

## «ТВОРЧЕСКАЯ ЛИЧНОСТЬ ПЕРЕВОДЧИКА»: КОГНИТИВНАЯ МОДЕЛЬ ФОРМАЛИЗАЦИИ

**Алла Диомидова**

Каунасский гуманитарный факультет

Вильнюсского университета

Литва

Muitinės g. 8, LT-3000 Kaunas

Ala.Diomidova@vukhf.lt

Исходным положением данного исследования является определение переводческих трансформаций оригинала как отражения «конфликта», подчас неосознанного «несогласия» автора перевода с автором подлинника, что позволяет при анализе текста перевода отказаться от нормативного подхода к переводу, при котором видоизменения оригинала (иногда независимо от их мотиваций) рассматриваются как «ошибки», «неточности» или неудачи переводчика, то есть трансформациям оригинала придается характер сознательных<sup>1</sup> изменений, которые переводчик вносит в текст. Мы же придерживаемся противоположной точки зрения, считая, что трансформации перевода обусловлены: 1). особенностями художественного перевода как коммуникативного акта и произведения искусства, 2). установкой переводчика (то есть его собственными целями и взглядами на процесс перевода).

К.Г. Юнг различал две возможности возникновения художественных произведений — экстравертивный и интравертивный: «для интравертивной установки характерно утверждение субъекта с его осознанными намерениями и целями в противовес притязаниям объекта<sup>2</sup> экстравертивная установка отмечена, наоборот, покорностью субъекта перед требованиями объекта» (Юнг 1991, 275). Если при создании произведений экстравертивного типа «автор пускает в ход всю силу своего суждения и выбирает свои выражения с полной свободой», а его материал «для него – всего лишь материал, покорный его художественной воле», то произведения второго типа (интравертивного) «текут из-под пера их автора как нечто более или менее цельное и готовое», «буквально навязывают себя автору, как бы водят его рукой» (Юнг 1991, 274). Если признать, что художественный перевод является художественным

<sup>1</sup> В том случае, когда речь не идет о недостаточном знании переводчиком языка источника.

<sup>2</sup> В данном случае под объектом понимается «материал» художественного произведения, а под субъектом – автор.

произведением, то можно допустить, что установка переводчика при создании текста перевода может быть соответственно как сознательной, так и бессознательной. Отметим, что бессознательная установка переводчика вовсе не означает, что переводчик подчиняется тексту оригинала, напротив, «пускай неохотно, но он (*создатель художественного произведения*) должен признать, что во всем этом (*имеются в виду образы произведения*) через него прорывается голос его самости, его сокровенная натура проявляет сама себя» (Юнг 1991, 275). В теории перевода исследователями интуитивно давно выделяются эти два различных типа перевода, при первом отмечается кропотливая работа переводчика над текстом подлинника (как классический пример переводов такого типа можно привести переводы Лозинского и перевод Я. Финкелем сонетов Шекспира), при втором, который носит название переводов поэта» (сюда без сомнения можно отнести не только переводы Фета, но и переводы Жуковского и других известных своим оригинальным творчеством поэтов) важным является созвучие переводчика автору подлинника. Как правило «переводы поэтов» отличаются яркой индивидуальностью, и трактовкой самого перевода как создания художественного произведения, в частности одной из самых распространенных претензий к переводам Бориса Пастернака было то, что его переводы «слишком пастернаковские» (Эткинд 1963, Roshovski 1981).

Моделируя процесс письменного перевода (одним из типов которого и является художественный перевод) Л.Г.Васильев выделяет следующие этапы работы переводчика: восприятие сообщения  $\uparrow$  интерпретация / сравнение  $\uparrow$  создание нового сообщения (Васильев 1990, 29). При восприятии сообщения новая информация попадает в «когнитивный запасник» переводчика или становится частью индивидуального когнитивного пространства (ИКП), содержание которого (то есть совокупность знаний и представлений переводчика) и определяет выбор переводчиком языковых средств для нового сообщения, содержание ИКП включает в себя несколько уровней: уровень универсальной информации, национально-специфической и индивидуальной. «На выходе», то есть при создании текста перевода сохраняется уровень универсальной информации, в который также входят знания о том, что называется переводом – эта универсальная информация и определяет инвариантную часть текста перевода, но кроме инвариантной в переводе существует и значительное количество вариативной информации – это индивидуальная информация. Количество индивидуальной информации значительно повышается при бессознательной установке переводчика, так как в этом случае он подчинен не воле автора, а своему бессознательному, именно поэтому переводческие трансформации смысла оригинала отражают не сознательный произвол переводчика, а содержание его ИКП, и в тех случаях, когда ИКП автора и переводчика значительно различаются, то можно говорить не о неточности перевода, а о несогласии переводчика с мировидением автора подлинника, или о расхождении их знаний и представлений о теме произведения.

