



<sup>46</sup> Там же. С. 99.

<sup>47</sup> Там же. С. 101.

<sup>48</sup> См., напр., призыв Полевого «рассуждать и доказывать» в примечании к статье Лемерсье (1825. Ч. 4, № 13. С. 30).

<sup>49</sup> Так, «Письмо Лорду \*\*\*» Виньи продолжает борьбу за реформу «драматической системы», развернувшуюся в таких романтических манифестах, как ... «Предисловие» к «Кромвелю» Гюго» (Литературные манифесты западноевропейских романтиков. М., 1960. С. 613).

<sup>50</sup> Гюго В. Собр. соч. : в 15 т. / В. Гюго. М., 1953. Т. 3. С. 173.

<sup>51</sup> Предисловие к «Борису Годунову» осталось в стадии набросков, история работы Пушкина над ним, причи-

ны её незавершённости пока не изучены. Возможно, одна из причин та, что пьеса «Эрнани», которую Пушкин «прочёл с наибольшим удовольствием» (см.: Пушкин-критик. М.; Л., 1934. С. 247) воплотила принципы, изложенные Гюго в «Предисловии» к драме «Кромвель». И Пушкин. взгляды которого на романтизм существенно отличались от взглядов Гюго, понял, что русскому читателю нужно время для того, чтобы воспринять «истинный романтизм», и ступенью к этому на данном временном этапе был романтизм Гюго. В 1829 году Пушкин писал «Создавая своего «Годунова», я размышлял о трагедии, но если б я вздумал написать предисловие, то вызвал бы скандал» (см.: Пушкин-критик. С. 172).

<sup>52</sup> Вяземский П. А. О московских журналах / П. А. Вяземский // Лит. газ. 1830. Ч. 1, № 8. С. 62.

УДК 882. 09-2+929 Грибоедов

## ПЕРВЫЙ СТИХОТВОРНЫЙ ПЕРЕВОД КОМЕДИИ А. С. ГРИБОЕДОВА «ГОРЕ ОТ УМА» НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК

Н. П. Воронова

Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского  
Кафедра истории русской литературы и фольклора  
E-mail: vnr80@mail.ru

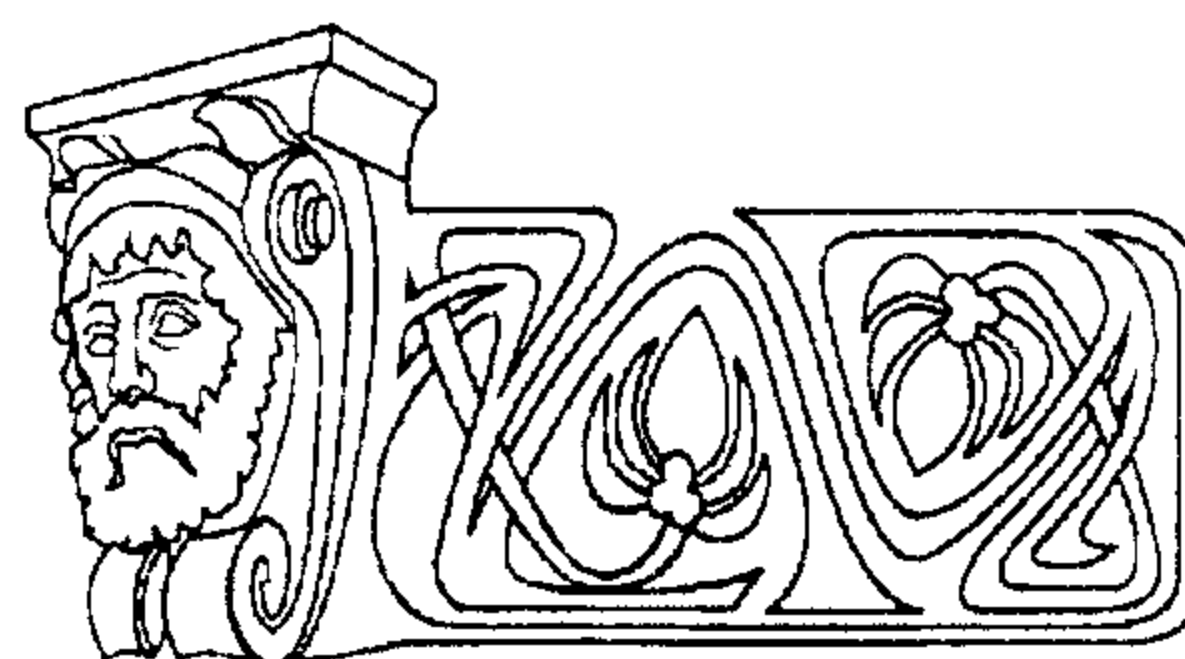
Статья посвящена первому стихотворному переводу комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» на английский язык. Рассматривается перевод названия пьесы в сравнении с вариантами других переводов. Комментируются эквиваленты имен, данные переводчиком персонажам комедии, а также введенный им в текст комедии эпиграф. Анализируются случаи изменения эмоциональной оценочности и стилистической окраски высказывания при переводе на иностранный язык. Особое внимание уделяется переводу идиоматических выражений.

**The first English translation of A. S. Griboyedov's comedy  
«Gore ot uma» written in verse**

N. P. Voronova

This article deals with the first translation of A. S. Griboyedov's comedy «Gore ot uma» into English written in verse. The interpretation of the title is looked upon in comparison with other variants. The article comments on the equivalents of the character's names given to them by the translator as well as it comments on the epigraph which he introduces into the text of the comedy. Cases of emotional evaluation and stylistic coloration changes of expressions are under consideration. Particular attention is paid to the translation of idioms.

Первый перевод «Горя от ума» на английский язык принадлежит Николасу Бенардаки. Он появился в 1857 г. и получил неоднозначную оценку критиков. Выполненный в прозе, этот перевод далек от совершенства, но явился первой попыткой знакомства англоязычных читателей с таким выдающимся



произведением русской литературы, как «Горе от ума».

Второй перевод комедии на английский язык, тоже прозаический, вышел в начале прошлого века, в 1915 г. Это переложение, сделанное С. Прингом, по мнению критиков, было тоже не слишком удачным. Вот как отзывается о нем один из них в «Русских ведомостях»: «Боюсь, что англичане, знающие по «Британской энциклопедии» о существовании у русских гениальной национальной комедии, в недоумении пожмут плечами, когда прочтут теперь перевод г-на Принга. Боюсь, что комедия покажется им скучной, водянистой и местами непонятной»<sup>1</sup>.

