типом относительного предложения.

Не приводит к положительным результатам и анализ связи порядка слов с характером антецедента, хотя в ряде случаев представляется возможным установить в этом отношении некоторые специфические особенности, свойственные придаточному предложению, вводимому с помощью *où*, по сравнению с другими типами относительных предложений. Так, например, очевидно, что антецедентом придаточного предложения этого типа является наиболее часто второстепенный член предложения, в частности обстоятельство, выраженное существительным с предлогом:

Le roi fut porté **au château où...**

La nuit bleuissait, au-dessus des toits, **le long de l'avenue où...**

Именно поэтому для придаточных предложений, вводимых с помощью *où*, характерна позиция после главного предложения, в то время как придаточные с другими относительными словами, будучи часто связанными с антецедентом подлежащим, нередко находятся в интерпозиции.

---

<sup>3</sup> Подробнее об этом см.: Н. М. Васильева. Сложноподчиненное предложение в современном французском языке. Спецкурс по синтаксису для студентов факультета французского языка. М., 1974, стр. 75.

Представляется возможным предположить, что порядок слов придаточного относительного может обуславливаться различными факторами: грамматическими, смысловыми, ритмическими и т. д.<sup>4</sup>. Но поскольку грамматический фактор, с нашей точки зрения, является важнейшим, в задачу исследования входит, в первую очередь, установление основных грамматических характеристик конструкций относительного придаточного предложения обоих типов (с инверсией и с прямым порядком слов)<sup>5</sup>.

### 1. Конструкция с инверсией подлежащего

При инверсии именного подлежащего, как показывает исследованный материал, придаточные относительные, вводимые с помощью относительного наречия **où**, характеризуются следующими структурными признаками.

1) Нераспространенностью состава, то есть придаточное состоит преимущественно из подлежащего и сказуемого: *L'aubergiste grec nous emmenait vers les forêts où vivaient les phacochères.* (P. Gascar).

Как отмечают исследователи порядка слов во французском языке инверсия и прямой порядок слов находятся в прямой зависимости от количества функциональных элементов придаточного относительного предложения<sup>6</sup>. Чем проще схема придаточного предложения, тем чаще в нем инверсия. Для придаточного предложения, вводимого при помощи относительного наречия **où**, в данном случае характерна преимущественно нераспространенная конструкция, но она не является единственно возможной. В составе придаточного могут быть и другие члены предложения, в частности довольно часто встречаются обособленные обстоятельства различных типов:

*Celle-ci séparait des barquements disparates où, sur la droite, s'avançaient la petite écurie et les cuisines de la maison Géricault.* (L. Aragon)

<sup>4</sup> См., например: R. Le Bidois. *L'inversion du sujet dans la prose contemporaine.* P., 1953; A. Blinkenberg. *L'ordre des mots en français moderne.* K., 1928; G. Gougenheim. *Système grammatical de la langue française.* P., 1939; W. Wartburg et P. Zumthor. *Précis de syntaxe du français contemporain.* B., 1947 и др.

<sup>5</sup> Вполне естественно, что к анализу привлекались лишь конструкции с подлежащим, выраженным именем существительным: конструкции с подлежащим личным местоимением характеризуются только прямым порядком слов. Ср., например, *Je n'aurais besoin que de 30 secondes pour atteindre la porte de l'immeuble où j'habite.* (Sartre) и *poli et sculpté, le marbre affirmait l'existence d'un ordre où l'homme, à force de noblesse, rejoignait le divin.* (P. Gascar)

<sup>6</sup> См., например, H. Nordahl, *Inversion et proression dans la subordonnée relative en français moderne.* „Le Français moderne“. P., 1973, n. 2, p. 118.

