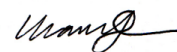


ВОРОНЕЖСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ

На правах рукописи



ШАТАЛОВ Дмитрий Геннадиевич

МЕТАФОРИЧЕСКОЕ ОСМЫСЛЕНИЕ ПЕРЕВОДА

Специальность: 10.02.19 – теория языка

Диссертация на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель –
доктор филологических наук,
профессор
В. Б. Кашкин

Воронеж – 2014

Оглавление

Введение	6
Глава 1. Обзор теорий метафоры и исследований метафор о переводе.....	21
1.1 Теория концептуальной метафоры в свете других теорий метафоры.....	21
1.1.1 Теория концептуальной метафоры и предыдущие теории метафоры	21
1.1.1.1 Теория замены Квинтилиана	22
1.1.1.2 Теория сравнения Квинтилиана	23
1.1.1.3 Теория отклонения от нормы Аристотеля	24
1.1.1.4 Теория иррациональности представителей европейского эмпиризма и логического позитивизма	26
1.1.1.5 Теория всеобщей метафоричности Ф. Ницше	27
1.1.1.6 Теория взаимодействия М. Блэка.....	28
1.1.1.7 Теории языковой метафоры.....	29
1.1.1.8 Теория регулярной многозначности Ю. Д. Апресяна.....	29
1.1.2 Теория концептуальной метафоры и теории метафоры, созданные после 1980 года	31
1.1.2.1 Теория группы «Праггледжаз».....	31
1.1.2.2 Теория конвенционального образного языка Д. О. Добровольского и Э. Пиирайнен.....	32
1.1.2.3 Дескрипторная теория метафоры А. Н. Баранова	33
1.1.2.4 Когнитивно-дискурсивная теория метафоры А. П. Чудинова	33
1.1.2.5 Теория смешения Ж. Фоконье и М. Тёрнера	34

1.1.2.6 Теория первичных и сложных метафор Дж. Грейди и теория слияния К. Джонсона	35
1.1.2.7 Теория включения в классы С. Глаксберга и Б. Кейсара	36
1.1.2.8 Теория криптоклассов О. О. Борискиной и А. А. Кретьева.....	37
1.1.2.9 Теория релевантности Д. Спербера и Д. Уилсон.....	38
1.2 Предыдущие исследования метафор о переводе	39
1.2.1 Классификации метафор о переводе.....	40
1.2.2 Метафоры, выражаемые словами, обозначающими перевод	47
1.2.2.1 Глаголы	48
1.2.2.2 Существительные.....	50
1.2.3 Функции метафор о переводе	53
1.2.4 Факторы, влияющие на использование метафор о переводе	56
1.2.4.1 Влияние метафор о языке на метафоры о переводе.....	57
1.2.4.2 Влияние культурных ценностей на метафоры о переводе	59
Выводы	63
Глава 2. Концептуально простые метафоры о переводе.....	66
2.1 Схема САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ и её сочетание со схемой ОТ – К	70
2.2 Схема ЦИКЛ	73
2.3 Схемы ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ, СОПРОТИВЛЕНИЕ и ОТ – К	75
2.4 Схема ВНУТРИ – СНАРУЖИ и её сочетания со схемами САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ, ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ, ОТ – К	84
2.4.1 Тело какместилище.....	84
2.4.2 Одежда какместилище.....	90
2.4.3 Сосуды какместилища.....	94

2.4.4 Ограниченные пространства как вместителища	97
2.5 Схема ЧАСТЬ-ЦЕЛОЕ и её сочетания со схемами ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ и ОТ – К.....	100
2.6 Схема БЛИЗКО – ДАЛЕКО и её сочетание со схемами САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ, ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ, ОТ – К	105
2.7 Схема СПЕРЕДИ – СЗАДИ и её сочетание со схемой ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ ..	110
2.8 Схема ВВЕРХУ – ВНИЗУ и её сочетания со схемами САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ, ОТ – К и ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ	113
2.9 Сочетания схем НАЛОЖЕНИЕ, СПЕРЕДИ – СЗАДИ, ВВЕРХУ – ВНИЗУ, БЛИЗКО – ДАЛЕКО и САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ	115
2.10 Схемы ПРЕГРАДА и УДАЛЕНИЕ ПРЕГРАДЫ и их сочетание со схемой ВНУТРИ – СНАРУЖИ	119
2.11 Схема СВЯЗЬ и её сочетания со схемами САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ и ПРЕГРАДА.....	126
2.12 Схема РАСШИРЕНИЕ	129
Выводы	130
Глава 3. Концептуально сложные метафоры о переводе.....	134
3.1 Метафоры ЕСТЕСТВЕННЫХ и СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ ИЗМЕНЕНИЯ, СОХРАНЕНИЯ и КОПИРОВАНИЯ.....	135
3.1.1 Метафоры ИЗМЕНЕНИЯ и СОХРАНЕНИЯ ФИЗИЧЕСКИХ СВОЙСТВ.....	136
3.1.2 Метафоры ЕСТЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ КОПИРОВАНИЯ	144
3.1.3 Метафоры СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ ИЗМЕНЕНИЯ и КОПИРОВАНИЯ	154
3.2 Метафоры МЕЖЛИЧНОСТНЫХ и СОЦИАЛЬНЫХ ПРОЦЕССОВ.....	163
3.2.1 Метафоры ОБЩЕНИЯ.....	166

3.2.2 Метафоры ПОДЧИНЕНИЯ.....	170
3.2.3 Метафоры ВЕРНОСТИ и НЕВЕРНОСТИ	176
3.2.4 Метафоры ПОМОЩИ и НЕДООЦЕНЁННОЙ РАБОТЫ.....	181
3.2.5 Метафоры СОРЕВНОВАНИЯ и КОНФЛИКТА	185
3.2.6 Метафоры ПРИОБРЕТЕНИЯ СОЦИАЛЬНОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ и АССИМИЛЯЦИИ	190
3.2.7 Метафоры ВЛЕЧЕНИЯ.....	192
3.3 Метафоры ИСКУССТВ, РЕМЁСЕЛ и ТЕХНОЛОГИЙ.....	200
3.3.1 Метафоры ИКОНОПИСИ	202
3.3.2 Метафоры СВЕТСКИХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ и ТЕХНОЛОГИЙ: ЖИВОПИСИ, ФОТОГРАФИИ, АРХИТЕКТУРЫ и СКУЛЬПТУРЫ	209
3.3.3 Метафоры ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ИСКУССТВ: МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ и АКТЁРСКОЙ ИГРЫ.....	224
Выводы	235
Заключение	249
СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ.....	269
СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ПРИМЕРОВ.....	288
СПИСОК СЛОВАРЕЙ, ЭНЦИКЛОПЕДИЙ и КОРПУСОВ	309
Приложение 1	311

Введение

Настоящее исследование посвящено метафорическому осмыслению перевода в России и англоговорящих странах. Обращение к метафорам о переводе¹ обусловлено тем, что метафоры – это «основной инструмент понимания нашего мира и нас самих» [Lakoff 1989 : xii], «средство активного познания» [Кашкин 2006], а перевод – это сложный когнитивный процесс, который концептуализируется с помощью метафор. Метафоры о переводе отражают понимание перевода переводчиками, а значит, они предоставляют ценные данные о практическом опыте перевода и о теоретических взглядах переводчиков. Являясь важным средством объяснения, аргументации и убеждения, метафоры с большой долей вероятности передают теоретические и дотеоретические суждения в выразительной, сжатой и наглядной форме. Кроме того, метафоры являются уникальным инструментом выражения «внутренней жизни человека» [Арутюнова 1999 : 374], его эмоций и чувств [там же : 385 – 399], отражая, таким образом, ту сторону опыта, которая обычно игнорируется в классических формах представления теоретического знания.