Предметом нашего интереса стал перевод сэра Бернарда Паре, вышедший в 1925 г. в Лондоне. Он привлек наше внимание потому, что является примером поэтического перевода. К тому же именно на этот источник указывает современный справочник по русской литературе для англоязычных читателей, изданный в 1985 г.<sup>2</sup> Подобная ссылка, на наш взгляд, может означать высокую оценку этого перевода.



Данная интерпретация комедии не является первой, и потому возможно предположить, что автор в процессе работы опирался на опыт своих предшественников и пытался по мере возможности исправить их ошибки. Это видно уже по его варианту перевода заглавия комедии. Надо отметить, что переводчики пьесы вообще не отличаются единодушием в отношении названия комедии. При разработке этой темы нам пришлось иметь дело, по крайней мере, с пятью вариантами передачи заглавия пьесы на английский язык. Самыми распространенными вариантами, наверное, можно считать заглавия «*The Misfortune of Being Clever*» и «*The Mischief of Being Clever*». Они практически не имеют разницы в значении и, очевидно, построены по тому же принципу, что и название пьесы О. Уайльда «Как важно быть серьезным» или «*The Importance of Being Earnest*». Первый переводчик «Горя от ума» Н. Бенардаки вообще не переводит название комедии и дает его методом транскрипции (*Gore ot ounta*). Нам приходилось встречать и такие варианты, как «*Too much Intelligence is Harmful*» в переводе д-ра Анджело Раппопорта и «*Woe from Wit*» в Интернете. Автор интересующего нас перевода предлагает свою интерпретацию заглавия, звучащую следующим образом: «*Wit Works Woe*».

Напомним, что тема ума в комедии является одной из самых важных и именно поэтому находит свое отражение в названии. Однако прилагательное «*clever*», использованное в одном из вариантов, переводится скорее «сообразительный», «способный», а не «умный». Таким образом, в переводе смысл названия несколько упрощается и сводится к фразе: «Как плохо быть сообразительным». Существительное «*intelligence*» в переводе Раппопорта тоже не является аналогом русского слова «ум», оно ближе к значению «разумность», «образованность». Не точно передает смысл русского понятия «горе» и слово «*harmful*», которое переводится как «вредный, пагубный». Таким образом, название вновь звучит не достаточно похоже на оригинал: «Слишком много разума вредно». Слово «*wit*», использованное в анализируемом нами переводе, кажется наиболее приемлемым, так как у него в английском языке два значения. В одном из них это сло-

во обозначает «ум», в другом – «остроумие». Эта сема значительно расширяет смысл названия комедии, хотя и отличается от русского варианта. Дополнительное значение, на наш взгляд, может вызывать у читателя ассоциацию с красноречием Чацкого. Кроме того, переводчик отходит от русской грамматической структуры и вводит в название комедии глагол, что помогает ему точнее передать смысл заглавия, которое можно перевести как «Ум приводит к горю», что почти соответствует оригиналу.

Еще одной привлекающей внимание деталью этого перевода является предпосланный тексту эпиграф:

*Fate the wanton and the trickster,  
Has contrived a curious mixture:  
Fools are happy, don't you know;  
For the clever, Wit Works Woe.*

Русский вариант этого четверостишия необоснованно приписывался Грибоедову как эпиграф к «Горю от ума»:

*Судьба проказница, шалунья  
Определила так сама:  
Всем глупым счастье от безумья,  
А умным – горе от ума.*

Этот эпиграф, имеющийся еще в списках 1824 г., около двадцати раз появлялся перед текстом комедии в изданиях 1860–1912 гг. Однако исследователи не признают его подлинность, так как его нет ни в одном из авторизованных списков и нет никаких других указаний на принадлежность его Грибоедову<sup>3</sup>. Нам остается предполагать, по какой причине он появился в переводе Б. Паре. Возможно, он имелся в том источнике, с которого этот перевод был сделан, а быть может, автор решил ввести эту строфу, дабы украсить свою работу поэтической «подсказкой» о смысле пьесы.

Еще одну интересную особенность перевода мы находим в списке действующих лиц. Традиция говорящих имен в «Горе от ума» восходит к русской стихотворной комедии XVIII века<sup>4</sup>. «Говорящие» имена являлись неотъемлемой частью образа, дополняли характеристику персонажа. В комедии Грибоедова семантика имен не так очевидна, но все же она есть. Нельзя не отметить, что почти все они соотносятся по значению со словами «говорить» – «слышать»: Фамусов (от «*fama*» – молва), Молчалин, Скалозуб,



Тугоуховский, Репетиллов (от «repetet» – повторять)<sup>5</sup>. Однако вопрос о передаче их в переводе на иностранный язык весьма неоднозначен. Стоит ли переводить имена персонажей или давать комментарий к ним, объясняя смысл, заложенный в них автором? В данном переводе имена традиционно даны методом транскрипции. Однако Б. Паре делает то, чего не сделал первый переводчик, Н. Бенардаки. Он дает сноску с английскими эквивалентами русских имен, и принцип перевода их весьма любопытен. Хотя сам переводчик и называет их эквивалентами, они не являются таковыми в прямом смысле этого слова. Фамилии, данные им персонажам комедии Грибоедова, происходят от других корней и имеют зачастую отличные от оригинала значения.

Павел Афанасьевич Фамусов по-английски становится сэром Пол Ллофтус (*Sir Paul Loftus*). Происхождение этой фамилии не совсем понятно. Позволим себе предположить, что она могла быть образована от прилагательного *lofty* – «величественный, высокомерный, надменный». Возможно, как значимая фамилия, она и подчеркивает одну из черт характера персонажа, однако не соответствует авторской идее. Кроме того, нам кажется, что имена таких действующих лиц, как Фамусов и Репетиллов, вообще не нуждаются в комментариях и переводе. Написанные латинскими буквами, они вполне понятны англоязычным читателям, так как происходят от общих для наших языков латинских корней. Однако с фамилией «Репетиллов» переводчик поступает так же, как и фамилией «Фамусов» – ей дается английский эквивалент, *Mr. Crawley*. Явно образованная от глагола «*to crawl*», она не имеет ничего общего со словом «*repetet*», «повторять». У этого английского глагола несколько значений. В своем основном значении он переводится как «ползти», а одним из второстепенных является понятие «подхалим», а также «пресмыкающийся». Нам трудно определить, от какого из них образована фамилия *Crawley*, но переводчик явно придает ей новый, дополнительный смысл, которого не существовало в тексте источника.