Ils étaient l'image de cet enracinement terrestre où s'amorce, dès notre naissance, notre retour à la nuit. (P. Gascar)

Marthe Bonnefoy posait sur les noeuds des dolgts du „grand ami“ un de ces regards mélancoliques et tendres où passe, furtivement, le souvenir des amours anciennes. (M. Druon)

Необособленные обстоятельства менее характерны для конструкции с инверсией и представлены обычно наречиями, которые уточняют характер протекания действия глагола-сказуемого.

L'oeil de Mariette, lui, se perd, dans un ciel lourd, où avancent lentement d'obèses cumulus. (H. Bazin)

De nouveau des gardes républicains sont mis en place non loin du Mur des Fédérés où repose maintenant la dépouille du chansonnier. (T. Remy)

Il n'y avait personne dans la chambre où s'étirait encore de la fumée du tabac. (G. Simenon)

Исследованный материал подтверждает при этом наблюдения некоторых исследователей порядка слов о том, что место таких беспредложных обстоятельств в составе относительных придаточных предложений довольно постоянно — обычно после сказуемого<sup>7</sup>:

En bas, à la place même où dormait jadis le fou, nous avons vu un homme que ronflait. (G. Simenon)

Таким образом, для конструкции с инверсией подлежащего в первую очередь характерно отсутствие объектных дополнений, что связано с грамматической природой глагола-сказуемого. Обстоятельственные дополнения представлены в основном обособлениями. Не обособляются обстоятельства, выраженные наречиями.

2) Конструкция с инверсией характеризуется также специфическими особенностями сказуемого как с морфологической, так и с синтаксической точек зрения:

а) С точки зрения синтаксической это, как правило, простое сказуемое (в простой и редко в сложной временной форме). Это подтверждает выводы Нордаля о том, что на степень частоты инверсии в придаточном относительном предложении значительное влияние оказывает степень сложности сказуемого<sup>8</sup>:

---

<sup>7</sup> M. Nøjgaard. L'objet direct et l'ordre des mots en français moderne. „Le Français moderne“. P., 1968, n. 2, p. 92.

<sup>8</sup> H. Nordahl. Inversion et progression dans la subordonnée relative en français moderne. „Le Français moderne“. P., 1973, n. 2, p. 119.

Il ouvrait des portes, traversait des pièces immenses **où résonnaient des pas.** (M. Druon)

Lorsqu'ils se furent un peu délivrés du poids de leur silence, de l'oppression **où les avait tenus l'amour**, ils se mirent à parler de leur vie. (P. Gascar)

б) С точки зрения лексико-грамматической — это, в основном, непереходные глаголы различных групп и типов или переходные глаголы, взятые как непереходные. Обычно это глаголы, обозначающие протекание действия, его начало, конец, процессность, завершенность и т. д.:

Mes réflexions s'allument, comme une série de bougies plantées sur les lustres d'église et reliées par un fil **où court la flamme.** (H. Bazin)

Novembre crachait menu sur l'asphalte **où fleurissaient les ombrelles noires des parapluies.** (H. Bazin)

Самую большую группу среди непереходных глаголов составляют местоименные глаголы, наличие у которых возвратного местоимения служит показателем их непереходности в синтаксическом плане<sup>9</sup>:

Paul et Lena gagnèrent, parle couloir, l'escalier qui conduisait à la loggia **où s'ouvrait une fenêtre.** (P. Gascar)

Des villages laissaient voir des rues mouillées et vides, des églises **où se cachait peut-être la grand'messe.** (G. Simenon)

Une main sur l'estomac **où se débat le civet**, il débouche du sentier tournant. (H. Bazin).

3) Подлежащее придаточного предложения имеет также свои специфические особенности:

а) С точки зрения синтаксической оно может быть простым: Elle disparut dans un vestibule **où s'amorçait un escalier.** (P. Gascar) и распространенным:

Nous nous arrêtons dans un hameau **où vivent les ouvriers d'une plantation grecque.** (P. Gascar)

Однако именно распространенное подлежащее весьма типично для конструкции с инверсией. В предложениях с распространенным подлежащим распространение происходит, в основном, за счет определений, выраженных существительным с предлогом:

Ils avaient dépassé la Coopérative vinicole; ils se rapprochaient du caniveau **où courait le flux rose des rinçages de briques.** (H. Bazin)

Подлежащее может быть распространено также целым придаточным предложением:

<sup>9</sup> См. Н. М. Васильева, Л. П. Пицкова. Грамматические категории французского глагола. М., 1972, стр. 97—98.

