

ПРИНЦИП "НАМЕРЕННОЙ СВОБОДЫ" В РАМКАХ ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОГО ПОДХОДА К ИНТЕРПРЕТАТИВНОМУ ПЕРЕВОДУ ЯПОНСКОЙ ПОЭЗИИ

Давыдова Л.П.¹

¹ФГАОУ ВПО «Северо-Кавказский федеральный университет», Ставрополь, Россия (355009, г. Ставрополь, ул. Пушкина 1/А (корпус 1), e-mail: larada@mail.ru

В настоящей статье рассматриваются основные принципы построения хайку и других типов классического японского стиха с опорой на базовые аспекты филологической феноменологической герменевтики С.Н. Бредихина. В ходе рассмотрения основных преобразований формы и глубинного содержания, анализируются особенности переводческой адаптации классических форм японской поэзии, предпринимаемых переводчиками-интерпретаторами в ходе трансляции ноэтического фона японского классического стиха. Анализ переводов осуществляется в контексте специфических черт, свойственных японской эстетике в целом и стихотворным формам в частности. В ходе герменевтического и лингвокультурологического анализа трансформационных приемов автор приходит к выводу о главенствующем принципе «намеренной свободы», обеспечивающем наиболее адекватную трансляцию лингвокультурных глубинных смыслов, репрезентирующих онтологические топосы души в оригинале и переводе.

Ключевые слова: герменевтика, принцип "намеренной свободы", феноменологическая рефлексия, хайку, ритмика, глубинный смысл.

THE PRINCIPLE OF "INTENTIONAL FREEDOM" WITHIN A HERMENEUTIC INTERPRETIVE APPROACH TO TRANSLATING JAPANESE POETRY

Davydova L.P.¹

¹North-Caucasus Federal University, Stavropol, Russia (355009, Stavropol, Pushkina st. 1/A (building1), e-mail: larada@mail.ru

The article deals with basic principles of structuring haiku and other types of classic Japanese verses with the reference to basic aspects of S.N. Bredihin's philological phenomenological hermeneutics. Along with review of basic form and underlying content transformations as regards classic forms of Japanese verses, the peculiarities of translation adaptation employed by translators-interpreters when propagating noematic background of Japanese classic verse are analyzed. The analysis of translations is performed in context of specific features typical of Japanese aesthetics in whole and verses in particular. Hermeneutic and linguocultural study of transformations leads to conclusion that the dominant principle of "intentional freedom" enables the most adequate conveyance of linguocultural underlying meanings representing ontological topoi of soul in the source and the target texts.

Key words: hermeneutics, "intentional freedom" principle, phenomenological reflection, haiku, rhythmic, underlying sense.

Перевод, кроме передачи когнитивной информации, т.е. собственно содержания, должен в средствах языка целевой лингвокультуры репрезентировать и культурную, индивидуальную, эстетическую ценность оригинала, однако, в то же время не являться «бледным пересказом» или «прямым переложением» последнего, а представлять собой неповторимое художественное произведение, обладающее гармонией внутреннего содержания и вербализованной формы. По мысли Юджина Найды все дословные или буквальные переводы тяжелы и в редких случаях понятны. Идея буквального перевода представляет хроническое, постоянно изживаемое и постоянно возвращающееся заблуждение [6]. Оригинальное поэтическое произведение и его перевод опосредованно, через интерпретативное взаимодействие транслирующей и принимающей лингвокультур, взаимосвязаны сложными отношениями вторичности и производности, но никак не полного соответствия. Стилизация и подражание ни в коем

случае недопустимы и должны заменяться в тексте перевода живым естественным языком, реализация этого свойственного для определенной культуры языка и создаст в целевом тексте «впечатление жизни, а не словесности» и тем самым придаст оригиналу ценность в принимающей лингвокультуре [6]. Такой подход дает возможность рассматривать перевод как равноправный диалог двух сознаний – автора и переводчика. И в этом диалоге – взаимопереплетение двух культур – оригинальной и переводной.

Именно «русским» можно назвать некоторые «хайку» Н. Гумилева, они не просто отражают русские лингвокультурные феномены, но и строятся в форме японского классического стиха с опорой на исконно русский размер. При общем принципе перевода или же создания вторичного текста «на тему» именно «не буквы, а смысла» эти интерпретации высвечивают разные грани оригинала.