Алексей Степанович Молчалин переведен как мистер Стилл (*Mr. Still*). На первый взгляд кажется, что этот перевод вполне аде-

кватен, ведь слово *still* имеет значение «тихий, бесшумный». Однако при более детальном рассмотрении оказывается, что происходит подмена понятий. Переводчик меняет значение «молчать» на «не шуметь». Но ведь молчание – это намеренное произнесение звуков, тогда как отсутствие шума несет в себе элемент пассивности. В характере Молчалина отсутствие звукового выражения – осмысленное действие. Он знает, где нужно промолчать, а где – высказаться.

Интересный пример представляет собой перевод фамилии Чацкого. В русском литературоведении значимость имени этого персонажа ставится под сомнение. По некоторым версиям, за основу было взято слово «чад», на что указывают ранние редакции комедии, например, «Музейный автограф», в которых фамилия его звучала как Чацкий. Однако впоследствии автор переименовал своего героя, а следовательно, он не хотел, чтобы его фамилия несла какие-либо дополнительные ассоциации. Переводчик дает герою «говорящее» имя – мистер Дешвуд (*Mr. Dashwood*). Слово *dash* имеет несколько значений – «порыв, напор, натиск», «ринуться», «мчаться», «нестись», «разбивать, разрушать». В случае с фамилией «Скалозуб» переводчик снова уходит от предполагаемого автором значения и предлагает свое – полковник Траунсер (*Colonel Trouncer*). Глагол «*to trounce*» в современном английском языке имеет лишь одно значение – «победить, разбить наголову», что совершенно не подходит по смыслу. Однако раньше у этого слова имелось другое значение, в котором оно уже не используется в наши дни – «сурово бранить». В русском языке эта фамилия семантически связана с процессом говорения, так как отдаленно напоминает нам глагол «зубоскалить», что Даль определяет как «хохотать, грубо или пошло насмеяться»<sup>6</sup>. Но это значение далеко от предлагаемого переводчиком и не может, на наш взгляд, быть признанным подходящим в данном контексте.

Что касается четы Горичей, то данная им фамилия Редтейл (*Redtail*) вообще не имеет видимой связи с этими персонажами. У русского читателя фамилия Горич не вызывает никаких ассоциаций, поэтому, на наш взгляд, и переводчик не должен был придавать ей никакого дополнительного смысла.



Редтейл, очевидно, образовано из двух слов – *red u tail*, то есть «рыжий хвост», что наводит на мысль о лисе. Таким образом, у англоязычных читателей может возникнуть представление о присущей этим персонажам хитрости, что не совсем соответствует оригиналу. Кроме того, переводчик заменяет русское имя Платон на чисто английское – Джо. Этому можно найти два объяснения. Возможно, переводчик дал ему такое имя потому, что раньше *Joe Blow* было имя нарицательное, которым называли солдат. Таким образом, возникает ассоциация с военной службой, о которой вспоминают Чацкий и Горич при встрече в доме Фамусова. С другой стороны, в английском языке существует выражение *Joe Bloggs*, которое обозначает «обычный, типичный человек». Актуализация этого оттенка значения выделяет в образе Платона Михайловича его обыкновенность. «Ну, все, так верить поневоле...», – соглашается он с гласом молвы о сумасшествии Чацкого.

Пожалуй, удачной находкой можно считать перевод фамилии князя Тугоуховского – *Prince Drumhollow*. Это имя явно образовано от английского словосочетания «*a hollow drum*» – «пустой барабан». К тому же оно напоминает слово «*eardrum*» – «барабанная перепонка», что семантически близко к смыслу фамилии оригинала. Однако и в этом случае перевод не является тождественным.

Графини Хрюмины, *Countesses Cantancre*, в его переводе становятся сварливыми, так как их фамилия, скорее всего, образована от английского прилагательного «*cantankerous*» – придиричивый, сварливый; Загорецкий, *Mr. Lighter* – легковесным (от слова «*light*» – легкий).

Пожалуй, единственным персонажем, чья фамилия на английском языке сохранила сходное значение, является свояченица Фамусова, старуха Хлестова. Переводчик называет ее *Old Miss Lasham*, что явно происходит от глагола «*to lash*» – «хлестать».

Таким образом, автор перевода не просто дает эквиваленты русским фамилиям действующих лиц на английском языке. Как следует из вышесказанного, он привносит новое, комментирующее значение в имя, а следовательно, и в образ почти всех персонажей комедии. Возникает вопрос о целесообразности такого перевода вообще. О каких

эквивалентах русским фамилиям может идти речь, если эти фамилии не имеют никакого конкретного значения в нашем языке. Причем сделано это Грибоедовым было не случайно. Еще в ранней своей переводной с французского пьесе «Притворная неверность» он дает почти всем действующим лицам русские имена, заимствованные, как отмечает рецензент, от «собственных имен русских городов, рек и пр. (например, Рославлев, Ленский и т. п.)». Помимо этого, уже тогда он отходит и от традиции значимых фамилий типа Прямосердов, Правдин, Простаков, так популярных в русской стихотворной комедии, о которых, по замечанию того же рецензента, «можно сказать: по шерсти собачке кличка дана»<sup>7</sup>.

Сам перевод, как мы уже упоминали ранее, сделан в стихотворной форме. Насколько нам известно, это первая попытка поэтической передачи русской стихотворной комедии. Надо отметить, что перед Б. Парестояла непростая задача – перевод грибоедовских вольных стихов. Ведь в противовес принятому в драматургии того времени александрийскому стиху, состоявшему из однообразных рифмующихся попарно строк, Грибоедов обращается к весьма распространенному в русской поэзии конца XVIII – начала XIX века стихотворному размеру – вольному ямбу. Ранее этот размер использовался, как правило, лишь в малых формах поэзии: в элегиях, баснях, посланиях. Грибоедов же объединяет традицию элегических вольных ямбов Батюшкова и отражающую непринужденную выразительность народной речи традицию Крылова. Однако, опираясь на опыт своих предшественников, драматург создает неповторимо своеобразный, живой и динамичный, «свой» вольный ямб, который «в полной мере соответствует то ораторской, то элегической, то сатирической интонации монологов, как и непринужденной живости разговорных реплик»<sup>8</sup>.