¹ В диссертации для разграничения названий метафор по доменам-целям и по доменам-источникам слово *метафора* употребляется с существительными в разных падежах, что особенно важно в устной речи, где графические средства различения недоступны. Для обозначения домена-цели используется предложный падеж, например: *метафоры о переводе*, что соответствует английскому *metaphors for translation*. Такое предложное управление слова *метафора* зафиксировано в Национальном корпусе русского языка [URL: www.ruscorpora.ru]. Например: «Это была метафора о луже в осенний день под деревом. Лужа, было сказано, лежала под деревом, как цыганка» (Ю. К. Олеша). «Как-то наш батюшка рассказал мне метафору о монастыре: «Монастырь – это крепость, где каждый из нас, как сторожевая башня, и враг не может войти, если кто-то из братии ему не откроет» (А. Сотников). Для названия метафор по областям-источникам используется родительный падеж существительного, выделенного малыми прописными буквами. Например, выражение *метафора АКТЁРСКОЙ ИГРЫ* соответствует английскому *the ACTING metaphor*. Такое управление также зафиксировано в Национальном корпусе. Например: «Лаков и М. Тернер исследовали метафоры смерти в английской поэзии» (Е. В. Рахилина). «Это предполагается платоновской метафорой пещеры» (М. К. Мамардашвили).

В соответствии с основами теории концептуальной метафоры, «метафора распространена как в мышлении, так и в повседневном языке» [Kövecses 2010 : x], поэтому термин *метафора*, согласно сложившейся традиции, может использоваться как по отношению к концептуальным структурам, так и по отношению к их языковым выражениям, на основе которых и выявляются эти концептуальные структуры, так же как слово *айсберг* используется по отношению к подводной и надводной частям. При этом по отношению к метафорам, присутствующим в сознании, для уточнения может использоваться термин *концептуальная метафора*, а к языковым метафорам – термин *метафорическое выражение*.

Познавательная (когнитивная) функция метафоры стала предметом рассмотрения многих выдающихся исследователей. Г. Н. Складневская [2004 : 8] в своей монографии приводит слова О. Э. Мандельштама о первостепенной важности метафоры как средства познания: «Только через метафору раскрывается материя, ибо нет бытия вне сравнения, ибо само бытие есть сравнение». М. С. Лабащук [1999] считает метафору универсальным способом познания, как в научном, так и в художественном дискурсе. В. В. Налимов [1979] и С. С. Гусев [1984] также высказывают мысли о характерной метафоричности языка науки. Таким образом, метафора – это средство и «бытового», дотеоретического познания, и научного [Кашкин 2006; 2010; Вавилов 1941]. В диссертации мы рассматриваем метафору как средство практического и научного (теоретического) познания перевода. При этом основное внимание уделяется высказываниям профессиональных переводчиков, как сугубо практиков, так и тех, которые совмещают практическую деятельность с научным осмыслением перевода. Так мы можем выявить метафорические концепции, которые с большой вероятностью отражают опыт успешного перевода, что важно для передачи опыта перевода начинающим переводчикам [Chesterman 1997].

Хотя отдельные авторы рассматривали в своих статьях метафоры о переводе [Coldiron 2011; Martín de León 2010; Tymoczko 2010; Skibińska 2009; Morini 2006 : 35 – 61; Tan 2006; Round 2005; Halverson 1999; D’hulst 1993; Hermans 1985; 2004; Koller 1972 : 40 – 60], ни один из них не имел возможности подробно изучить данную тему в рамках научной диссертации. Некоторые из этих исследований имеют изъяны с логической точки зрения (см. обзор классификаций метафор в разделе 1.2). Более того, они не позволяют составить общее представление о метафорическом осмыслении перевода ввиду их недостаточной репрезентативности, так как они либо освещают метафоры конкретной эпохи (эпохи Возрождения), либо представляют очень выборочный анализ метафор, использовавшихся с античности и до нашего времени, либо имеют дело только с метафорами, выраженными посредством слов, традиционно обозначающих перевод в различных языках. Кроме того, практически отсутствуют исследования, посвящённые метафорам о переводе в метадискурсе переводчиков на русский язык. Этим, а также значимостью метафоры как инструмента познания перевода, определяется **актуальность** работы.

Объектом исследования являются метафоры о переводе в высказываниях переводчиков на русский и английский язык с шестнадцатого века до настоящего времени. **Предметом** – смыслы, функции и культурные особенности метафор о переводе. Единицей анализа является метафорическое высказывание о переводе.

Цель работы заключается в выяснении способов метафорической концептуализации перевода, изучении смыслов и функций метафор о переводе, а также в установлении культурной специфичности и потенциальной универсальности конкретных метафор о переводе и их групп. Достижение поставленной цели предполагает решение следующих **задач**:

1. Составить корпус русскоязычных и англоязычных текстов о переводе, созданных переводчиками с шестнадцатого века до настоящего времени.

2. Идентифицировать метафоры о переводе и определить их метафорические области-источники.
3. Систематизировать выявленные метафоры для их изучения.
4. Проанализировать смыслы и функции метафор о переводе.
5. Установить факторы, определяющие культурную специфичность и возможную универсальность конкретных метафор о переводе.

Как перевод не может изучаться вне связи с определёнными языками и культурами, так и метафоры о переводе зависят от определённых языков. Для выяснения роли метафор в высказываниях о переводе в настоящей работе будут рассмотрены две лингвокультуры. Выбор русского и английского языков обусловлен, прежде всего, значительным вниманием, уделяемым переводу и переводчикам в этих культурах. Переводчики на русский и английский имеют возможность выразить свои взгляды на перевод во многих журналах, в которых публикуются интервью с переводчиками и их статьи («Мосты», «Мир перевода», «In Other Words», «Translation Review» и др.). Переводческие метатексты, написанные на русском и английском, стали предметом исследований и вошли в антологии. Научные издания таких метатекстов более обширны, чем на других языках (издания на других языках недостаточно полные и заканчиваются первой половиной двадцатого века: [Teoría y Crítica de la Traducción 1987; Anthologie de la manière de traduire 1981; Das Problem des Übersetzens 1963]). Большинство крупных русских писателей занимались переводами, и они создавали новые, творческие метафоры о переводе. Кроме того, значимость теории перевода в Советском Союзе способствовала осмыслению переводчиками своей деятельности с теоретической точки зрения, а значит, и порождению новых метафор. Как отмечает Л. Лейтон, «советские переводчики в течение многих лет опережали своих коллег по разработанности критического инструментария, методам переводческого анализа и знанию истории перевода» [Leighton 1991 : 15].