Mais nous avons atteint l'angle des rues où se tenait le marchand de frites auquel nous réservions notre clientèle. (P. Gascar).

Данная конструкция невозможна вообще для предложений с прямым порядком слов и встречается как исключение.

б) С точки зрения лексико-грамматической природы подлежащее может быть представлено существительным абстрактным или конкретным, с определенным или неопределенным артиклем или другими детерминативами:

Elle allait se débarbouiller dans la cuisine, où se trouvait un robinet de cuivre. (G. Simenon)

Le chancelier Baldock se frottait la pomme d'Adam, machinalement, à l'endroit où s'arrêtait sa robe d'archidiacre. (M. Druon)

L'après-midi, il courait la ville, à pied, entrait dans les maisons dans les chambres où se préparait la mort, arrivait enfin à cinq heures „Onder de Linden.“ (G. Simenon)

Подлежащее может быть и именем собственным:

La serrure de la porte n'a pas été forcée, là-haut, au cinquième, où habitait Pétillon. (G. Simenon)

Однако, как показывает исследованный материал, инверсия при подлежащем, выраженном именем собственным, явление редкое. Обычно она имеет место с глаголом être:

Is s'approcha du petit groupe d'officiers où était Robert, et leur demanda si tout allait bien. (L. Aragon)

Инверсия подлежащего, выраженного именем собственным, встречается также и при сказуемом, выраженном непереходными глаголами типа: vivre, habiter, demeurer, etc.

La serrure de la porte n'a pas été forcée, là-haut, au cinquième, où habitait Pétillon. (G. Simenon)

Il n'eut pas le temps de voir qu'à l'étage où logeait Lena une fenêtre enfin s'éclairait. (P. Gascar).

Естественно, встречаются конструкции, в которых имеет место сочетание всех указанных выше признаков, то есть сказуемого, выраженного непереходным глаголом при распространенном подлежащем и отсутствии именных дополнений:

Ce n'était pas pourtant qu'un élève du lycée impérial, qui avait poussé dans le désordre, la saleté et les odeurs d'urine de la rue Saint — Jacques, longtemps interne d'une école de la rue de Babylone où l'avait mis un père qui avait dû trafiquer sur les biens nationaux. (L. Aragon)

4) Интересны случаи, где инверсия кажется обязательной. Сюда в первую очередь можно отнести конструкции с ограничительным оборотом ne...que:

Ils traversèrent la salle d'attente où ne brûlait qu'une petite lampe, et au lieu de se rendre au salon, pénétrèrent dans le bureau de Padron. (G. Simenon)

Инверсия обязательна и со сказуемым, выраженным глаголом **ETRE** в простой временной форме, при отсутствии дополнений:

La valise m'attendait à l'entrée: et sur la valise l'étui de cellophane où sont tous les papiers. (H. Bazin)

## 2. Конструкция с прямым порядком слов

Конструкция относительных предложений с прямым порядком слов характеризуется признаками, несвойственными конструкции с инверсией.