«Хокку» акмеиста Н. Гумилева – единственный случай обращения к японской трехстрочной миниатюре в творческом наследии поэта. Гумилев пишет хокку по поводу абсолютно конкретного случая из собственной биографии, переживая любовную утрату. В «Хокку» Гумилева не соблюдаются слоговой организации японского трехстишия: чередование слогов не соответствует правилам, которые, впрочем, смело нарушал, стремясь к выразительности образа, и классик японской поэзии – Басе. Для Гумилева важно выразить переживание, настроение. Причем, вновь противореча законам классического хокку, Гумилев прибегает к обобщению, в то время как японская поэзия стремится при минимуме изобразительных средств достичь возможности поймать и запечатлеть мгновение живой жизни. «Хокку» Гумилева утрату собственного счастья соотносит с неумолимым ходом всеобщей истории человечества:

Вот девушка с газельими глазами
Выходит замуж за американца,
Зачем Колумб Америку открыл?

Н. Гумилев

Традиционная для японской классической поэзии тема оформляется в нем по законам жанра как признание в любви, но не прямое, а построенное на отказе от восприятия самого чувства, а аллюзии к некоторым историческим событиям. Кроме того, нельзя не обратить внимание на противоречие этого обращения, пронизанного глубоким духовным смыслом, устоявшейся репутации исторических личностей и сожаления на фоне страдания о потерянной девушке о потере некоего «русского» начала (можно предположить аллюзию к потере некоторых территорий, например, Аляски).

Исследователи классической японской поэзии отмечают ее необычайную выразительность, создаваемую одновременно простой музыкальной организацией стиха,

основанной на единстве и единообразии количества строк, ассонансов, смены ритмов, что, естественно, обуславливает трудности при переводе. В сочетании с лексическими нюансами, выбором того или иного сезонного слова «киго» и режущего слова «кирэджи» и переносом строк, создающим ритм, актуализирующий семантику каждого слова в строке, подчеркивая ее лаконизм и смысловую емкость. Таким образом актуализируется семантическая взаимосвязь начального компонента (в европейской традиции зачина), обычно репрезентирующего семантику конкретной ситуации, текущего, брэнного -流交 «рюко», и конечного элемента 不易 «фуэки», выводящего общевселенский смысл. «Основанные на метасмыслах, метасредствах, метасвязях и прогностических стратегиях «схемы действия» как «правильные» акты интендирования коррелируют с базовыми квантами глубинной структуры когнитивных единиц и представляют собой единый и цельнооформленный феномен, структурирующий аморфный рой нозм - монад, пребывающих в хаосе, - в кристаллическую решетку, дающую подлинно научное восприятие и феноменологическую рефлексивность» [1, с. 124], которая и обеспечивает соответствие основным принципам построения японского стиха 侘び «ваби» (простота, аскетизм, лаконизм), 寂び «саби» (древность, уединение), 軽海 «каруми» (легкость, изящество), 取合わせ «ториавасэ» (сочетаемость, согласованность, гармония), 不易流交 «фуэки-рюко» (сочетание вечного, неизменного и изменяющего, текущего, их взаимное проникновение и неразрывное единство).

В отличие от большинства рассмотренного примера Н. Гумилева, следующего некоему общему духу, но игнорирующему ритм японского классического стиха, другие переводчики и поэты воспринимающие культурные традиции хайку или других классических японских форм сохраняют при переводе последовательное слоговое деление в строках строфы как основной принцип организации поэтического текста и личностный авторский характер обращения к объективной реальности, последовательно и достаточно точно транслируя смысл оригинальной строки посредством выбора, либо семантически близких, либо рядоположенных в аллюзивном ряду лексем, отсутствующие же в тексте оригинального стиха когнитивно-валерные топосы авторов перевода легко вписываются в контекст основных принципов японского словосложения не только в формальном, но и в концептуальном пространстве. Обозначая нечто вечное и текущее, простое и изящное, оберегаемое, традиционное и новаторское, что абсолютно полностью согласуется со сформулированными Басе принципами актуализации замысла и вербализации индивидуального в краткой форме.

Составители стилизаций и переводов классических японских трех и пятистиший сталкиваются обычно с двумя существенными проблемами: первая состоит в необходимости передать настроение, мироощущение, картину человека и мира, складывающуюся в непривычной для российского читателя минимальной стихотворной форме, вторая,

определяется свойственной для европейской поэтической традиции необходимостью следовать формальным признакам оригинала, которые для западноевропейских строфических форм и выступали сигналами, указывающими на принадлежность того или стихотворного произведения к определенной строфической или жанрово-строфической форме. Первыми внимание на существенную разницу в просодии русского и японского языков обратили как сами поэты-переводчики с японского или переводов с японского, так и виртуозы в области поэтических форм, в частности, в совершенстве освоивший жанрово-строфическую форму триолета поэт Иван Рукавишников, который, по его собственному мнению, сомневается вообще в возможности адекватного перевода японской танки на русский язык: «Является вопрос, возможно ли передать сущность строфичности языка, построенного на законе равноударности и равнодлительности слогов, стихом языков, построенных на обратном законе. Наши поэты писали Танка обычно с двумя рифмами и определенным метром. Но метра и рифмы в нашем смысле японская поэзия не знает. Может-ли почувствоваться сколько-нибудь по-японски гармония волн пяти и семи слогов через наши метры (или через метры греков и римлян)? А если почувствоваться не может, надо ли соблюдать в наших метрах счет пяти и семи слогов, стараясь придать этим отдаленную эфемерную стилизацию под японский стих? Может быть, надо писать прозаическими строками с соблюдением счета слогов. Но европейская проза (в частности русская) имеет определенные метрические волны. Для сколько-нибудь близкого подхода к сущности дела можно предложить писать японские строфы исключительно ударными униками (maser), что на практике сведется к употреблению лишь односложных слов, с допущением в виде исключения двухсложных, сбивающихся на спондей» [7].