Целью работы является описать те индивидуальные особенности ИКП Пастернака, которые обусловили трансформацию смысла текста оригинала на материале его перевода «Фауста» Гете.

Материалом для анализа выбран текст перевода «Фауста» И. В. Гете Б. Пастернаком. В основном анализируются монологи Фауста, так как именно они подвергаются наибольшим модификациям при переводе.

В основу *методики* анализа оригинала и перевода положен подход к переводу, который получил название сопоставительной интерпретации (*vergleichende Interpretation*) (термин предложен в (Turk 1990), или метод сопоставления интерпретаций. Данная методика противопоставляется нормативному сравнительному анализу перевода и оригинала – *Übersetzungsanalyse*. Некоторая тавтологичность терминологии обусловлена онтологическими свойствами объекта – перевода, в частности, его вторичностью (перевод для исследователя существует только в связке с оригиналом<sup>3</sup>). Принципиальное различие между сравнительным анализом и сопоставительной интерпретацией состоит в том, что если при первом сравнении подвергаются одноуровневые элементы оригинала и перевода, то при втором сопоставляются модели текстов (предварительно описанные когнитивные структуры авторов текстов).

### Специфика когнитивных структур «Фауста» Гете.

*Woda u „Lebens Quelle“.* Важное место в структуре когнитивного пространства Гете занимает «водная» метафорика. Различные эмоциональные состояния Фауста (удовольствие, радость и др.) осмысляются как вода. Концептуальная метафора *das POSITIVE GEFÜHL ist das WASSER* (ПОЛОЖИТЕЛЬНОЕ СОСТОЯНИЕ – ВОДА) может быть генерализована на основании следующего фрагмента текста: 1) Die BEFRIEDIGUNG ist das WASSER (БЛАГО – ЭТО ВОДА): *1211 Befriedigung nicht mehr aus dem Busen quillen./ 1212 Aber warum muß der Strom so bald versiegen./ 1213 und wir wieder im Durste liegen?*; 2) KM: Die FREUDE ist das WASSER (РАДОСТЬ – ЭТО ВОДА): *1663 Aus dieser Erde quillen meine Freuden; Die WONNE ist das WASSER (БЛАЖЕННОСТЬ – ЭТО ВОДА): 430 Ha! Welche Wonne fließt in diesem Blick/ 431 Auf einmal mir durch alle meine Sinnen!; Die LEBENSGLÜCK ist der FLÜSSIGE STOFF (СЧАСТЬЕ – ЭТО ВОДА): 432 Ich fühle junges, heil'ges Lebensglück/ 433 Neuglühend mir durch Nerv“ und Adern rinnen; Die ERQUICKUNG ist das WASSER (УДОВОЛЬСТВИЕ – ВОДА): 566 Faust: Das Pergamenten, ist das der heil'ge Bronnen./ 567 Woraus ein Trunk den Durst auf ewig stillt?/ 568 Erquickung hast du nicht gewonnen, / 569 Wenn sie dir nicht aus eigner Seele quillt; Die KRAFT ist das WASSER/BLUT (СИЛА – ВОДА/КРОВЬ): Faust: 618 Ich, mehr als Cherub: dessen freie Kraft 619 Schon durch die Adern der Natur zu fließen, Götterleben zu genießen!; 1813 Quillt innerlich doch keine neue Kraft; Faust: 434 War es ein Gott, der diese Zeichen schrieb, 435 Die mir das innre Toben stillen.* Тесно связан с «водной метафорикой» субстантив *Tränen* – это все та же ВОДА, которая символизирует в поэтическом сознании Гете наличие жизни, видоизменяясь и принимая вид то ключевой воды, то крови, то материнского молока. Контекст, в котором *Tränen*

---

<sup>3</sup> Для исследователя, но не для читателя и не для принимающей культуры. Для читателя перевод становится заменителем оригинала, то есть при наличии перевода отпадает необходимость в оригинале.