Кроме этого, сложность для переводчика представляет и специфичность «Горя от ума» как драматического произведения. Многие критики сходились на том, что в комедии нет сценического действия. Известны слова А. И. Писарева, автора пьес и театрального критика: «Можно выкинуть каждое из сих лиц, заменить другим, удвоить их



число – и ход пьесы останется тот же. Ни одна сцена не истекает из предыдущей и не связывается с последующей. Перемените порядок явлений, переставьте номера их, выбросьте любое, вставьте что хотите, и комедия не переменится. Во всей пьесе нет необходимости, стало быть, нет завязки, а потому не может быть и действия»<sup>9</sup>. Это действительно так, если искать в комедии соответствия аристотелевско-европейской теории драмы, полагающей комедийным типом действия интригу или характер<sup>10</sup>. Особенностью же «Горя от ума» является то, что привычный акцент в пьесе смещен с сюжета-интриги на акт говорения как таковой. Специфика этого произведения состоит в повышенной активности идейного пафоса. Собственно слово несет в комедии такую смысловую концентрацию, что именно словесный план и составляет ее действие. Следовательно, это еще более усложняет задачу переводчика, которому приходится переводить пьесу, где слово не просто передает ход событий, интригу, но наполнено большой смысловой нагрузкой.

Переходя к характеристике самого перевода, надо отметить, что в нем много примеров, в которых автор употребляет не совсем точные эквиваленты ради сохранения стихотворного размера и рифмы. Это вполне естественно для такого вида работы. Уже в первых сценах мы встречаем несколько таких примеров. Софья, сетуя на быстро наступившее утро, произносит: «И свет и грусть. Как быстры ночи!» Двойной союз «и», на наш взгляд, придает ее словам двоякое значение: она рада, что уже «свет», но ей грустно оттого, что пришло время расставаться с возлюбленным. В переводе она испытывает лишь печаль: «*Broad day? How sad! How quick the nights are gone*».

Дело здесь не в том, что переводчик не понял оригинала – при попытке передачи текста поэтическим языком часть смысла теряется неизбежно.

Иногда неточность проявляется в построении предложения. Приведем один пример. Сердась на свою госпожу, Лиза восклицает: «Ну что бы ставни им отнять?»

На наш взгляд, эту фразу можно истолковать следующим образом: «Нет бы им самим открыть ставни и убедиться, что уже на-

ступило утро». Переводчик меняет лицо и в результате получает другой смысл: «*Suppose I go and draw the shutters*», то есть: «А что если я открою ставни».

В некоторых случаях переводчик, опять-таки в силу ограниченных возможностей поэтической интерпретации, употребляет несоответствующее тексту комедии понятие. В действии I явлении 6, вспоминая Чацкого, Лиза говорит: «*Лечился, говорят, на кислых водах, / Не от болезни чай, от скуки, – повольнее*». В качестве перевода слова «скука» автор предлагает причастие «*worn out*», образующее в тексте перевода рифму со словом «*about*», но не подходящее по значению. Его нельзя назвать эквивалентным выражением, описывающим состояние скуки. Это скорее соответствует русскому выражению «быть измотанным, изможденным»<sup>11</sup>.

В следующих примерах общий смысл фраз соответствует оригиналу, но меняется их эмоциональный настрой. Встречаясь с Софьей после долгой разлуки, Чацкий, очарованный ее красотой, делает ей несколько комплиментов и, между прочим, спрашивает: «*Не влюблены ли вы? прошу мне дать ответ, / Без думы, полноте смущаться*». В переводе общий смысл высказывания передан верно. Однако знаки препинания, расставленные переводчиком, сильно меняют стиль строфы: «*Well, have you got in love? I want a quick reply. / No thinking! Now! Don't get confused!*».

У Грибоедова в этой сцене Чацкий не напорист. Он деликатен с Софьей и спрашивает о ее влюбленности не так настойчиво, как в тексте перевода. На это указывает частица «ли», глагол «прошу» и уважительная форма «полноте». В тот момент его еще не терзают сомнения по поводу предпочтений Софьи, его вопрос скорее продиктован лишь желанием продолжить разговор. В переводе же Чацкий почти невежливо требует дать ему «немедленный» ответ «не раздумывая». Кроме того, предложения построены в повелительном наклонении и снабжены восклицательными знаками, что придает им чересчур требовательный оттенок.

При этом ответ Софьи тоже не соответствует по своей стилистике оригиналу. Он, скорее, под стать вопросам Чацкого. У Грибоедова она произносит: «*Да хоть кого сму-*



тят / Вопросы быстрые и любопытный взгляд...» Однако в результате переводчик меняет эмоциональный настрой всей сцены. Любопытство Чацкого превращается в «тяжелый взгляд» (*you look so hard*), что придает герою черты подозрительного ревнивца.

Иногда, очевидно, все для того же соблюдения рифмы и ритма, переводчик добавляет в высказывания героев слова, которые приводят к тому, что смысл становится более конкретным, чем того желал сам автор. Отпуская несколько колкостей на счет Молчалина, Чацкий, в частности, замечает: «*Бывало песенок где новеньких тетрадь / Увидит, пристаёт: пожалуйста списать*».

У Паре соответствующая фраза звучит следующим образом: «*Time was, if some one showed some verses weak and sloppy, / He'd read them through and ask, / Oh, mayn't he make a copy?*». В переводе на русский она выглядит примерно так: «*Если кто-нибудь показывал альбом со слабыми и плаксивыми стихами, он их читал от начала и до конца и просил позволить ему их списать*». В оригинале Чацкий почти никак не выражает своего мнения по поводу этих стихов. Суффиксы в словах «песенок» и «новеньких», возможно, указывают на его пренебрежительное отношение к ним. В переводе же он открыто называет их слабыми и плаксивыми. Такая прямолинейность, временами граничащая с грубостью, не является чертой характера этого персонажа. Он всегда выражается достаточно вольно, но все же не позволяя себе выходить за рамки приличий.

В связи с этой темой не можем не привести и еще несколько примеров подобного несоответствия эмоциональной окраски слов, использованных в переводе, тексту оригинала. Первый пример ошибки такого рода мы встречаем вновь в речи Чацкого. Упомянув тетю Софью, Чацкий говорит: «*А тетушка? все девушкой, Минервой? / Все фрейлиной Екатерины Первой?*» Вот как переведена эта фраза на английский язык: «*And auntie's still a spinster, still Minerva? / Still Catherine the Great's devoted server?*» Слово «девушка» в переводе соответствует существительное «*spinster*», что, на наш взгляд, не является подходящим для контекста понятием. Ведь вопрос Чацкого заключается не в том, чтобы узнать, все ли еще тетя Софья старая де-

ва, или она уже вышла замуж. Слово «девушка» здесь использовано скорее в смысле «молодая старуха». Кроме того, упоминание о Екатерине Первой предназначено для того, чтобы подчеркнуть древний возраст тетушки<sup>12</sup>. Следует добавить, что понятие «старая дева» во всех языках имеет негативную коннотацию, в результате чего слова Чацкого звучат обидно и грубо. Таким образом, смысл высказывания передан не совсем верно.