1) В отличие от конструкции с инверсией, для конструкции с прямым порядком характерен распространенный состав, то есть наличие и других членов предложения, кроме подлежащего и сказуемого. Так придаточное предложение весьма часто содержит объектные дополнения:

Ils revenaient de Fontainebleau où le colonel avait vu l'Empereur. (L. Aragon)

Довольно часто встречаются также обстоятельственные дополнения различных типов:

Il avait même été reconnu tuberculeux et on l'avait envoyé dans un sanatorium de montagne où des patients mouraient chaque semaine. (G. Simenon)

Rien de plus reposant aussi que le spectacle des magasins (Dames de France, Brummel de l'Ardèche) dans ces cités de province où la mode vient de Paris comme la lumière des étoiles. (Daninos)

Исключительной особенностью конструкции без инверсии является то, что в ней употребляются обстоятельства места, в то время как в конструкции с инверсией они не встречались:

Je partage mon temps entre Paris, où mes enfants vont au collège, et ici. (M. Druon)

В данной конструкции могут одновременно встречаться как объектные, так и обстоятельственные необособленные дополнения:

L'après-midi je l'ai trouvé sur la terrasse, c'est-à-dire sur la plate-forme où jadis les fermiers—pêcheurs mettaient leur foin et leur fumier à l'abri des crues. (H. Bazin)

Au début, Louis l'avait agacé par sa placidité, par son sourire ou l'instituteur voyait peut-être de l'ironie. (G. Simenon)

2) Характер сказуемого.

а) С синтаксической точки зрения в конструкции без инверсии можно выделить две основных группы сказуемого. Первая группа характеризуется усложненным составом, то есть для нее типично **непростое сказуемое** в его различных разновидностях. Чаще всего это сложное глагольное сказуемое:

Wilner aimait ces réunions d'après les générales où le succès continuait à bourdonner autour de lui, où on lui citait ses mots d'auteur. (M. Druon)

Le temps où la romance peut remplacer le confort est passé. (H. Bazin)

Вполне возможны и часто встречаются сочетания сложного глагольного сказуемого с второстепенными членами предложения:

Ils revinrent dans la grand-salle où une servante achevait de placer sur la table le lait et le pain du premier repas. (M. Druon)

Вторую группу характеризует **простое сказуемое** в различных временных формах:

Il évita la vasque où trois cyprins, plus rose que rouge, battaient mollement de la nageoire. (H. Bazin)

Nous nous arrêtons dans un endroit un peu dégagé où le responsable du village nous accueille. (P. Gascar)

б) С точки зрения лексико-грамматической первая группа сказуемого характеризуется наличием в его составе служебных глаголов с различными модальными оттенками:

Cela se passait dans un monde aussi lointain, pour elle, que les Indes et où aucun récit ne pouvait lui donner accès. (M. Druon)

Les deux hommes avaient pris le métro qui sentait l'eau de Javel et où Maigret avait dû éteindre sa pipe. (G. Simenon)

А также глаголов, обозначающих протекание действия:

Au village, une petite fenêtre était éclairée, celle de la chambre où la mère de la Marie était en train d'accoucher. (G. Simenon)

Ils revinrent dans la grand-salle où une servante achevait de placer sur la table le lait et le pain du premier repas. (M. Druon)

Вторую группу составляют переходные глаголы:

Loudier nous invita à monter dans nos chambres où nous attendait du champagne. (P. Gascar)

3) Характер подлежащего.

а) С точки зрения своего синтаксического состава подлежащее в конструкции без инверсии может быть аналогично подлежащему в конструкции с инверсией, то есть простым или распространенным. Распространение подлежащего может происходить не только с помощью определений, выраженных су-



существительными с предлогами, но и с помощью прилагательных:

**Maigret s'y rendit à pied, passa devant la quincaillerie, où son vendeur de la veille lui adressa un signe.** (G. Simenon)

**Souvent il partait pour l'un de ses résidences, où de longues chasses le distrayaient un moment de son obsession.** (M. Druon)

Как исключение возможно распространение с помощью придаточного предложения. Но в отличие от конструкции с инверсией, где основным типом является распространенное подлежащее, особенно подлежащее в сопровождении определений, выраженных существительными с предлогами, в конструкции с прямым порядком слов не менее часто используется и простое подлежащее:

**Il monta lentement l'escalier sombre, poussa la porte de la chambre, où les jumeaux dormaient encore.** (G. Simenon)

б) Как и в конструкции с инверсией подлежащее может быть выражено существительными конкретными или абстрактными с определенным или неопределенным артиклем или с другими детерминативами:

**Nous vivions dans un monde où l'unanimité ne s'est pas encore faite autour de l'homme.** (P. Gascar)

**J'étais assis, dehors, au pied du monticule où ma cueva s'ouvrait.** (P. Gascar)

**Il y a de la lumière au premier où des silhouettes connues passent devant les rideaux de tergal.** (H. Bazin)

Однако наиболее типична конструкция с прямым порядком слов для подлежащего, выраженного именем собственным:

**Il passa avec Fanfan dans la chambre où Paulo était couché.** (P. Gascar)

**Notre seul voyage de noce fut une visite au cimetière où Gisièe déposa sa corbeille.** (H. Bazin)

**Il ne sonnait pas, grattait à la porte, discrètement, pour le cas où Maigret aurait été endormi.** (G. Simenon)

В конструкции с прямым порядком слов возможно и наложение различных факторов друг на друга. В частности, в одном и том же предложении возможно употребление подлежащего, выраженного именем собственным, и наличие второстепенных членов предложения (дополнений), ср.:

**Les fenêtres étaient grandes ouvertes et la rumeur de Paris vibrait dans le bureau où, avant l'entrée de Joseph, Maigret était occupé à suivre des yeux une guêpe.** (G. Simenon)

**Ils se retrouvèrent rue de l'Arbalète mal éclairée, où Ramon**

tendit, comme en hommage ou en tribut de loyauté, le lapin à son ami. (G. Simenon)

В такого рода случаях прямой порядок слов может определяться каждым из указанных выше признаков. Вместе с тем могут быть предложения, где при одних и тех же синтаксических условиях возможна и инверсия подлежащего и прямой порядок слов:

Trois heures plus tard, le Boccace frappait à la porte du palais où était installé Bouville. (M. Druon)

Il passa avec Fanfan dans la chambre où Paulo était couché (P. Gascar)

Derrière eux, leurs aides portaient les coffres noirs où étaient rangés leurs outils (M. Druon)

Elle se trouvait un peu au delà du seuil de l'alcôve où mon lit était disposé. (P. Gascar)

Обычно обе конструкции (с прямым порядком слов и с инверсией) возможны:

а) С переходными глаголами, дополнение которых выражено личными местоимениями:

Loudier nous invita à monter dans nos chambres où nous attendait du champagne. (P. Gascar)

Вполне возможно: ...où du champagne nous attendait.

б) С непереходными глаголами, сама грамматическая природа которых предполагает отсутствие объектных дополнений:

Il ouvrait des portes, traversait des pièces immenses où résonnaient des pas (M. Druon)

Но вполне допустимо: ...où des pas résonnaient.

В предложениях типа Je rencontrai Simon, le dimanche suivant, sur la place du village où la messe se vidait. (P. Gascar) возможен и обратный порядок слов: ...où se vidait la messe.

в) С глаголами в пассивной форме:

Au bar, deux militaires américains buvaient dans de petites coupes, un breuvage rose où une cerise était noyée. (P. Gascar)

Но возможно и: ...où était noyée une cerise.

По-видимому, в такого рода предложениях выбор конструкции с прямым порядком слов или с инверсией определяется другими факторами, в частности коммуникативной нагрузкой слов, целевой установкой говорящего и другими. Каждая такая конструкция требует своего отдельного и углубленного анализа.

Таким образом, сравнительный анализ конструкций относительного предложения с прямым порядком слов и с инверсией подлежащего дает возможность заключить, что каждая из конструкций характеризуется своими специфическими особенностями. Употребление той или иной конструкции зависит от ряда

факторов морфологического, синтаксического и лексического порядка. При этом в ряде случаев, как уже отмечалось выше, обе конструкции грамматически возможны:

Je tenais la boîte d'argent où étaient placées les hosties.  
(P. Gascar)

Возможно и: ...où les hosties étaient placées.