сочетаются с предикатом *quillen*: 783 *O tönet fort, ihr süßen Himmelslieder!* 784 *Die Träne quillt, die Erde hat mich wieder!*, позволяет соотносить данный предметный субстантив с эмоциональными субстантивами называющими положительное состояние и включить это предикативное сочетание в круг языковых единиц, реализующих КМ: das POSITIVE GEFÜHL ist das WASSER (ПОЛОЖИТЕЛЬНОЕ СОСТОЯНИЕ – ЭТО ВОДА), так как, несмотря на свою предметность, слезы в приведенных контекстах символизируют наступление положительного состояния субъекта.

Мироустройство (*cosmos*) также осмысляется при помощи «водной» метафоры. Бинарному делению состояний на негативные и положительные соответствует разделение мира на реальный, который оценивается негативно и желаемый, но недоступный человеку: *Faust:454 Welch Schauspiel! Aber ach! Ein Schauspiel nur!* 455 *Wo faß ich dich, unendliche Natur?* 456 *Euch Brüste, wo? Ihr Quellen alles Lebens,* 457 *An denen Himmel und Erde hängt,* 458 *Dahin die welke Brust sich drängt* 459 *Ihr quillt, ihr tränkt, und schmachten ich so vergebens?*; внешний мир (*Welt*) также может быть представлен как поток воды: *Faust: 1720 Rast nicht die Welt in allen Strömen fort, und mich soll ein Versprechen halten?*; *Erde* как часть природы может осмысляться при помощи материнской, женской метафоры: *Faust: 791 Ach! An der Erde Brust* 792 *Sind wir zum Leide da*. В генетивной метафоре *gрудь земли* актуализируется образ женщины-матери, который в свою очередь отсылает к представлению о молоке, питающем ребенка. Картина желаемого мира содержит *Silberbach*: *Faust: 1076–1079 Ich sah im ewigen Abendstrahl/ Die stille Welt zu meinem Füßen, /.../ Den Silberbach in goldne Störme fließen*.

Центр мира. Желаемый (но недостижимый) мир концептуализируется как *Gütterwelt, Gütterleben*, где локализованы *ewiges Licht* и *Lebens Quelle*: *Faust: 1085–86 Allein der neue Trieb erwacht, / Ich eile fort, ihr ew'ges Licht zu trinken;* *Faust: 1198 Vernunft fängt wieder an zu sprechen, 1199 Und Hoffnung wieder an zu blühn, 1200 man sehnt sich nach des Lebens Bächen, 1201 Ach! Nach des Lebens Quelle hin*. Центром этого мира является ручей жизней, источник жизней, к которому и стремится Фауст. Генетивные метафоры *Lebens Bächen* и *Lebens Quelle* связаны с выше выделенными КМ, так как жизнь всегда осмыляется положительно. КМ: das LEBEN ist das WASSER (ЖИЗНЬ – ЭТО ВОДА). Достижение цели осмыляется как поглощение вечного света – *ew'ges Licht zu trinken*. Метафора «питья» позволяет говорить о присутствии в данной метафоре компонента вода, общего для всех выделенных ранее метафор. «Источник жизней» (*LebensQuelle*) Гете можно соотнести с архетипическим образом «центра мироздания». Фауст, повторяя путь (мифологического) героя, стремится к *LebensQuelle*, центру мироздания.

Дж. Кэмпбелл, подразделяя путь мифологического героя на несколько стадий, отмечает, что две из них (начальная и завершающая) связаны с архетипическим образом источника. На начальной стадии пути центр духовного тяготения героя переносится «за пределы его общества, в область неизвестного» (Кэмпбелл 1997, 68). В «Фаусте» *LebensQuelle* находится в мире божественном, а не предметном. Кроме того, с источником связано и успешное завершение пути героя, следствием которого „является высвобождение и вливание в мир потока жизни. Чудо этого

потока может быть представлено в физическом смысле как циркуляция живительной субстанции», поток «изливается из невидимого источника, место его вхождения является центром символического круга вселенной» (Кэмпбелл 1997, 45). В произведении Гете происходит совмещение в одном объекте «центра мироздания» и объекта стремлений мифологического героя. Желаемое (положительные душевные состояния и недостижимый «высший» мир) осмысляется как вода, источником которой является *LebensQuelle*, центр как души человека, так и внешнего мира. «Жажда» Фауста символизирует желание героя познать мир, но не «вселенную от края и до края», а скорее ее «центр», в котором и сосредоточено все так желаемое для Фауста.