Нам остается только догадываться, откуда взялась вышеупомянутая ошибка. Позволим предположить, что ее причиной могли стать другие переводы, изучаемые г-ном Парем в процессе работы над текстом комедии. В частности, аналогичную ошибку мы встречаем и в первом, прозаическом переводе «Горя от ума», выполненном Николасом Бенардаки.

Еще два примера подобного рода мы снова находим в словах Чацкого: в его высказываниях о Татьяне Юрьевне и о некоем Фоме Фомиче. В оригинале герой явно показывает, что он невысокого мнения об этих людях, но при этом он остается корректен. О Татьяне Юрьевне он говорит, что она вздорная. Переводчик же приписывает Чацкому слишком грубое выражение по отношению к женщине: «*I've heard she is a fool*». Английское выражение «*a fool*» переводится как «глупый человек», «дурак». Помимо того, что такое слово было бы просто недопустимо в высшем обществе, да еще и по отношению к женщине, оно не является подходящим эквивалентом для перевода прилагательного «вздорный». Даль определяет вздорного человека как «бранчливого, сварливого, брюзгливого, охочего до ссор, придирчивого»<sup>13</sup>, но не глупого. Фактически, в переводе Чацкий употребляет выражение, не соответствующее тексту оригинала и придающее ему оттенок грубости.

Высказываясь по поводу Фомы Фомича, Чацкий говорит: «*Пустейший человек, из самых бестолковых*». В переводе это звучит так: «*The stupidest of men, with nothing in his noodle*». Прилагательное «пустейший» заменено словом «глупейший», что несколько более обидно. Кроме того, в этой фразе использовано сленговое слово «*noodle*», примерно соответствующее нашему «башка».



Таким образом, сдержанно-насмешливое определение Фомы Фомича Чацким превращается в откровенную грубость: «Глупейший человек, у которого в башке ничего нет». Все вышеуказанные примеры совершенно меняют общее впечатление от сцены: светско-вежливое, не выходящее за рамки приличий. В переводе этот эпизод выглядит так, словно Чацкий ругается и оскорбляет всех вокруг. Теряется тонкая игра слов, атмосфера деликатности и благопристойности. Жаль, что переводчику не удалось этого передать.

Следующие примеры изменения эмоциональной окраски высказывания персонажа мы находим в репликах Скалозуба о гвардейцах (Д. II, явл. 6): «Искусно как коснулись вы / Предубеждения Москвы / Любимцам, к гвардии, к гвардейским, к гвардионцам; / Их золоту, шитью дивятся будто солнцам!».

Несмотря на свою явную нелюбовь ко всеобщим любимцам, Скалозуб все же не позволяет себе сказать ни одного грубого слова и на протяжении всей сцены остается в рамках светских приличий. В его словах слышится упрек, возможно, зависть, но все это в подтексте. Автор же перевода заставляет Скалозуба употреблять в своей речи нелицеприятные прозвища в адрес этих гвардейцев: «*The way all Moscow loves to favor / The public pets, the Guard, the Guardsmen – great big boobies, / Their facings and their gold! / The town adores the boobies*». Слова «boobies» и «loobies», то есть «дурни» и «болваны», звучат оскорбительно и не подходят для данного контекста, так как придают ему нежелательный смысловой оттенок.

Еще один курьезный, на наш взгляд, пример мы находим в следующих строках: «И офицеров вам начтем, / Что говорят, иные, по-французски».

«*With us the officers you'll find! – / Why even some of them can gabble French like niggers*».

При переводе данной реплики автор прибегает к сравнению офицеров «первой армии» с неграми («niggers»). В современных словарях это выражение считается сленговым и может применяться в отношении темнокожих афро-американцев. Оно также снабжено пометой «табу», обозначающей неприемлемость этого слова в общепотребительной речи. Таким образом, нам остается

ся не совсем понятной цель переводчика, употребившего это выражение в данном контексте. Даже если предположить, что переводчик имел в виду просто иностранцев, восприятие этого слова современным читателем будет однозначным и никак не укладываться в смысловой контекст этого эпизода.

Особую группу речевых несоответствий русскому тексту составляют, на наш взгляд, явления и понятия, описывающие культурные и исторические реалии того времени. Некоторые из них, например Кузнецкий мост, снабжены комментарием, разъясняющим значение этого выражения. В другом случае автор перевода комментирует фразу из последнего монолога Фамусова, так хорошо знакомую всем саратовцам: «*В деревню, к тетке, в глушь, в Саратов...*» «*Aunt! Country! Wildness! Tambov!*».

Дело в том, что в переводе автор меняет название города. Вместо Саратова он называет Тамбов, оговариваясь, что сделано это было в целях сохранения рифмы, а также упоминая, что Тамбов имеет репутацию исключительно скучного города, то есть в данном контексте ничуть не «хуже» Саратова.

В некоторых случаях переводчик заменяет исконно русские понятия на явления английской действительности. «*Пятьсот рублей*» он переводит как «*fifty pounds*», хотя мог бы обойтись любым общим обозначением денег. Часто автор перевода вводит в текст несуществующие у Грибоедова имена персонажей, называя их при этом на английский манер: дядя Том, Пейшенс: «*Your Uncle Tom, has gone off the hooks*» или «*I ought to send you to Aunt Patience / To make a list of our relations*». Делается это явно для соблюдения ритма в случае *Uncle Tom*, и даже для создания рифмы: *Patience – relations*. Однако это может повлиять на впечатление читателя от комедии. Откуда в русской действительности дядюшка Том? Или тетя Пейшенс, чье имя, кстати, переводится как «терпение» и тем самым придает совершенно лишнюю смысловую нагрузку эпизоду.

Подобный пример мы встречаем в начале второго действия в монологе Фамусова, рассуждающего об усопшем знакомом: «*Кузьма Петрович! Мир ему!*».