С другой стороны, англоязычные культуры и российская культура значительно отличаются друг от друга. Например, по данным Г. Хофстеде, эти культуры имеют большие различия по всем (из анализируемых им) параметрам [Hofstede URL: <http://www.geerthofstede.nl/dimension-data-matrix>; см. также: Hofstede 2010a], поэтому было бы интересно сравнить метафоры о переводе, созданные в данных культурах, и выявить культурно-специфические метафоры, а также общие (для этих культур) метафоры.

Более того, метафоры о переводе могут иметь свою специфику не только в зависимости от конкретной культуры, но и в зависимости от исторической эпохи и индивидуальных концепций перевода: метафоры трансформируются, уточняются, отвергаются и забываются. Эти изменения и отличия могут вызываться различиями в индивидуальном и коллективном опыте (что может объяснить использование разных метафорических источников) и разными подходами к переводу. Поэтому мы рассмотрим специфику метафор и проследим связь между выбором метафор и подходами к переводу.

С другой стороны, одной из задач исследования является идентификация метафор о переводе, которые могли бы быть относительно универсальными вследствие общности человеческого опыта. Тема универсальности и культурной специфичности метафор поднимается в работах З. Кёвечеша [Kövecses 2005; 2010]. По его словам, «некоторые концептуальные метафоры могут быть универсальными» в связи с «универсальными аспектами человеческой физиологии» и «корреляциями в опыте», которыми могут быть мотивированы метафоры [Kövecses 2010 : 209]. В книге «Метафора» он рассматривает два примера универсальных метафор: метафору контейнера под давлением (использующуюся для концептуализации разгневанного человека) и так называемую «метафору структуры событий», в рамках которой события осмысляются как движение [Ibid. : 197 – 209]. В обоих случаях метафоры мотивированы метонимически. Первая метафора мотивирована универсальными

физиологическими реакциями организма на гнев (повышение температуры и давления), а вторая метафора – метонимической смежностью «категория – подкатегория»: движение является подкатегорией событий, поэтому события могут осмысляться как движение.

Сложно представить некие универсальные физиологические реакции на перевод, но можно предположить, что потенциально универсальные метафоры о переводе могут быть мотивированы универсальными метонимическими отношениями «категория – подкатегория». Поскольку во многих культурах события концептуализируются как наиболее распространённый вид событий – движение, и поскольку перевод является событием, он может осмысляться как движение. Так как перевод – это создание сходства (сходного текста на другом языке), он осмыляется как действия или явления, ведущие к созданию сходства (живопись, тень, эхо и т. д.). Поскольку перевод включает операции с элементами (текста), он может пониматься как операции с частями человеческого тела, частями растений и т. д. Таким образом, мы можем предположить следующее: потенциальная универсальность некоторых метафор о переводе связана с тем, что люди разных культур объединяют концепт перевода и менее абстрактные концепты в одни и те же категории.

Шестнадцатый век был выбран отправной точкой исследования, так как в это время заметно возросло количество переводов в рассматриваемых культурах, а значит, и количество переводческих метатекстов. Возрождение и Реформацию называют «золотым веком перевода» на Западе [Translation – Theory and Practice 2006 : 55; Delisle 1989 : 164]. В 1453 году Османская империя захватила Константинополь, и сотни византийских философов, учёных и священников бежали в Европу [Van Hoof 1986 : 24]. Эта миграция стимулировала интерес к греческому языку и культуре. Вспомним, что в средние века работы греческих авторов переводились на латынь с арабского. Недовольный этими переводами, а также текстом Вульгаты, Эразм Роттердамский выдвинул лозунг *ad fontes* («к

источникам»), позаимствовав его из Вульгаты. В то же время усиление роли народных языков и изобретение печатного станка способствовали оживлению переводческой деятельности. Более того, перевод начал использоваться в религиозных схватках между католиками и протестантами в Европе и в кампании против ереси жидовствующих в России. В России необходимость в новых переводах ощущалась даже более остро, чем в Европе, так как существующие переводы на церковнославянский становились всё более непонятными в связи с развитием русского языка. Кроме того, писцы внесли такое количество изменений в тексты, которые они переписывали в течение многих веков, что прямое обращение к источникам стало единственным средством познания оригинала в его изначальной форме.

Материал исследования включает предисловия, посвящения, стихотворения о переводе, статьи, письма, теоретические работы и интервью, то есть письменные и устные рассуждения о переводе на русском и английском языках с шестнадцатого века до настоящего времени. В диссертации анализируются 309 метафорических высказываний о переводе (152 на русском языке и 157 на английском) в 229 метатекстах: в 123 метатекстах на русском языке и 106 метатекстах на английском, включая 49 статей на русском и 28 на английском, 25 интервью на русском и 18 на английском, 13 книг по теории и практике перевода на русском и 14 на английском, 19 предисловий и послесловий на русском и 28 на английском, 1 посвящение на русском и 5 на английском, 10 писем на русском и 7 на английском, 4 стихотворения о переводе на русском и 5 на английском, 1 заметку на полях рукописи и 1 дневниковую запись на русском и 1 примечание на английском. Кроме того, в некоторых случаях анализируются метафорические высказывания о переводе на других языках, когда очевидно их влияние на метафоры о переводе в русском или английском дискурсе.

Несколько антологий, содержащих утверждения о переводе, оказались особенно полезными для исследования: «Русские писатели о переводе : XVIII –

XX вв.» [1960] под редакцией Ю. Д. Левина и А. В. Фёдорова, «Western Translation Theory : from Herodotus to Nietzsche» [1997] под редакцией Д. Робинсона и «Translation – Theory and Practice : a Historical Reader» [2006] под редакцией Д. Уэйсборта и А. Эйстейнссона. Ранние рассуждения переводчиков на русский язык анализируются в работе С. Матхаузеровой [1976] «Древнерусские теории искусства слова» и в «Истории русской переводной художественной литературы» [1996] под редакцией Ю. Д. Левина. Кроме того, источниками материала стали три периодических издания: сборник «Мастерство перевода», публиковавшийся в СССР с середины двадцатого века до 1990 года, российский журнал «Мосты», издающийся с 2004 года и британский журнал «In Other Words» (издаётся с 2002 года).

Ценный материал для исследования предоставили две антологии интервью с переводчиками: «По-русски с любовью» Е. Калашниковой [2008] (интервью с российскими переводчиками) и «The Poet's Other Voice» Э. Хонига [Honig 1985] (интервью с американскими и британскими переводчиками). Обычно интервью – это менее формальный дискурс, чем статьи и предисловия, поэтому в них часто встречаются оригинальные метафоры. Поскольку корпус англоязычных интервью был меньше корпуса интервью с переводчиками на русский, автор диссертации провёл дополнительные интервью с британскими и американскими переводчиками. Эти интервью публикуются в журнале «Мосты» (в переводе на русский язык) с 2010 года.

В исследовании используется **метод** анализа концептуальной метафоры, а также сопоставительный **метод** (для сопоставления метафор, в том числе для сравнения метафор на русском и английском языках). З. Кёвечеш объясняет метод анализа концептуальной метафоры следующим образом: существование систематических лингвистических соответствий позволяет исследователю перейти от семантически связанных метафорических выражений к концептуальной метафоре, мотивирующей их [Kövecses 2011 : 23 – 39]. Затем

исследователь может определить, какие аспекты области-цели «высвечиваются» метафорой, а какие «затемняются». Кроме того, на этапе сбора материала использовался, в том числе, **метод** полуструктурированного интервью (интервью с заранее подготовленными вопросами и вопросами, возникающими по ходу разговора). В плане вопросов проведённые беседы с переводчиками во многом аналогичны интервью Е. Калашниковой [2008].