На основе анализа метафорического использования ряда предикатов, в структуру значения которых входит компонент «вода» или компонент «Quelle» – *quillen* (*in Quelle*), *versiegen*, *trinken*, *fließen* и других, семантически связанных с водой отношениями противопоставления, антонимии лексем, например, *Durst*, *trocken*, *versiegen* вычленяется комплекс лексических средств, связанных с метафорой воды и мотивируется их систематическое использование. Не только положительное внутреннее состояние героя, но и другие понятия (познание мира, оцениваемое субъектом как объект стремлений; «высший» мир, недоступный, но интуитивно осмысляемый как идеал и др.) осмысляются при помощи водной метафоры. В свою очередь понятия, оцениваемые субъектом отрицательно (как состояния, так и другие понятия), коннотируют появление лексем, включающих компонент «отсутствие воды». В роли первого члена метафоры может выступать любой, оцениваемый положительно (или отрицательно) объект. Концептуальная метафора, которая мотивирует появление в тексте различных языковых выражений, связанных с водой, может быть представлена в виде следующей формулировки – *das GUTE ist das WASSER* (ХОРОШЕЕ – ЭТО ВОДА). Данная формулировка отражает множественность левого элемента метафоры

Концепт *Genuß* является ключевым понятием «Фауста» Гете, так как находится в ключевых для развития сюжета репликах Фауста. Гете рассматривал сюжет своего произведения как путь героя от одного *Genuß* (*наслаждения*) к другому. Видоизменяются лишь объекты *Genuß* (*Leben*, *Tat* и др.), однако способ взаимодействия с этими объектами героя остается неизменным – это получение наслаждения.

Фауст стремится познать все и испытать *Genuß*: 1756 *Da mag denn Schmerz und Genuß*, 1757 *Gelingen und Verdruß*, 1758 *Miteinander wechseln, wie es kann*; 1765 *Du hörst ja, von Freud ist nicht die Rede.* / 1766 *Dem Taumel weih ich mich, dem schmerzlichen Genuß,* / 1767 *Verliebt dem Haß, erquickendem Verdruß*. Герой желает насладиться (*genießen*) всем в своем внутреннем «я», то есть «переработать, усвоить», и, в конечном счете, «поглотить»: 1769 *Und was der ganzen Menschheit zugeteilt ist,* / 1770 *Will ich in meinem innern Selbst genießen,* / 1771 *Mit meinem Geist das Höchste und Tiefste greifen*. Будучи ключевым для «Сцены пакта», *Genuß* появляется и в пятом акте, в конце пути Фауста. Фауст: 11553 *Wie es auch möglich sei*, 11554 *Arbeiter schaffe Menge auf Menge!* 11555 *Ermuntere durch Genuß und Strenge!*

В содержании концепта *Genuß* (*наслаждение*) денотативным модусом является физически конкретное наслаждение – наслаждение едой, о чем, в частности, сви-

детельствует наличие в современном немецком языке следующих несвободных сочетаний: *das war ein Genuß* (это было вкусно = это было прекрасно), *Speise und Trank genießen* (принимать пищу, пить и есть). Исторически изменения в содержании концепта *Genuß* проходили в направлении развития его абстрактного модуса. В тексте Гете *Genuß* чаще используется в значении, которое находится в непосредственной близости к денотативной составляющей концепта: „Das Wort *Genuß* bedeutet ursprünglich das In-sich-Aufnehmen, Verwerten, Verarbeiten, Sich-zu-eigen-Machen, entsprechend „genießen“, und wandelte sich dann in Richtung auf Lustempfindung, Freude“ (Trunz 1998, 526). То же самое справедливо и в отношении глагольного коррелята *Genuß* – это переработка, освоение, усвоение и поглощение предметной субстанции. Наступление положительного состояния связано с поглощением объекта, результатом чего является состояние аналогичное наступлению сытости, утолению жажды. Этот способ концептуализации различных понятий является доминантным в тексте «Фауста» Гете.