«*Cosmo Petrovich – rest in ashes!*» Не ясно, для чего переводчик перевел русское имя



Кузьма как *Cosmo*, сделав его похожим на английское слово «*cosmos*», то есть космос, вселенная или космополит (*cosmopolitan*). Эти ассоциации совершенно лишние в контексте данной сцены. Имя Кузьма произошло от греческого *Kozmas*, сближенного с русским «кузнец»<sup>14</sup>. Следовательно, в русском языке это имя никогда не ассоциировалось с космосом или чем-то космополитичным и Грибоедов просто не мог иметь этого в виду, а значит, такой перевод неадекватен.

В следующем примере переводчик вместо фамилии персонажа вводит в текст прозвище. Таким образом, Воркулов Евдоким становится «*Old Growler*» – старый ворчун. Однако его фамилия, на наш взгляд, скорее ассоциируется не с глаголом «ворчать», а со словом «ворковать», если она вообще является говорящей. И в данном контексте это более оправданно, так как вышеупомянутый Евдоким вовсе не ворчит, а, по словам Репетилова, замечательно поет: «*A! non lachryar mi, no, no, no*».

Иногда же явления русской действительности ставят переводчика в затруднение. Фамусов в монологе о своем знаменитом дяде Максиме Петровиче упоминает: «*Весь в орденах; ездил-то вечно цугом...*». По определению В. Даля, цуг – это «шестерня в упряжке с двойным выносом». У Паре в строфе фигурирует цифра четыре: «*All stars; an escort with his four-in-hand*». Любопытно отметить, что аналогичную ошибку мы встречали в первом переводе «Горя от ума», выполненном Н. Бенардаки. Остается предположить, что либо оба автора пользовались одинаковой справочной литературой, либо г-н Паре перенял эту ошибку из более раннего перевода. Отметим только, что английский исследователь Костелло в своих комментариях к пьесе, вышедших не намного позже данного перевода, в 1949 году, объясняет цуг как «*a six-in-hand*», то есть «шестерка лошадей».

В переводе оставшейся части монолога Фамусова нас также заинтересовал способ, которым автор передал сложное для перевода слово «тупей», которое Даль толкует как «взбитый хохол на голове»<sup>15</sup>: «*Раскланяйся, тупеем не кивнут*». Видимо, затрудняясь подобрать соответствующее слово, обозначавшее бы данную прическу, Б. Паре, а позже и Костелло, склоняются к слову «*pigtail*» –

«косичка». Хотя оно и обозначает несколько другое понятие, но для передачи общего смысла вполне подходит: «*Each time they bowed, the pigtail mustn't shake*». Однако нам хотелось бы отметить, что вся фраза понята им неверно. Фамусов имеет в виду, что придворные вельможи чувствовали себя такими великими, что как бы им ни кланялись, они не удостаивали этого человека ни малейшим вниманием. У переводчика же получается, что когда вельможи кланялись, их прически не должны были шевелиться, что несколько не соответствует смыслу фразы оригинала и может оставить читателя в недоумении о странных правилах этикета при дворе Екатерины Второй.

Исследователями не раз отмечалась высокая идиоматичность комедии «Горе от ума». И несомненно, что идиоматические обороты представляют особенную сложность для перевода. Мы в своей работе не могли оставить без внимания попытки интерпретации фразеологических оборотов в поэтическом переводе пьесы на иностранный язык. Первый пример привлек наше внимание именно своей сложностью, так как в нем сконцентрировано сразу несколько фразеологических единиц. Это фраза, с которой Чацкий обращается к Софье в начале пьесы: «*Чуть свет уж на ногах! и я у ваших ног...*». По мнению Н. Л. Шадрина, это удивительно содержательное предложение фактически целиком состоит из фразеологических единиц. Общее впечатление необычайной яркости и красочности всей фразы еще более усиливается тем, что Чацкий вносит в нее элемент каламбурности, сочетая две идиомы, имеющие одну и ту же образную основу<sup>16</sup>. Перевести такое на иностранный язык, соблюдая при этом рифмы и стихотворный размер, – трудная задача. Вот что получается у переводчика: «*So early – yet afoot, and I am at your feet*». Выражение «*afoot*» имеет несколько значений – «быть в движении» и «готовиться, затеваться». Переводчику удалось передать игру слов в этой фразе. По форме слово «*afoot*» является родственным существительному «*feet*» – ноги, поэтому можно сказать, что образная основа каламбура сохранена. Однако в этой реплике нет соответствия идиоматическому выражению «чуть свет». Употребленное словосочетание





«so early» не является фразеологической единицей. Но, несмотря на это, в целом реплика представляет собой, на наш взгляд, вполне удачный вариант перевода.

Еще одним примером являются строки комедии, где Фамусов гадает, «который же из двух» молодых людей нашел доступ к сердцу Софьи, и приходит к заключению, что Чацкий как жених ему нравится еще меньше, чем Молчалин: «Молчалин давиче в сомненье ввел меня. / Теперь ... да в полмя из огня; / Тот нищий, этот франт – приятель...». В английском языке имеется оборот, равноценный русскому «из огня да в полымя» и по смыслу и по стилистической характеристике – «out of the frying-pan into the fire» (прим. «со сковороды в огонь»), который и использует в своем переводе г-н Паре. И хотя данная идиома и несколько отличается по характеру образности от русского аналога, для перевода это абсолютно несущественно и позволяет добиться полной адекватности эпизода русскому оригиналу<sup>17</sup>.

Переводчик безошибочно распознал почти все идиомы и в силу своих возможностей и средств языка попытался дать им наиболее подходящие эквиваленты. К сожалению, лексические системы языков не являются идентичными, и в большинстве случаев переводчику приходится подбирать идиоматические выражения, имеющие сходство лишь в части значения. Вот, например, как автор переводит выражение «бить баклуши» – «they kick their heels wherever they're disposed». Словосочетание «бить баклуши» обозначает – «шататься без дела, повесничать, заниматься шалью»<sup>18</sup>. Английское «to kick one's heels» переводится как «ничего не делать в результате вынужденного ожидания». Если сравнить значения этих оборотов, то получится, что они совпадают только по семантической составляющей, имеющей значение «ничего не делать». В английском выражении присутствует дополнительный компонент смысла вынужденного ожидания, не содержащийся в русской идиоме.