Или: Bien avant neuf heures, il nous avait poussés, elle et moi, hors de la loge où nous retenait le souci de ne pas paraître impatients. (P. Gascar)

Возможен вариант: ...où le souci de ne pas paraître impatients nous retenait.

В такого рода конструкциях на выбор структуры предложения могут влиять особенности семантики, ритма, коммуникативной значимости слов. Но в любом случае трудно утверждать, что эти конструкции совершенно идентичны.

С другой стороны, как показывает исследованный материал, есть немало примеров, в которых замена прямого порядка слов инверсией и наоборот невозможна. Иными словами, в ряде случаев возможны конструкции или только с инверсией подлежащего, или только с прямым порядком слов. Так, например, конструкции с ограничительным оборотом ne...que не допускают прямого порядка:

Dehors, tout au bout du quai, bien au delà de la gare maritime, qui était déserte et où ne brillait qu'une seule lampe à arc, il aperçut un halo mauve sur le trottoir mouillé. (G. Simenon)

C'est une affaire assez modeste dont les bureaux, où ne travaillent que cinq employés, sont situés à un second étage de l'avenue du Rhône. (G. Simenon)

Ils traversèrent la salle d'attente où ne brûlait qu'une petite lampe, et au lieu de se rendre au salon, pénétrèrent dans le bureau de Padron. (G. Simenon)

Quand elle sortit de la pièce, Gille tourna machinalement le commutateur électrique et renferma la porte, si bien qu'ils se trouvèrent tous les deux dans le long corridor étroit où ne brûlait qu'une faible ampoule électrique. (G. Simenon)

Une mercière du voisinage, qui avait connu sa mère, l'avait prise comme demoiselle de magasin; mais c'était triste, cette boutique de quartier où n'entraît qu'une clientèle pauvre. (R. M. Du Gars)

То же относится к сказуемому, выраженному глаголом être в простой временной форме (в самостоятельном употреблении):

Ils arrivèrent sur le coup de dix heures à Noaille, où étaient les Princes. (L. Aragon)

Et, comme elles s'enfonçaient en reculant dans l'ombre de la chambre **où était le lit**, il désigna l'autre partie de l'appartement. (R. M. Du Gars)

Напротив в конструкции с прямым дополнением, выраженным существительным, невозможна инверсия подлежащего:

Laverdure irait „faire le bois“ du côté du Chêne — Brulé, **où les gardes lui signalaient les animaux**. (M. Druon)

Autour des bacs **où des conduits amènent l'eau et où les dhobies battent le linge**, les uns contre les autres, s'étendent d'immenses séchoirs. (P. Gascar)

Из этих наблюдений можно сделать вывод о том, что использование обеих конструкций (с прямым порядком слов и с инверсией подлежащего) в придаточном относительном предложении не является свободным, а в каждом конкретном случае обусловлено.

## ОГЛАВЛЕНИЕ

Л. В. Гусева. Эпитеты в сонетах В. Шекспира . . . . .	3
С. А. Пронько. Инверсия в «Песне о Гайавате» Г. Лонгфелло и в переводе И. Бунина (к вопросу стилистической эквивалентности)	19
Л. И. Никольская. Незвестный перевод из Байрона (стихотворение «Сон» в переводе Н. Д. Неелова) . . . . .	30
В. С. Баевский. Фоника стихотворного перевода: анаграммы. . . .	41
Н. М. Прасолова. «Левый марш» В. В. Маяковского на английском языке . . . . .	51
С. В. Монахов. М. В. Исаковский в переводах Д. Линдсея . . . . .	59
Г. В. Сильницкая. Система оценочных значений английских модальных глаголов . . . . .	67
В. Т. Шанцев. Некоторые особенности порядка слов в придаточном предложении, вводимом с помощью относительного наречия <i>on</i> (конструкции с инверсией и с прямым порядком слов) . . . . .	81