Концептуализация положительных эмоций и желаемого мироустройства основывается у Гете на опыте тела, эти эмоции осмысляются как вещи, подобно пище и воде. КМ: die KRAFT ist das WASSER (СИЛА – ЭТО ВОДА) и das GÖTTERLEBEN ist die SPEISE (БОЖЕСТВЕННАЯ ЖИЗНЬ – ЭТО ПИЩА): 618 *Ich, mehr als Cherub: dessen frie Kraft* 619 *Schon durch die Adern der Natur zu fließen*, 620 *Und, schaffend, Götterleben zu genießen*; КМ: Die NATUR ist die SPEISE (СИЛА – ЭТО ПИЩА): 3220 *Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich*, 3221 *Kraft, sie zu fühlen, zu genießen* (анафорическая замена субстантива *Natur* местоимением *sie*). Особенно значимым представляется использование *genieЯen* в последних словах Фауста, кульминационных для всего произведения, после которых Мефистофель может считать, что выполнил все условия договора (пакта): 11585 *Im Vorgefühl von solchem hohen Glück* 11586 *Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick*. «Высшее мгновение» (*höchste Augenblick*), квинтэссенция всех жизненных стремлений Фауста, символизирующее достижение высшего блага, осмыляется как продукт, по аналогии с пищей. КМ: das GUTE ist die SPEISE (БЛАГО (ХОРОШЕЕ) – ЭТО ПИЩА). Таким образом, история завершается – желающий *Genuß* Фауст в конце трагедии, в пятом акте, испытывает *Genuß* и умирает.

КМ: das GUTE ist die SPEISE (БЛАГО – ЭТО ПИЩА) и das GUTE ist das WASSER (БЛАГО – ЭТО ВОДА) – основные когнитивные структуры, проявляющихся в тексте Гете. Левая часть метафор – это оцениваемые автором положительно абстрактные сущности. Между правыми частями КМ также наблюдается общность: 1). вода и пища, являющиеся физической основой для осмысления абстрактных концептов, – это ограниченные ресурсы. Такими же ограниченными ресурсами становятся в тексте положительные эмоциональные состояния, природа, благо. Как вода и пища, «предметы» ментального мира могут иссякать (*versiegen*). Отсутствие ресурса, воспринимаемое как «дефект» (*Mangel*), ведет к неприятным последствиям – состояниями изнеможения (*schmachten*) и жажды (*Durst*). Недостаток ресурса необходимо восполнять (*ersetzen*); 2). как вода, так и пища – это ресурсы, которые поглощаются человеком, подвергаются переработке и усвоению.

Концептуализация ментального мира у Гете основана на доконцептуальном опыте тела – на одной из базовых кинестезических образных схем (термин М.Джонсона), схеме ВМЕСТИЛИЩЕ. Данная схема «формирует базовое разграничение между В и ИЗ. Наши тела представляются нам вместилищами – возможно, наиболее важное из того, что мы делаем, – это поглощение и выделение, вдох и выдох. Эти метафоры распространяют наше понимание вещей на языке ВМЕСТИЛИЩ, привязанное к ориентации тела, на широкую область абстрактных понятий» (Лакофф 1996, 169-170). Восприятие тела как ВМЕСТИЛИЩА включает в себя концепт *границы*, который отделяет субъекта от множества внешних объектов. Присвоение, переработка объекта отражает его переход через границу. Восприятие тела как вместилища естественно соединяется у Гете с восприятием объекта поглощения как ресурса. Образная схема ПОГЛОЩЕНИЕ (которую мы рассматриваем как элемент схемы ВМЕСТИЛИЩЕ) предполагает субъектно-объектную картину мира, в которой субъектом является герой, Фауст, его «Я», а объектом поглощения – мир, в самом широком понимании этого концепта, то есть не только предметный мир, но и мир трансцендентный. Однако субъект противопоставлен не только миру, но и самому себе, отделен от самого себя, поэтому рассматривает и себя как объект – что подтверждается распространением образной схемы ПОГЛОЩЕНИЕ не только на предметы внешние, но и не «предметы» внутренние. Эмоциональные состояния осмысливаются как автономные объекты и являются объектом поглощения – насладиться (испытать *Genuss*) можно и высоким мгновением, благом («предмет» внешнего мира), а также чувственной страстью, силой, относящимися к миру внутреннему.

Такие выводы можно соотнести с более общим контекстом творчества Гете, в частности, с его натурфилософскими исследованиями о метаморфозах, поисками Первоцветка, прообраза всех цветов среди реальных цветов, а также с поисками других Первовещей, которые должны были, по мнению Гете, иметь физическое воплощение. Познание Природы осознается Гете как обязательно физическое взаимодействие (на что указывают предикаты *fühlen, genießen, trinken* и др.) с чувственно воспринимаемым миром: 3220 *Gabst mir die herrliche Natur zum Königreich*, 3221 *Kraft, sie zu fühlen, zu genießen*. «Фауст» – это литературное продолжение поисков прообразов, Первовещей, исследование человека, поиски метаморфозы человека, его судьбы: „Er (Faust) wird das seiner selbst (dazu gehören die menschlichen Schwächen, Irrtümer, Möglichkeiten und Grenzen) bewußte Subjekt“ (Kommentar 1986, 153).