Метафоры являются неотъемлемой частью метаязыка перевода и дидактического аппарата переводоведения, поэтому изучение метафор о переводе может расширить дидактические ресурсы современного переводоведения. В этом заключается **практическая значимость** работы.

Значимость исследования также связана с возможностью применения его результатов в дальнейших исследованиях. По утверждению С. Мартин де Леон, «исходя из принципов когнитивной лингвистики, можно предположить, что способ, в соответствии с которым человек переводит, может быть связан с тем, как этот человек осмысляет перевод» [Martín de León 2010 : 75]. В связи с этим можно увидеть метафору в выражении *метафорическая концепция перевода*, если мы примем во внимание этимологию слова *концепция* (от лат. *conceptio* «зачатие»): метафоры не только отражают восприятие перевода, но и способствуют «зачатию» и «порождению» перевода, то есть образное осмысление перевода влияет на перевод. Хотя в наши задачи не входит подтверждение или опровержение этой гипотезы, систематический анализ метафор о переводе предоставит данные для дальнейших исследований, которые могли бы быть посвящены сравнению метафор, используемых переводчиками, с их стратегиями перевода.

Метафоры используются для выражения теорий и для построения новых теоретических моделей [Boyd 1979 : 356 – 408]; согласно Лакоффу и Джонсону [2004 : 238], научные теории «представляют собой попытки расширения набора [...] метафор с сохранением их внутренней совместимости». Таким образом,

теоретическая значимость работы состоит в изучении и систематизации теоретического и дотеоретического знания о переводе, выраженного метафорически, и в исследовании потенциала метафоры как средства донаучного и научного познания. Кроме того, значимость для теории языка представляет осуществлённый анализ функций метафор и факторов, влияющих на культурную специфику метафор. В плане теории языка важны выводы о том, что метафоры, основанные на образах-схемах, могут иметь широкую распространённость в разных культурах, а также выводы о возможности объяснения культурной специфики метафор с точки зрения теории ключевых слов А. Вежбицкой [Wierzbicka 1997] и теории культурных измерений Г. Хофстеде [Hofstede 2010a]. Для развития теории метафоры интерес представляет предложенная классификация метафор на концептуально простые образно-схематические метафоры, основанные на образах-схемах, и на концептуально сложные метафоры, в которых образно-схематический компонент не играет важной роли.

Хотя некоторые переводчики пытаются анализировать перевод без применения метафор [St. André 2010b : 2], для теоретического осмысления перевода более разумным было бы использовать метафорический метаязык, накопленный за многие века. Будучи абстрактным и сложным концептом (который связан с такими абстрактными концептами, как СЛОВА, МЫСЛИ, СТИЛЬ, ЯЗЫК, ТЕКСТ, ПОНИМАНИЕ И КОММУНИКАЦИЯ), перевод во многом понимается метафорически, что также обуславливает теоретическую значимость исследования.

Кроме того, метафоричность высказываний о переводе может объясняться в рамках теории интертекстуальности, разработанной Р. Бартом [Barthes 1973 : xxx] и Ю. Кристевой [Kristeva 1980]. Каждый метатекст – это интертекст, то есть он включает заимствования из предыдущего текста, например, в форме цитат. Поскольку метатекст переводчика – это текст не только об авторском тексте, но и о процессе перевода, в нём присутствуют заимствования из авторского текста,

употреблённые по отношению к процессу перевода, то есть это метафорическое использование авторского текста или использование авторских метафор по отношению к переводу. Например, переводчики Библии характеризовали свои переводы как верные, поскольку в Библии говорится о вере. Переводчики Библии особенно часто использовали оригинал в качестве источника метафор, так как Библия – это большой интертекст со многими перекрёстными ссылками, часто служащими примером метафорической интертекстуальности. Например, метафора Максима Грека ИСПРАВЛЕНИЕ ПЕРЕВОДОВ – ЭТО ИСЦЕЛЕНИЕ может быть связана с библейским сравнением миссии Христа с целительством, которое Максим часто употреблял [Шаталов 2011а : 74 – 76]. Таким образом, значимость для теории языка имеет вывод об интертекстуальном характере метафор, используемых в метатекстах.

Научная новизна диссертации определяется следующим:

1) выявлены метафоры о переводе, созданные на русском и английском языках с шестнадцатого века до настоящего времени; 2) предложена новая система классификации метафор о переводе; 3) установлено влияние идеологии переводчика на его метафоры о переводе; 4) определена потенциальная универсальность и культурная специфика конкретных метафор о переводе; 5) к изучению метафор о переводе применён метод анализа концептуальной метафоры; 6) в целях выявления метафор о переводе применён метод интервью.

На защиту выносятся следующие **положения**:

1. Метафоры о переводе структурируют переводческую концептуализацию перевода и являются неотъемлемой частью переводческих метатекстов, выполняя когнитивную, коммуникативную и металингвистическую функции. Метафоры являются компонентом высказываний о переводе, так как, будучи средством осмысления нового по аналогии с уже познанным, они в то же время выполняют риторическую, эстетическую, мотивирующую, мнемоническую и статусную функции, выступая в

качестве художественного или полемического средства, вызывая эстетическое удовольствие и стимулируя переводческую деятельность, улучшая запоминаемость познанного за счёт необычности сопоставлений, определяя статус переводчика.

2. Метафоры, используемые в переводческих метатекстах, обладают свойством интертекстуальности. Переводчик часто заимствует концепты-источники для осмысления перевода из текстов: оригинала, метатекстов, написанных другими переводчиками, а также из идеологически значимых текстов (Библии, сочинений классиков марксизма-ленинизма и т. д.). Интертекстуальность метафор о переводе может быть связана с интертекстуальным характером переводческой деятельности.
3. Наиболее универсальной для всех культур группой метафор, в частности метафор о переводе, являются метафоры, основанные на пространственных образах-схемах. В переводческих метатекстах такие метафоры позволяют осмыслять отношения между смыслом и словами, между частями текста, оригиналом и переводом, автором и переводчиком в терминах пространственных отношений. Универсальность таких метафор может объясняться тем, что ПРОСТРАНСТВЕННЫЕ ОТНОШЕНИЯ – это домен, который наименее зависим от конкретных культур ввиду универсальности человеческого тела.
4. Культурная специфичность метафор о переводе определяется как средой обитания представителей культуры, так и более широким культурным контекстом, т. е. культурно значимыми ценностями. Теория культурных измерений Г. Хофстеде и теория ключевых слов А. Вежбицкой обладают большой объяснительной силой как инструменты обоснования культурной специфики метафор.
5. Метафоры о переводе часто служат концептуализации перевода как деятельности, приносящей удовольствие, радость и удовлетворение.

Выражая мысль о том, что перевод приносит радость переводчику, они ещё больше стимулируют переводческую деятельность. Поэтому метафоры, посредством которых перевод осмысливается как наиболее универсальные виды деятельности, приносящие радость (искусство, любовь, дружба, общение и т. д.), с большой долей вероятности распространены в разных культурах.