Очевидно, можно говорить о неполном совпадении семантики и прагматики исследуемых оригинальных и переводных текстов и способности русских контекстуальных эквивалентов передать именно смысл, а не значение исходного японского понятия. Но, в отличие от оригинала, в переводах они является подчиненными концептуально-валерной системе автора перевода, а значит необходимо говорить об особом принципе «намеренной свободы» и построении собственной картины мира, не всегда вторичной, но всегда аллюзивной. Таким образом, сближение различных понятий онтологических топосов русской и японской души часто невозможно и реализуется в интерпретации переводчика сближением в аллюзивных рядах часто несовместимых отношений, что привносит во вторичный текст дополнительные смысловые акценты, усиливая контраст в реализации исходного посыла реальности и отзыва в вечном концептуальном исходе стиха. Как писал в своих работах С.Н. Бредихин относительно понимания и дальнейшей интерпретации в процессе перевода некоторых лингвокультурных смыслов, «рефлексия не является предметной и осязаемой, она не ощутима в своей процессуальности, но до тех пор, пока реципиент не наталкивается на определенные трудности

в понимании смысла, пока не рождается трансформация модификации/уточнения отношения актуализируемых квантов к ситуации при неудачах в коммуникативном акте, а затем исправление их в результате феноменологической рефлексии» [2, с. 56]. Часто эти строки в переводном тексте бывают смещены в угоду соблюдению норм русского языка, т.е. переплетенными оказываются финальная и исходная позиции, что может исказить общий дзэновский смысл.

Например:

Над травой мотылек –

Самолетный цветок...

Так и я: в ветер – смерть –

Над собой – стебельком

Пролечу – мотыльком

К. Бальмонд

Вполне возможно, что с помощью такого переосмысления оригинальных форм переводчики сохраняют и передают логику сближения вечного и преходящего, не следуя букве оригинала, а стараясь сохранить емкую лаконичную форму, интерпретируя смысл.

油こほり

ともし火細き

寢覚哉

(芭蕉)

abura kôri

tomoshi-bi hosoki

nezame kana

В английском переводе дается нестандартное соотношение слогов: 6-7-5, что однако не нарушает общего восприятия эстетики японского стиха, лишь увеличивая вводный посыл:

The narrow tongue of flame,

the oil in the lamp is frozen;

it is so sad to wake up!

(DS)

Тоненький язычок огня.

Застыло масло в светильнике.

Проснёшься – какая грусть!

(В. Маркова)

Русский перевод скорее повторяет английский вариант, таким образом, его можно воспринимать скорее как некий третичный текст, он опять таки смешивает исходный и

финальный посыл, следуя не от общего к частному, а от частного факта к мотиву вселенской грусти, ведь оригинальный текст можно воспроизвести на русском, сохраняя последовательность феноменов:

С утра какая грусть –
даже масляный фитиль
до костей продрог!

В этом смысле интерпретация в русских и европейских переводах или созданных на первичной основе хайку носит скорее личностный характер, при этом основываясь на противопоставлении общего и индивидуального в отношении к вечному, общий фон хайку представляет собой некий переход от безличностной констатации природной истины к понятию и принятию вселенского, вечного, заключенному именно в финальной строке оригинала. Именно поэтому, соблюдение финальности особо нагруженного смыслового центра необходимо и в переводе. Соблюдение схематичности построения, однако, не носит обязательного характера при передаче нозматического фона (эстетики и глубинного смысла) поэтического произведения, «интерпретатор, о-сознающий все возможности схематизации действия в процессе герменевтического акта понимания и интерпретации, закономерно хочет получить некие «универсальные» метаединицы для построения этих схем, однако таковых «правильных» схем не существует, данные схемы являются адекватными только для каждого конкретного текста, они создаются только в ходе взаимодействия с текстовой реальностью» [3, с. 458]

あかあかと
日はつれなくも
秋の風
(芭蕉)
akaaka to
hi wa tsurenaku mo
aki no kaze
Bright red,
the sun shining without mercy –
wind of the autumn.
(Haruo Shirane)

В английском переводе соблюдены отношения оригинала, ведь и жаркое солнце и ветер – все обжигает и не щадит одинокого путника, в отличие от русского варианта, в котором ветер является спасением от палящего зноя, тем самым в русском варианте строится оппозиция, не существующая в оригинале, где вся природа против человека:

Огненно-красное

солнце – будто ещё не подул
осенний ветер.