В некоторых ошибках, как считает Н. Л. Шадрин, мы вряд ли вправе винить английского переводчика, так как «он не мог ни знать, ни угадать идиоматическое значение оборотов, имевших локально и хронологически ограниченную сферу употребления и

отсутствовавших в современных ему словарях». В своей статье исследователь приводит в пример фразу, поставившую в тупик большинство переводчиков. В ней упоминается Скалозуб, который «закрутит» «свой хохол». Никто из переводчиков не знал, да и не мог знать, что эта идиома обозначает «пустить сплетню». Ни первый переводчик «Горя от ума» на английский язык Н. Бенардаки, ни автор анализируемого нами перевода не смогли распознать в этом выражении идиому. В переводе Б. Паре эта фраза звучит следующим образом: «And Skalozub, he'll shake his head, I'll vow». У него получилась почти бессмысленная реплика о том, что Скалозуб будет трясти головой, вероятно, пересказывая подробности происшествия.

Приведем еще один пример. После переполоха, вызванного падением Молчалина, Лиза делает одно психологически меткое замечание по поводу надетой им повязки: «Ударюсь об заклад, что вздор; / И если б не к лицу, не нужно перевязки...».

Во многих других случаях безошибочно распознававший идиоматические обороты, в этом случае переводчик слова «не к лицу» воспринимает дословно: «It's humbug, I'm prepared to stake / Except to hide his face, he'll need no handkerchief». Анализ предыдущей части перевода позволяет сделать вывод, что г-н Паре в достаточной степени владеет русским языком для того, чтобы знать идиому «быть не к лицу». Видимо, причина ошибки переводчика в том, что в данном контексте он принимает это словосочетание за свободное. Таким образом, смысл строфы у него сводится к следующему: «Ему нужен платок лишь затем, чтобы спрятать за ним свое лицо (досл. «приложить к лицу»)». Это сразу наводит на мысль, что Молчалину, возможно, стыдно за случившееся. Однако в оригинале Лиза намекает на то, что если бы платок, которым перевязана его рука, не украшал Молчалина, он отказался бы от перевязки.

Наконец, в тексте перевода мы находим еще один аналогичный пример ошибки, сделанной, на наш взгляд, автором по невнимательности. В сцене, открывающей бал в доме Фамусова, Княгиня замечает по поводу Графини-внучки: «Вот нас честит!». Глагол «честить» в данном контексте употреблен



не в основном значении «почитать, уважать», а в смысле «бранить, ругать, поносить, хулить»<sup>19</sup>. Причина ошибки переводчика очевидна – корень слова *чест-* в первую очередь ассоциируется с существительным «честь». Так автор его и переводит: «*She does us honor!*». То есть: «Она делает нам честь!». Однако, даже не зная второстепенного значения этого глагола, его можно перевести, исходя из контекста. Графиня-внучка ни в коем случае не делает Княгине и ее дочерям «честь», говоря, что она приехала первая, и так рано никто не приезжает. В ее словах явственно звучит намек на презрение к окружающим.

Несмотря на все вышеуказанные недостатки, хотелось бы отметить, что в некоторых местах переводчик находит очень удачные решения для перевода. Создается впечатление, что особое внимание он намеренно уделял фразам, ставшим «крылатыми» в русском языке. Его расчет можно понять, ведь современный русский читатель знает комедию именно по этим фразам. Наиболее известные из них Б. Паре попытался воспроизвести на английском языке так, чтобы они звучали столь же отчетливо, понятно и эстетически красиво. Приведем в пример наиболее понравившиеся нам стихи: «*Ах! тот скажи любви конец, / Кто на три года вдаль уедет*» – «*If three whole years you roam, / Don't count on love when you come home*».

И, наконец, весьма удачно, на наш взгляд, в переводе получились известные строки, в которых Чацкий высказывает свое мнение о Москве:

*Что нового покажет мне Москва?  
Вчера был бал, а завтра будет два.  
Тот сватался – успел, а тот дал промах.  
Все тот же толк, и те ж стихи в альбомах.*

В переводе этих стихов наблюдается полное соответствие ритмической структуре оригинала, чередованию рифм и даже попытка соблюсти в некоторых местах звуковое соответствие тексту комедии:

*Now tell me, what can Moscow show me new?  
A ball last night, to-morrow there'll be two.  
One's had good luck, another's met reverses.  
The same old talk! The same old album verses.*

Переводчику явно удалась фраза о бале, которая звучит на английском почти столь же четко и мелодично, как и на русском. Од-

нако далее мы замечаем еще более интересную деталь. В попытке привести перевод к максимальному звуковому соответствию с оригиналом Б. Паре, жертвуя, однако, смыслом, передает русское слово «толк» английским существительным «talk», имеющим значение «разговор, беседа», но звучащим так же, как русский вариант. Это позволяет ему добиться наиболее сходного звучания строк. Таким образом, у читателей появляется реальная возможность получить соответствующее впечатление от комедии «Горе от ума».

Подводя итог нашим наблюдениям над переводом комедии «Горе от ума» на английский язык господином Паре, скажем, что выполнен он вполне добросовестно и качественно, хотя и местами труден для чтения. Там, где это было возможно, автор постарался сохранить стихотворную структуру оригинала. Он внимательно отнесся к таким выразительным средствам языка комедии, как идиоматические выражения, и попытался адекватно перевести большинство из них. К сожалению, такие выразительные средства, как принцип поэтического соотношения и лексическая дифференцированность речи персонажей, не нашли отражения в его переводе. Мы не в праве обвинять в этом переводчика. Создание переложения стихотворного произведения на иностранный язык – непростая задача. В. Набоков считал такой тип перевода ложным, так как, по его мнению, он приводит к «искажению смысла ради сладкой-гладкой рифмы»<sup>20</sup>. Единственным истинным видом перевода он признавал буквальный перевод. Однако существуют и другие мнения. Жуковский, кстати, доказавший это на своем собственном примере, говорил, что в прозе переводчик – это раб автора, а в поэзии – он его соперник. Мы не можем сказать, что перевод г-на Паре в состоянии соперничать с грибоедовским текстом. Однако и не станем утверждать, что буквальный, прозаический перевод произвел на нас лучшее впечатление. Лишенная ритма и рифмы, эта комедия на иностранном языке, несомненно, выглядит гораздо беднее и не может быть по достоинству оценена англоязычным читателем.



### Примечания

<sup>1</sup> Цит. по: Шадрин Н. А. Идиоматика «Горя от ума» в западноевропейских переводах / Н. А. Шадрин // А. С. Грибоедов. Творчество. Биография. Традиции. Л., 1977. С. 165.

<sup>2</sup> См.: Handbook of Russian Literature. London, 1985. P. 185.

<sup>3</sup> См.: Пиксанов Н. К. История текста «Горя от ума» / Н. К. Пиксанов // Грибоедов А. С. Горе от ума / А. С. Грибоедов. М., 1969. С. 354.