Диссертация состоит из введения, трёх глав, заключения, библиографического списка и приложения. Во **введении** определяются цели и задачи исследования, обосновывается его научная новизна и актуальность, раскрываются его объект и предмет, теоретическая и практическая значимость, предлагаются положения на защиту. **Первая глава** включает в себе обзор и анализ научных публикаций, служащих теоретической базой для данного исследования, а также обзор предыдущих исследований метафор о переводе. **Вторая и третья главы** содержат практическую часть исследования: анализ метафор о переводе.

Структура исследования отражает наиболее общие группы метафорических источников, используемых для концептуализации перевода. Человеческая природа обуславливает две большие категории в нашей концептосфере: мир и человек. Однако, согласно одному из основных постулатов когнитивной лингвистики, ещё до того, как мы формируем концепты и распределяем их по категориям, в нашем сознании образуются некие «доконцептуальные» («preconceptual») структуры [From Perception to Meaning 2005 : 1], в том смысле, что они не являются концептами, но, имея когнитивную природу, служат строительным материалом концептов. Эти структуры, называемые «образами-схемами» (image schemas), обусловлены «движениями человеческого тела в пространстве, перцептуальными взаимодействиями и способами операций с предметами» [Ibid.]. Образы-схемы включают такие противопоставления, как ОТ – К, ВНУТРИ – СНАРУЖИ, СПЕРЕДИ – СЗАДИ, ВВЕРХУ – ВНИЗУ, БЛИЗКО – ДАЛЕКО, ЧАСТЬ –

ЦЕЛОЕ и т. д. [Johnson 1987]. Исключительная важность образов-схем в метафорическом осмыслении перевода становится очевидной, если мы вспомним, что они фигурируют в стандартных лингвистических выражениях, которые используются для описания перевода: например, английское выражение *to translate from English into Russian* сочетает схему движения ОТ – К со схемой ВНУТРИ – СНАРУЖИ, так как перевод понимается как перемещение, а языки – как контейнеры. Посредством образно-схематических метафор перевод понимается в терминах концептов, основанных на образах-схемах. Например, перевод может осмысляться с помощью концепта ПЕРЕМЕЩЕНИЕ, который основан на образе-схеме ОТ – К. Образно-схематическим метафорам посвящена **вторая глава** исследования, в которой такие метафоры получают название «концептуально простых», так как они образуются путём проекции простых, с когнитивной точки зрения, образно-схематических структур на область-цель.

Третья глава посвящена концептуально сложным метафорам о переводе, в которых пространственный образно-схематический компонент не представлен или не играет главной роли. В качестве доменов-источников в них используются концепты, отражающие естественные и сверхъестественные процессы изменения, сохранения и копирования, межличностные и социальные процессы, а также искусства, ремёсла и технологии.

В **заключении** обобщаются результаты проведённой работы, намечаются возможные сферы их применения, обозначаются возможные направления дальнейшего изучения проблемы.

Апробация работы проходила на аспирантских семинарах, проводимых на кафедре теории перевода и межкультурной коммуникации Воронежского государственного университета в 2013 г., на аспирантских семинарах факультета средневековых и современных языков Оксфордского университета (Department of Medieval and Modern Languages, Oxford University) в 2011 г., на международной аспирантской конференции «Negotiating Ideology» в университете Эдинбурга

(Edinburgh University) в 2010 г., на международной научной конференции «Перевод художественных текстов на родственные и неродственные языки в разные эпохи», проходившей в 2010 г. в Институте русского языка РАН (г. Москва), на международной филологической конференции, проходившей на факультете филологии и искусств СПбГУ в 2010 г., а также на втором международном семинаре «Дискурс. Интерпретация. Перевод» (г. Воронеж, 2014 г.). Всего по теме исследования опубликовано 15 работ, из которых 7 – в изданиях, рекомендованных ВАК.

Глава 1. Обзор теорий метафоры и исследований метафор о переводе

1.1 Теория концептуальной метафоры в свете других теорий метафоры

1.1.1 Теория концептуальной метафоры и предыдущие теории метафоры

Согласно теории концептуальной метафоры [Lakoff 1980; 1989; 1993; 1999; Kövecses 2005; 2010], языковые метафоры являются выражениями концептуальных метафор, которые формируют систематический образ мышления об определённых аспектах сущности [Lakoff 1980 : 7]. Например, переводчик, который говорит о теории перевода как о «боевом оружии», о длительном переводе – как о «длительной осаде», а о завершении этого перевода – как о «победоносном штурме» (эти метафоры И. А. Кашкина рассматриваются в разделе 3.2.5), использует концептуальную метафору ПЕРЕВОД – ЭТО ВОЙНА. Эти выражения связаны друг с другом в сознании переводчика, поскольку каждый раз, когда он использует их, он воспринимает перевод как войну. Эта метафора может подразумевать, например, что переводчик должен быть храбрым и решительным, как солдат, или что перевод либо успешен, либо неуспешен, подобно войне, которая обычно заканчивается победой или поражением.

Согласно Дж. Лакоффу и М. Джонсону, концептуальная метафора – это понимание одной области знаний в терминах другой области: основная структура области-источника и умозаключения («inferences»), не входящие в основную структуру области-источника, проецируются на область-цель [Lakoff 1980 : 5 – 6; Lakoff 2003 : 245 – 247; Kövecses 2005 : 8]. Область-источник и область-цель – это два нейронных ансамбля мозга [Lakoff 2008; Kövecses 2010 : 24]. Проекции («mappings»), или концептуальные соответствия, являются связями между этими

нейронными ансамблями. В метафоре ПЕРЕВОД – ЭТО ВОЙНА «боевое оружие» проецируется на «теорию перевода» (то есть часть концепта ВОЙНА «боевое оружие» проецируется на часть концепта ПЕРЕВОД «теория перевода»), «длительная осада» – на «длительный перевод», а «победоносный штурм» – на «успешное завершение длительного перевода».

В соответствии с теорией концептуальной метафоры, функция метафоры заключается в концептуализации сущностей и отнюдь «не ограничивается художественными или эстетическими целями» [Kövecses 2010 : x]. Чтобы лучше понять перевод, нам необходимо изучить метафоры о переводе, которые отражают осмысление переводчиком своей работы. Разные метафоры отражают «разные грани» перевода [Hanne 2006 : 219 – 221]. Для того, чтобы познать перевод во всей его сложности, важно принимать во внимание всё разнообразие метафор о переводе.

Теория концептуальной метафоры явилась ответом на предыдущие теории метафоры, которые мы рассмотрим, чтобы понять, как эта теория улучшила понимание метафоры.

1.1.1.1 Теория замены Квинтилиана

По мнению Квинтилиана, метафора – это замена одной вещи другой [Quintilian (книга VIII, 6.8) URL:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2007.01.0065%3Abook%3D8%3Achapter%3D6%3Asection%3D8>]. М. Блэк приводит и более современные примеры определений метафоры, в которых метафора рассматривается как эквивалент буквального выражения, которое она заменяет [Black 1962 : 31]. Однако Дж. Лакофф и М. Тёрнер считают, что эти определения ошибочны [Lakoff 1989 : 120].