(Т. Соколова-Делюсина)

Высокая поэтическая лексика в переводах также часто контрастирует с простотой и целостностью «языка вечности» оригинала, но в условиях восприятия в русской или европейской лингвокультуре именно она, вызывая адекватный перлокутивный эффект и настраивая реципиента на особый поэтический тип восприятия, не менее емко и полно передает глубину многомерного смысла. А трансляция ассоциативных рядов с помощью отличных от оригинала образов часто свидетельствует о личностной свободной смысловой интерпретации общей идеи оригинального текста. Личностная свобода, как и сам принцип «намеренной свободы» в процессе перевода поэтического текста зиждется на константах фоновых знаний, ситуативности, модальности и субъективности, а рефлексия используемая в этом процессе непременно должна носить характер феноменологичности, «рефлексия, обеспечивающая герменевтическое понимание, не является спонтанным, не контролируемым психическим процессом, она есть осознанное изменение наполнения онтологических картин реципиента. Феноменологическая рефлексия, задействующая константы порождения и декодирования представляет нам смысл и любой феномен не в его первичном снятии с объективной реальности или текстовой действительности, пробуждая константу фоновых знаний, привлекая константу модальности, учитывая константы интенциональности и субъективности продуцента и реципиента, и работая в конкретных условиях семиозиса согласно константе ситуативности, дает нам полную картину усматриваемого и затем «осмысливаемого», и именно подобный вид рефлексии дает нам не только процесс, но и «субстанцию понимания» [2, с. 56].

Таким образом, анализ переводческих решений демонстрирует, что в интертексте практически любого оригинального японского хайку сосуществуют возможности как минимум двух самоценных интерпретаций, основанных на общем принципе, но освещающих описываемый феномен с разных сторон. Если следование правилам и симметрии японского классического стиха передает классические принципы, сформулированные Басе, при наибольшей адекватности трансляции его содержательного и формального аспектов на лексическом и синтаксическом уровне, то интерпретация некоторых переводчиков отличается в плане элиминации ритмики и формы большей степенью «намеренной свободы», наследуя при этом лаконизм оригинального текста. Возможно, в именно интертекст различных переводов в данном случае и может пониматься как особое интерпретативное средство погружения в оригинальный текст и его лингвокультуру.

Список литературы

1. Аликаев, Р.С., Бредихин, С.Н «Схемы действия» как маркер дискурсивности научного текста: формальная логика VS. герменевтика // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. 2015. № 2. – С. 121-127.
2. Бредихин, С. Н. Константы интенциональности, субъективности и модальности в герменевтическом понимании смысла. – Вопросы когнитивной лингвистики. 2015. № 3 (44). С. 54-58. – С. 54-58.
3. Бредихин, С. Н. Схемопостроение в рамках метаединиц герменевтического процесса понимания и интерпретации // Современные проблемы науки и образования. 2014. № 4. – С. 458. URL: www.science-education.ru/118-13920.
4. Бреславец, Т. И. Традиция в японской поэзии: Классический стих танка. – Владивосток: Изд-во Дальневост.ун-та,1992. – 120 с.
5. Идзуми Сикибу. Собрание стихотворений. Дневник / Пер. с яп. Т.Л.Соколовой-Делюсиной. – С-Пб.: Гиперион2004. – 130 с.
6. Мацуо Басё. По тропинкам Севера. – М.: Азбука-классика, 2008. – 288 с.
7. Мукаряковский, Я. Структуральная. – М., 1996. – 497 с.
8. Найда, Ю. К науке переводить // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. – М.: Международные отношения, 1978. – С. 114-137.
9. Рукавишников, И. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. / Под редакцией Н. Бродского, А. Лаврецкого, Э. Лунина, В. Львова-Рогачевского, М. Розанова, В. Чехихина-Ветринского. – М.; Л.: Изд-во Л. Д. Френкель, 1925.

Рецензенты:

Гусаренко С.В., д.филол.н., заведующий кафедрой культуры русской речи Гуманитарного института ФГАОУ ВПО «Северо-Кавказский федеральный университет», г. Ставрополь;
Бредихин С.Н., д.филол.н., профессор кафедры теории и практики перевода Гуманитарного института ФГАОУ ВПО «Северо-Кавказский федеральный университет», г. Ставрополь.