<sup>4</sup> См.: Борисов Ю. Н. «Горе от ума» и русская стихотворная комедия (У истоков жанра) / Ю. Н. Борисов. Саратов, 1978. 104 с.

<sup>5</sup> См.: Фомичев С. А. Комментарий / С. А. Фомичев // Грибоедов А. С. Горе от ума / А. С. Грибоедов. СПб., 1994. С. 130.

<sup>6</sup> Даль В. И. Толковый словарь живого великорусского языка / В. И. Даль. М., 1955. Т. 1. С. 696.

<sup>7</sup> Фомичев С. А. Указ. соч. С. 129.

<sup>8</sup> Там же. С. 137–138.

<sup>9</sup> Вестник Европы. 1825. Ч. 141, № 10. С. 112.

<sup>10</sup> См.: Лебедева О. Б. Говорение как драматическое действие / О. Б. Лебедева // Русская высокая комедия XVIII века. Генезис и поэтика жанра. Томск. 1996. С. 120–124.

<sup>11</sup> Cambridge International Dictionary of English. London, 1995. P. 1647.

<sup>12</sup> См.: Гришунин А. Л. Комментарии / А. Л. Гришунин // Грибоедов А. С. Полн. собр. соч. / А. С. Грибоедов. СПб., 1995. Т. 1. С. 308.

<sup>13</sup> Даль В. И. Указ. соч. С. 195.

<sup>14</sup> См.: Фасмер М. Этимологический словарь русского языка / М. Фасмер. М., 1986. Т. 2. С. 403.

<sup>15</sup> Даль В. И. Указ. соч. Т. 4. С. 443.

<sup>16</sup> См.: Шадрин Н. Л. Указ. соч. С. 189.

<sup>17</sup> Там же. С. 182–183.

<sup>18</sup> Даль В. И. Указ. соч. Т. 1. С. 40.

<sup>19</sup> Там же. Т. 4. С. 600.

<sup>20</sup> Набоков В. В. Комментарий к роману А. С. Пушкина «Евгений Онегин»: пер. с англ. СПб.: Искусство – СПб.: Набоковский фонд, 1999. С. 28.

УДК 882.09-31 + 929 Чернышевский

## ФРАНЦУЗСКАЯ КУЛЬТУРА В ПРОСТРАНСТВЕ ПОВСЕДНЕВНОСТИ РОМАНА Н. Г. ЧЕРНЫШЕВСКОГО «ЧТО ДЕЛАТЬ?»

Н.А. Колосова

Саратовский государственный университет им. Н.Г. Чернышевского  
Кафедра романской филологии  
E-mail: editor@info.sgu.ru

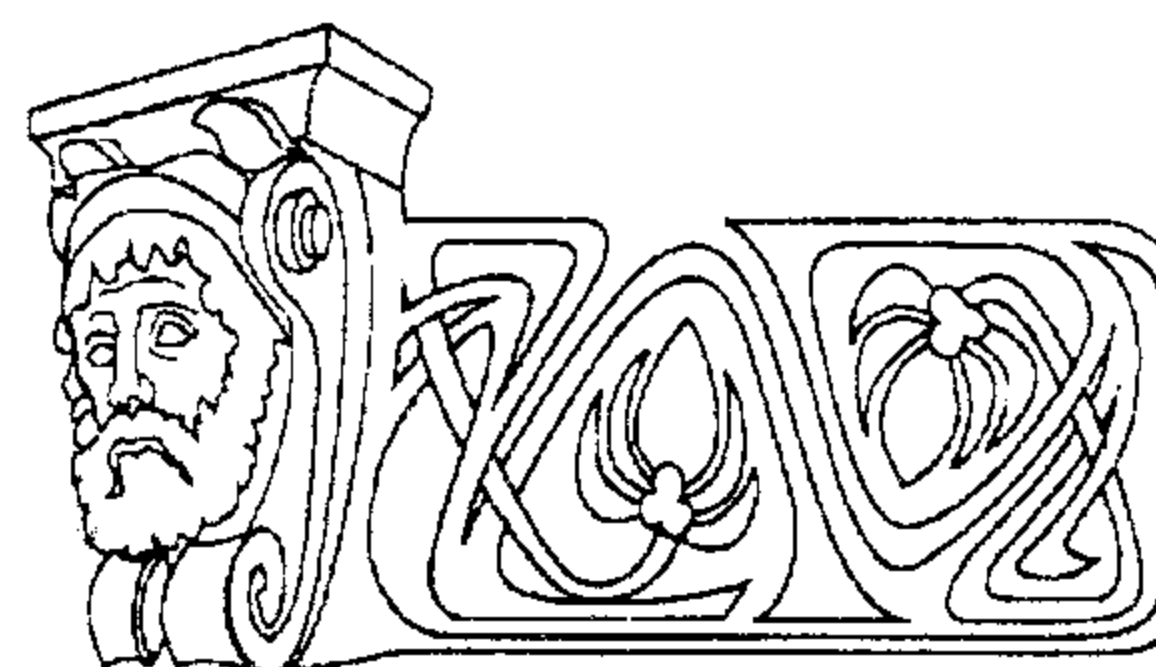
Автор исследует проблему французской культуры в контексте социальной реальности в романе Н.Г. Чернышевского «Что делать?» Автор изучает роль французского языка в системе культурных ценностей русского общества во второй половине XIX века. Анализ элементов французской культуры и языка помогает осознать роль западной культуры в процессе формирования социальной реальности России XIX века.

French culture in the context of everyday  
in the novel of N.G. Chernyshevsky "What is to be done?"

N.A. Kolosova

The author researches the problem of the French culture in the context of social reality referring to the novel of N.G. Chernyshevsky «What is to be done?». The author points out the role of the French language in the cultural value system of the Russian society during the second half of the 19th century. Analysis of the French culture and language elements helps to realize the importance of the western culture in the formation process of Russian social reality of the 19th century.

К середине XIX века влияние французской культуры в России расширяет свою социальную географию, проникая в самые де-



мократические круги, становясь обязательной частью среднего и высшего образования, основой женского воспитания в различных сословиях.

Повседневное поведение человека середины XIX века представляет собой реализацию культурных кодов, сформировавшихся под непосредственным воздействием литературы и искусства, причем роль французской составляющей в этом процессе достаточно велика.

Одним из показателей широкого распространения французской культуры является обязательное знание французского языка для человека образованного. В романе представлены разные уровни подобной языковой состоятельности.

Традиционным средством общения французский выступает в кругу светской молодежи, офицеров и их французских подруг.