Чтобы понять, почему метафора не может быть эквивалентна соответствующему буквальному выражению, рассмотрим ренессансную метафору о переводе как переливании вина из сосуда в сосуд. Она не эквивалентна буквальному выражению *переводить с языка на язык*, поскольку она передаёт и другие смыслы: например, она подразумевает, что перевод хуже оригинала (в эпоху Возрождения считалось, что качество вина ухудшается при переливании, так как вино подвергается воздействию воздуха; см. раздел 2.4.3).

Более того, поэтическая метафора «What is translation? On a platter | A poet's pale and glaring head, | A parrot's speech, a monkey's chatter» [Nabokov 1955 : 34] не эквивалентна буквальному выражению, поскольку она производит дополнительный поэтический эффект.

Кроме того, теория замены не может объяснить случаи, когда буквальное выражение отсутствует. Например, слово *перевод* не имеет буквального соответствия, хотя оно выражает концептуальную метафору, в соответствии с которой перевод осмысляется как перемещение. Пространственная метафора *переводить с языка на язык* также не является заменой буквального выражения.

1.1.1.2 Теория сравнения Квинтилиана

Согласно Квинтилиану, метафора – это сокращённое сравнение [Quintilian (книга VIII, 6.8) URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=Perseus%3Atext%3A2007.01.0065%3Abook%3D8%3Achapter%3D6%3Asection%3D8>]. Теория концептуальной метафоры опровергает утверждение, что все метафоры основаны на сходстве [Lakoff 1980 : 155]. Многие метафоры основаны на корреляциях в нашем опыте [Kövecses 2005 : 2 – 3]. Так, метафора в предложении *Переводчик старается подняться до уровня автора* вызвана очевидной из нашего опыта корреляцией между подъёмом и

улучшением. Например, мы чувствуем себя плохо, когда падаем, а когда встаём, чувствуем себя лучше.

Даже когда метафоры основаны на сходстве, это сходство часто не является объективным [Kövecses 2010 : 82]. Например, нет объективного сходства между переводом и азартными играми. Метафорическое соответствие возникает в этом случае в результате нашего восприятия сходства: мы считаем, что, как и азартные игры, перевод заканчивается победой или проигрышем (и это именно наше субъективное восприятие сходства, потому что во многих случаях сложно сказать, «проиграл» переводчик или «выиграл»).

Более того, часто восприятие сходства является следствием других метафор. Например, когда перевод воспринимается как кормление читателя, используется метафора МЫСЛИ – ЭТО ЕДА, которая является следствием объединения метафоры КАНАЛА СВЯЗИ (the CONDUIT metaphor), часто употребляющейся при осмыслении языка, и метафоры РАЗУМ – ЭТО ВМЕСТИЛИЩЕ [Lakoff 1980 : 148].

Таким образом, в соответствии с теорией концептуальной метафоры, не все метафоры основаны на сходстве, а те, которые действительно основаны на сходстве, не всегда основаны на объективном сходстве.

1.1.1.3 Теория отклонения от нормы Аристотеля

Согласно этому взгляду, все конвенциональные выражения языка неметафоричны, и мы создаём метафоры, отклоняясь от конвенционального употребления языка. Исходя из этой теории, все метафоры, употребляемые переводчиками, являются неконвенциональными. В «Поэтике» Аристотель различает «общеупотребительные» и «редкие» слова [Аристотель 1983 : 669]. Метафоры кажутся ему необычными: «необычными я называю редкие, переносные, удлинённые и все [прочие] [слова – Д. Ш.], кроме общеупотребительных» [Там же : 670].

Теория концептуальной метафоры, напротив, называет обычный, каждодневный язык «неискоренно метафорическим» [Lakoff 1989 : 124]: например, мы (и переводчики, и читатели) постоянно говорим о переводчиках, следующих за автором, о близости перевода к оригиналу и т. д.

Исходя из степени конвенциональности метафор о переводе, их можно разделить на следующие группы:

- конвенциональные языковые метафоры, которые зачастую не осознаются как метафоры (*перевод с одного языка на другой, translation, the expression of sense*);

- выражения традиционных концептуальных метафор о переводе, которые не имеют конвенциональных языковых выражений (переводчики как предатели, слуги, рабы и т. д.);

- модификации или комбинации существующих метафор (Дж. Стайнер концептуализирует перевод как зеркало, которое не только отражает, но и само излучает свет (раздел 3.1.2); В. А. Жуковский сравнивает буквалистский перевод с «рабской изменой» (раздел 3.2.3)).

- новые метафоры, то есть те метафоры, которые используются как новый способ мышления [Lakoff 1980 : 53] (метафора Э. Честермана ПЕРЕВОД – ЭТО ГЕНЕТИЧЕСКАЯ РЕПЛИКАЦИЯ (раздел 3.1.2) и метафора Т. Херманса ПЕРЕВОД – ЭТО ПРЕСУЩЕСТВЛЕНИЕ СВЯТЫХ ДАРОВ (раздел 3.1.3)).

Таким образом, вводя бинарное противопоставление «общеупотребительные слова» – «редкие слова», теория отклонения от нормы не учитывает, что языковые выражения (и метафоры в том числе) могут иметь намного больше градаций по степени конвенциональности.

Хотя сторонники теории отклонения от нормы обычно утверждают, что все конвенциональные выражения языка неметафоричны, некоторые из них занимают более умеренную позицию, полагая, что существуют конвенциональные языковые метафорические выражения, но они являются «мёртвыми» метафорами, которые

раньше действительно были метафорами, а теперь ничем не отличаются от буквальных выражений [McGlone 2007 : 121]. Однако теория концептуальной метафоры предоставляет надёжные свидетельства, подтверждающие, что конвенциональные языковые метафоры являются «живыми», то есть они обрабатываются сознанием иначе, чем буквальные выражения. Недавние исследования мозга показали, что при обработке конвенциональных метафорических выражений активируются участки мозга, которые не так активны при обработке буквальных выражений [Eviatar 2006; Ahrens 2007]. Кроме того, психологические эксперименты («прайминг») показали, что предложения, содержащие конвенциональные языковые метафоры, убыстряют обработку других предложений, содержащих иные выражения той же концептуальной метафоры, – в отличие от буквальных предложений, которые не производили такого эффекта [Lakoff 1999 : 83 – 84; Voroditsky 2001].

Таким образом, в отличие от теории отклонения от нормы, концептуальная теория метафоры утверждает, что существуют различные степени конвенциональности метафор и что конвенциональные языковые метафоры – это неотъемлемые составляющие повседневного языка, которые являются выражениями реально существующих в сознании метафор.

1.1.1.4 Теория иррациональности представителей европейского эмпиризма и логического позитивизма

Сторонники этой теории соглашались, что конвенциональный язык во многом метафоричен, но в то же время они утверждают, что метафора иррациональна и должна быть исключена из научных текстов, которые противопоставляются художественным текстам. Этой точки зрения придерживались, например, представители английского и французского эмпиризма: Т. Гоббс, Дж. Локк [Philosophical Perspectives on Metaphor 1981 : 11 –

13] и Ж. Л. д'Аламбер [D'hulst 1993 : 89], а также немецкого логического позитивизма и эмпиризма: Р. Карнап, К. Г. Гемпель и Г. Бергманн [Hoffman 1980].