Образная схема ПОГЛОЩЕНИЕ, которая определяет взаимодействие гетевского героя с миром, имеет еще одно важное следствие: она предполагает активную позицию субъекта по отношению к объекту (миру, собственным эмоциям). Положительно оцениваемая активность отражена в содержании концепта *Streben* (стремления), воплощающем идею движения субъекта по направлению к объекту.

## Индивидуальные когнитивные структуры «Фауста» Пастернака

«Болезнь» и «стихия» в «Фаусте» Пастернака. Положительные и отрицательные эмоции Фауста Пастернака чаще всего осмысливаются как болезненные проявления. Предикативная сочетаемость эмоциональных субстантивов и частое употребление слов так или иначе связанных с болезнью (*исцеленье, средство, лекарство*) позволяет генерализовать концептуальную метафору ЧУВСТВА – ЭТО БОЛЕЗНЬ: УНЫНИЕ – ЭТО БОЛЕЗНЬ: *Как ты все это перенес/ И в заточеньи не зачах? (374); Какое исцеленье от унынья / Дает мне сочетанье этих линий! (375); Но вновь безволье, и упадок, / И вялость в мыслях, и разброд./ Как часто этот беспорядок/ За просветленьем настает!/ Паденья эти и подъёмы/ Как в совершенстве мне знакомы!/ От них есть средство искони./ Лекарство от душевной лени (397)* – предикат *настает* сближает психическое состояние субъекта с природными циклами наступающими с определенной частотой, независимо от воли субъекта; перечисление близких по значению названий психических состояний – *безволье, упадок, вялость, разброд, беспорядок, паденья и подъёмы*, напоминает перечисление симптомов болезни, а лексемы *средство* и *лекарство* подтверждают это предположение); *Ты верен весь одной струне/ И не задет другим недугом (394)*. Определяющими признаками эмоциональных субстантивов являются, во-первых, неконтролируемость означаемых ими состояний субъектом, и, во-вторых, общий компонент «неагентивности субъекта». В приведенных выше примерах не всегда выражен лексически элемент «наступление независимо от воли субъекта», но всегда присутствует элемент неагентивности, бездействия субъекта-носителя состояния.

В тексте перевода сильные эмоции часто описываются метафорически, как болезненные или пограничные (между болезнью и нормой) физические состояния: *Я рвусь вперед, как во хмелю (375)*. Внутреннее состояние уподобляется опьянению. В следующих примерах физическим основанием метафоризации эмоций являются симптомы, характерные для болезненных состояний: *Бросая в дрожь (376); «Смирять себя!» вот мудрость прописная./... припев... / Которым с детства прожужжали уши, / .../ Нам всем до тошноты осточертев (407); Меня кошмар ночным удушьем сдавит (407); ...меня тошнит (436), Пропал! Я как в бреду (441); Я весь охвачен чудной дрожью (451), жар любви (476),...насколько в этом ослепленьи явном (380); ...я червь слепой (381). КМ: ЧУВСТВА – ЭТО БОЛЕЗНЬ. В переводе Пастернака не только внутренние состояния, но и «состояние» внешнего мира описывается как болезненное: *Жизни бешеный поток (412), Пенят бешено камня (497)*.*

Часто встречаются в тексте перевода предикаты, которые объединены тем, что действие, ими обозначаемое, является неконтролируемым субъектом, происходящим не по воле субъекта, а в результате действия непостижимых и неизвестных субъекту сил, т.е. предписывают субъекту роль пациента, «страдательного» участника ситуации: *Я страстию объят горячей (441), Я весь охвачен чудной дрожью (451), Какой восторг и сил какой напор/ Во мне рождает это начертанье!/ Я оживаю, глядя на узор,/ И вновь бужу уснувшие желанья (374), С твоей души спадет нарост (374), Томленье миновало (363), Расходится томивший душу мрак./ Все проясняется как на картине (375), С какою силою дыханье захватило! (376)*.