Теория концептуальной метафоры, напротив, утверждает, что метафоры являются неотъемлемыми механизмами нашего сознания и языка, и поэтому нет необходимости и возможности избегать их. Само собой разумеется, что теоретические тексты о переводе содержат метафоры: они используются для концептуализации перевода и рассуждения о нём, а также для иллюстрации теорий перевода и их наглядной коммуникации. Как отмечает Р. Бойд, метафоры могут применяться при создании и выражении теорий, а также для обучения теориям и их объяснения [Boyd 1979].

1.1.1.5 Теория всеобщей метафоричности Ф. Ницше

Теорию концептуальной метафоры часто критикуют за утверждение, которое, тем не менее, ей противоречит: что язык состоит только из метафор, а все концепты понимаются метафорически. Теория концептуальной метафоры отвергает эту ницшеанскую идею [Ницше 1997]: большинство аспектов телесно воспринимаемых сущностей (например, СОБАКА) обычно (то есть в конвенциональном осмыслении, в отличие от художественных образов) не осмысляются с помощью метафор [Lakoff 1989 : 57].

Абстрактные концепты также не абсолютно метафоричны [Lakoff 2003 : 272]. Например, смерть осмыляется посредством многих метафор, но частично понимается и без метафор: «когда кто-то жив, он функционирует; когда кто-то мёртв, он не функционирует» [Lakoff 1989 : 58]. Дж. Лакофф и М. Тёрнер утверждают, что, когда СМЕРТЬ используется в метафорах качестве области-источника, наше неметафорическое понимание смерти проецируется на область-цель: например, в предложении *The phone is dead* [Ibid.].

Поскольку перевод менее связан с телесным опытом, чем смерть, осмыслять перевод без метафор сложнее, чем смерть. Начнём с того, что наша концептуализация перевода основана на метафоре, выражаемой словом *перевод*. Во-вторых, когда мы осмысляем перевод, скажем, как преобразование текста, написанного или произнесённого на одном языке в текст на другом языке, мы используем метафору языки – ЭТО ПОВЕРХНОСТИ. Если носитель английского языка определяет перевод как «the expression of the sense of a text in another language», он использует метафоры языки – ЭТО ВМЕСТИЛИЩА и ТЕКСТЫ – ЭТО ВМЕСТИЛИЩА.

Однако, поскольку ПЕРЕВОД используется в качестве области-источника для понимания других сущностей, должно быть что-то неметафорическое в нашем осмыслении перевода. Например, когда создание любых текстов понимается как перевод (эта метафора используется в постмодернистских подходах к интертекстуальности; см. [Chesterman 1997 : 13 – 14]), неметафорическая составляющая концепта ПЕРЕВОД, которая проецируется на СОЗДАНИЕ ТЕКСТА, – это «создание текста, похожего по смыслу, стилю и т. д. на другой текст».

1.1.1.6 Теория взаимодействия М. Блэка

Так же, как Р. Бойд, М. Блэк считает, что метафоры не могут не использоваться в теоретических рассуждениях, так как они выполняют эвристическую функцию, то есть способствуют пониманию [Black 1962 : 37]. Взгляды Блэка близки теории концептуальной метафоры, поскольку он полагает, что сущность метафоры заключается в проецировании свойств одной концептуальной структуры на другую [Black 1979 : 29]. С другой стороны, теория взаимодействия (*interaction*) утверждает, что вторая структура тоже понимается в терминах первой: проекция является двусторонней, поэтому не может быть таких понятий, как область-источник и область-цель. Теория концептуальной метафоры

опровергает это утверждение. Если бы проекции действительно были бы двусторонними, это нашло бы своё отражение в языке. Однако мы не говорим, например, о рабстве как о переводе, хотя перевод часто осмысляется как рабство. Поэтому метафоры в теории концептуальной метафоры рассматриваются как однонаправленные проекции.

1.1.1.7 Теории языковой метафоры

Общим недостатком многих теорий метафоры является игнорирование её концептуальной природы. Например, Н. Д. Арутюнова определяет метафору как «троп или механизм речи» [Арутюнова 1990 : 296]. Г. Н. Склярская [1993] сосредотачивает основное внимание на изучении языковых метафор. Однако, согласно теории концептуальной метафоры, метафорично, в первую очередь, мышление. Психологическая реальность концептуальных метафор недавно была подтверждена рядом экспериментов [Casasanto 2009; 2010; Boroditsky 2002]. Из этого следует, что переводчики используют метафоры не только в текстах, но и размышляют о переводе с помощью метафор, которые также могут влиять на стратегии перевода.

1.1.1.8 Теория регулярной многозначности Ю. Д. Апресяна

Согласно теории регулярной многозначности, можно выделить лексические поля слов, имеющих не только буквальное значение в одной определённой области, но и систематически связанные значения в других областях [Lakoff 2003 : 247]. В своих исследованиях Ю. Д. Апресян [1971; 1974; Apresjan 1973] определяет модели регулярной многозначности, включая регулярные метонимические и метафорические переносы, для русских существительных,

прилагательных и глаголов. С точки зрения теории регулярной многозначности, значение слова *мясник* в высказывании *Этот переводчик – мясник* является случаем регулярной многозначности «профессия > характеристика», так же как и значения слов *актёр* (о том, кто притворяется или позирует), *ювелир* (о том, кто проявляет искусную точность), *ремесленник* (о том, кто выполняет свои обязанности без творческой инициативы) и др. Регулярная многозначность рассматривается как одно из доказательств теории концептуальной метафоры, так как эти лингвистические факты подтверждают существование концептуальных метафор, выраженных регулярно многозначными словами [Lakoff 2003 : 247].

Таким образом, теория концептуальной метафоры отличается от предыдущих теорий метафоры в следующих положениях:

- метафоры не являются простыми заменами буквальных выражений (вследствие многообразия дополнительных смыслов и поэтических эффектов метафор, либо в связи с отсутствием буквальных выражений);
- метафоры основаны либо на сходстве, либо на корреляциях в опыте, либо на других метафорах;
- метафоры являются неотъемлемой частью конвенционального языка;
- метафоры образуют теории и помогают объяснять их;
- метафоры являются однонаправленными проекциями из области-источника в область-цель;
- метафоры являются основополагающими механизмами нашей концептуализации и нашего мышления;
- конвенциональные метафоры используются менее часто при осмыслении физических сущностей, чем при осмыслении сущностей, которые менее связаны с физическим восприятием.

1.1.2 Теория концептуальной метафоры и теории метафоры, созданные после 1980 года

Хотя теория концептуальной метафоры, созданная в 1980 году, имеет большую объяснительную силу, некоторые теоретики выступили с критикой этой теории. Эти конкурирующие подходы включают следующие направления в исследовании метафоры.

1.1.2.1 Теория группы «Праггледжаз»

Участники этой группы, работающие в университете Амстердама, считают, что последователи теории концептуальной метафоры выявляют концептуальные структуры на основе интуитивного анализа, поскольку они не используют достаточно репрезентативные корпуса текстов [Pragglejaz group 2007]. В ответ на эту критику З. Кёвечеш утверждает, что существование многих метафор, выявленных в рамках теории концептуальной метафоры, было подтверждено психологическими экспериментами [Kövecses 2011 : 24]. Хотя теория концептуальной метафоры используется в настоящей диссертации для анализа метафор о переводе, этот анализ основан на обширном корпусе текстов, созданных переводчиками с шестнадцатого века до настоящего времени, благодаря чему исследование отражает реальное использование языка.