КМ: ЧУВСТВА – ЭТО СТИХИЙНОЕ БЕДСТВО: для описания переживания героя описываются метафорически использованными субстантивами со значением «стихийное природное явление, бедствие» (*вихрь, буря, ураган*): *вихрь небесный* (394), *вихрь развлечений* (408), *нечестие*/ *Туманит детские черты* (476), *чувственного урагана*,/ *Уснувшего, не пробуждай* (476), *Я весь теряюсь в вихре грез* (II, 44), *пронизанный до самой сердцевины/ Тоской тех лет и жаждою добра* (363). Общим значением стихийных бедствий и болезненных состояний можно считать полную захваченность субъекта как теми, так и другими, и его (субъекта) беспомощность перед этими состояниями. Названия природных явлений и пограничных состояний могут также объединяться, образуя общую «стихию чувств»: *Фауст: Когда, чуть жив./ Себя не помня, все забыв,/ Назвать хочу я наудачу / Стихию чувств, слепой порыв, / И слов ищу, и чуть не плачу, / И вечным сгоряча зову/ Мой сон небесный наяву* (465). В данном отрывке также присутствуют наречия *наудачу* и *сгоряча*, которые подчеркивают произвольность и случайность действия и этим содержательно близки к неконтролируемым состояниям.

В переводе монолога Фауста из сцены пакта «стихия чувств» создается соединением имен психических состояний, болезненных состояний, стихийных бедствий: *Отныне с головой нырну/ В страстей клокочущих горнило,/ Со всей безудержностью пыла/ В пучину их, на глубину!/ В горячку времени стремглав!/ В разгар случайностей с разбегу!/ В живую боль, в живую негу,/ В вихрь огорчений и забав!* Болезненные состояния – *безудержность пыла, горячка*, захватывающие субъекта, соединяются в данном отрывке с *клокочущим горнилом страстей* (отсылающим к картине извержения вулкана), *пучиной страстей* (лексемы *пучина, глубина, с головой нырну* отсылают к картине шторма), *стихией чувств* (*вихрь огорчений и забав*), которые также полностью захватывают субъекта. Обратим также внимание на поэтическое нарушение норм сочетаемости русского языка в тексте – оксюморон *счастливый рок*. Рок в русском языковом сознании осмысливается как высшая сила, из-за воздействия которой с человеком происходят различные «плохие вещи» независимо и вопреки его желаниям. Соединение неумолимого рока со счастьем передает его наступление в руки высших сил. Таким образом, наступление не только «плохих вещей», но и «хороших вещей» в жизни человека приобретает характер неотвратимых, независимых от воли субъекта событий.

В сцене «Лес и пещера» со стихией весеннего разлива сравнивается чувство любви Гретхен. Лексемы *без удержу* и *без берегов* подчеркивают неконтролируемость этого стихийного явления: *Мефистофель (о Гретхен): Ее любовь, как ширь разлива,/ без удержу, без берегов* (476). В оригинале метафора разлива относится к Фаусту: *Mephistopheles: 3307 Erst kam deine Liebeswut übergeflossen,/ 3308 Wie vom geschmolzenen Schnee ein Bächlein übersteigt;/ 3309 Du hast sie ihr ins Herz gegossen – nun ist dein Bächlein wieder seicht*. Мефистофель иронично сравнивает чувства Фауста с появившимся от таяния снега, а затем обмелевшим ручейком. В переводе Пастернака также присутствует ирония: *Мефистофель: А сам ты присмирел трусливо/ И руки умыть готов!* (476). Однако, если в оригинале чувство страсти – это ограниченный ресурс (так как

питает возникновение нового состояния – *Liebeswut*), переливание которого из одного вместилища в другое (*gegossen* от *gießen* – *перелить*), является причиной истощения ресурса, то в переводе реализована КМ: ЧУВСТВА – ЭТО СТИХИЙНОЕ БЕДСТВО. Субъект (Гретхен) является захваченным чувством, наступление которого не связано с определенными причинами и неподвластно воле субъекта.

В оригинальной поэзии Пастернака можно отметить метафоры, которые также являются следствиями концептуальных метафор выделенных при анализе текста перевода: *Сады тошнит от верст затишья./ Столбняк рассерженных лоцин/ Страшной, чем ураган, и лише,/ Чем буря, в силах всполошить («Три варианта» 1,88), Он станет как-нибудь/ Белей, чем бред, чем абажур («Не трогать», 1,122), ...о горе в проказе! <...> приступ печали <...> рояль дрожащий <...> тебя сорвет, подкосит этот бред («Разрыв», 1,195), И воздух с привкусом просфор/ И вешнего угара («Рассвет», 1,245), Роса бросает ветки в дрожь (Марине Цветаевой, 1,229).*

Выводы: Когнитивные структуры, которые лежат в основе оригинальных текстов Пастернака и определяют направление трансформаций гетевского Фауста, являются отличными от когнитивных структур, реконструируемых на основе текстов Гете. Иными словами, бытие, мир устроены принципиально бессубъектно, амбиентно. «Субъект» и «объект», человек и природа, принципиально не разделены, а существуют в непосредственном единстве друг с другом. Бытие осмысливается как болезнь и стихийное явление. Отсутствие объекта предопределяет и отсутствие деятельности, направленной на его преобразование. Управление миром поэтому перепоручается творцу, Богу.

Результаты анализа индивидуального когнитивного пространства Бориса Пастернака – культурного и индивидуально-специфического – показали, что переводческие трансформации обусловлены особенностями творческого сознания, порождающего текст перевода. Появление трансформаций, традиционно описываемых в терминах языковых единиц (добавлений, опущений, замен, перестановок) обусловлено содержанием ИКП переводчика, которое представляется возможным описывать в терминах когнитивной лингвистики (сценариев, моделей, концептуальных метафор).

Такой подход позволил мотивировать появление в тексте перевода определенных модификаций, которые в рамках нормативного подхода к переводу рассматриваются как переводческие вольности. Таким образом, предложенная в нашей работе методика когнитивного анализа поэтического перевода позволяет не просто констатировать факт влияния яркой индивидуальности переводчика на модификации текста перевода, но и вскрывает глубинные причины появления трансформаций и, таким образом, вскрывает неуловимые на первый взгляд различия в самом духе текста.

## ЛИТЕРАТУРА:

*Пастернак 1989-1991* – Борис Пастернак. Собрание сочинений в пяти томах. М.: «Художественная литература».

*Goethe 1978* – Goethe J.W. FAUST // Berliner Ausgabe, Band 8, Aufbau - Verlag.

*Kommentar... 1986* – Friedrich Th., Scheithauer J.L. Kommentar zu Goethes Faust. Stuttgart.

*Trunz 1988* – Trunz, Erich. Nachwort und Anmerkungen. In: Goethe, Johann Wolfgang von. Faust. Eine Tragödie. München.

*Васильев 1991* – Васильев Л.Г. Переводчик в коммуникативном пространстве // «Перевод как моделирование и моделирование перевода». Сборник научных трудов, Тверь.

*Кэмпбелл 1997* – Кэмпбелл, Джозеф. Тысячеликий герой. «ВАКЛЕР», «РЕФЛ-БУК», «АСТ».

*Лакофф 1996* – Лакофф Дж. Когнитивное моделирование // Язык и интеллект. Сб./ сост. В.В. Петрова. М.: «Прогресс».

*Эткинд 1963* – Эткинд Е. Поэзия и перевод. М.-Л.: «Советский писатель».

*Юнг 1991* – Юнг, Карл Густав. Архетип и символ. М.: «Ренессанс».

*Roshonowski 1984* – Roshonowski S.W. Zwei Zeilen aus “Faust” Goethes Tragödie als Erscheinung der russischen Literatur. In: «Impulse». Folge 7, Berlin – Weimar.

*Turk 1990* – Turk, Horst. Zur Methode der Übersetzunganalyse // Proceedings of the XIIth Congress of the International Comparative Literature Association 5. Hg. Roger Bauer, Douwe Fokkema. München.

## TRANSLATOR'S CREATIVE NATURE:

### A COGNITIVE MODEL OF FORMALIZATION

**Alla Diomidova**

#### Summary

The intention of this study is to propose a new approach to the analysis of literary translation. It is assumed that the qualitative differences between Goethe's Faust and Pasternak's interpretation of Faust are determined by different conceptual systems of the author and the translator. The aim of this study is to describe Pasternak's conceptual system that is reflected in the text of Faust translation. Goethe's conceptual system, as reflected in his Faust, is based on two conceptual metaphors: WELLNESS IS WATER and WELLBEING IS FOOD. These metaphors are grounded in body experience – CONTAINER image-schema. Pasternak's conceptual system, reflected in his Faust, is based on different from Goethe's conceptual metaphors: FEELINGS ARE ILLNESS and FEELINGS ARE ACTIONS OF NATURE. These metaphors reflect Pasternak's view of existence: a universe-sized entity, not involving any 'inner' dimension, or duality. Because of his own understanding of Faust, Pasternak omits or moderates references to action or activity, including activity of nature.