Хотя представители группы «Праггледжаз» не рассматривают сравнения в качестве метафорических выражений, в диссертации сравнения анализируются в рамках традиционного подхода в когнитивной лингвистике: как выражения концептуальных метафор, поскольку они используются для понимания одной сущности в терминах другой [Lakoff 1989 : 133]. В остальном процедура идентификации метафор, разработанная группой «Праггледжаз» [Pragglejaz group 2007 : 3], не противоречит теории концептуальной метафоры. Эта процедура,

которая позволяет отличать метафорические выражения от неметафорических, включает следующие шаги: исследователь 1) читает текст, чтобы понять его, 2) определяет лексические единицы, 3) устанавливает контекстуальное значение каждой лексической единицы и определяет, имеет ли эта единица более конкретное и чёткое значение в других контекстах, 4) отмечает эту единицу как метафорическую, если контекстуальное значение отличается от основного, но может быть понято при сравнении с ним.

Предложения группы «Праггледжаз» позволят сделать анализ метафор в рамках теории концептуальной метафоры менее интуитивным (благодаря использованию больших корпусов текстов) и более аналитическим (благодаря применению чётко алгоритмизированной процедуры идентификации метафор).

1.1.2.2 Теория конвенционального образного языка Д. О. Добровольского и Э. Пиирайнен

Д. О. Добровольский и Э. Пиирайнен, авторы теории конвенционального образного языка (объектом которой являются конвенциональные метафоры, в основном фразеологизмы), утверждают, что создатели теории концептуальной метафоры недооценивают культурную специфику метафор [Dobrovolskij 2005 : 121 – 144]. Замечания подобного рода впервые высказала Н. Куинн, которая обратила внимание на то, что Дж. Лакофф, «как представитель американской культуры» создал «американские когнитивные модели» [Quinn 1991 : 63].

В связи с этой критикой теория концептуальной метафоры получила своё развитие в книге З. Кёвечеша «Metaphor in Culture : Universality and Variation» [Kövecses 2005], где он проанализировал причины различий метафор в разных культурах. В диссертации также будут проанализированы причины различий метафор о переводе в разных культурах и в индивидуальных концепциях перевода, включая влияние культурной среды, культурных ценностей и

идеологий (см. раздел 1.2.4.2 и заключение). Хотя универсальность человеческого опыта, благодаря универсальности тела, делает многие метафоры потенциально универсальными, теория концептуальной метафоры должна тщательно изучать влияние культурных систем на метафорическое осмысление, так как «невозможно серьёзно изучать разум без изучения культуры» [Kövecses 2005 : 294].

1.1.2.3 Дескрипторная теория метафоры А. Н. Баранова

Дескрипторная теория метафоры, созданная А. Н. Барановым [2004] на основе теории концептуальной метафоры, уделяет внимание формализации описания большого корпуса метафор. Выделяются так называемые «сигнификативные дескрипторы» области-источника (например: *мясник*) и «денотативные дескрипторы» области-цели (например: *переводчик*). Тематически связанные «сигнификативные дескрипторы» образуют «М-модель» (в данном случае, вероятно, «М-модель» ПРОФЕССИЙ). Дескрипторная теория вносит свой вклад в компьютерное упорядочение большого объёма метафор.

1.1.2.4 Когнитивно-дискурсивная теория метафоры А. П. Чудинова

Данная теория разработана А. П. Чудиновым [2001] на основании теории регулярной многозначности и теории концептуальной метафоры. Развивая эти теории, Чудинов призывает к учёту дискурсивного контекста при анализе метафор. Например, большое значение в интерпретации метафоры имеет идеология, которой придерживается автор метафоры, его личное отношение к используемым доменам-источникам. Такой подход имеет большие преимущества, позволяя устанавливать точные смыслы метафор, поэтому в диссертации мы

обращаем особое внимание на идеологию переводчиков и, более широко, систему их ценностей и жизненного опыта.

1.1.2.5 Теория смешения Ж. Фоконье и М. Тёрнера

Согласно теории смешения (blending), когнитивные операции осуществляются в сети «ментальных пространств», которые меньше концептуальных областей и создаются на каждый конкретный случай концептуализации [Fauconnier 1985; 2002]. Обычно сеть состоит из двух вводных пространств, общего пространства (структуры, общей для вводных пространств) и смешанного пространства (включающего соответствующие друг другу структуры вводных пространств, а также возникающую структуру). Например, для интерпретации предложения *Этот переводчик – мясник* требуется сеть из двух вводных пространств (переводчик и мясник), которые имеют свои собственные структуры, общего пространства (агенса, пациенса, инструмента и т. д.) и смешанного пространства с его элементами (переводчик, мясник, ручка, топор, авторский текст, мясо, некомпетентность). Элемент *некомпетентность* – это новая структура, которая не присутствует в структурах вводных пространств.

Вместе с тем, интерпретация высказывания *Этот переводчик – мясник* может быть объяснена в рамках теории концептуальной метафоры. Как считает Дж. Лакофф [Lakoff 2008 : 32], высказывания подобного рода понимаются посредством концептуальной метафоры ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ ПРОИЗВОДИТ ДЕЙСТВИЕ С ОПРЕДЕЛЁННЫМИ ХАРАКТЕРИСТИКАМИ, – ЭТО ПРЕДСТАВИТЕЛЬ ПРОФЕССИИ, ОТЛИЧАЮЩЕЙСЯ ЭТИМИ ХАРАКТЕРИСТИКАМИ (небрежность – стереотипное качество мясников). Эта метафора предполагает проекции из области-источника на область-цель: небрежный перевод осмысляется как убийство, ручка переводчика – как топор и т. д.

Таким образом, теория концептуальной метафоры предлагает более простое объяснение метафоры, чем теория смешения, и применение бритвы Оккама позволяет сделать выбор в пользу теории концептуальной метафоры (в которой метафоры объясняются без введения дополнительного элемента «новая структура»). Кроме того, теория концептуальной метафоры имеет большую объяснительную силу, чем теория смешения, так как первая, в отличие от второй, объясняет, почему люди, производящие действия с определёнными характеристиками, осмысляются как представители профессий, отличающихся этими характеристиками (это объясняется существованием соответствующей концептуальной метафоры).

С другой стороны, продуктивной представляется мысль, высказываемая в рамках теории смешения, о том, что иногда вводных областей может быть более двух [Kövecses 2010 : 272]. Например, метафора Дж. Стайнера о переводе как зеркале, не только отражающем, но и производящем свет (раздел 3.1.2), может рассматриваться как «смешение» трёх областей: ПЕРЕВОД, ЗЕРКАЛО и ПРЕДМЕТЫ, ПРОИЗВОДЯЩИЕ СВЕТ (СОЛНЦЕ, ФОНАРЬ и др.) или как «смешение» областей ЗЕРКАЛО и ПРЕДМЕТЫ, ПРОИЗВОДЯЩИЕ СВЕТ и осмысление перевода в терминах такого «смешения».

1.1.2.6 Теория первичных и сложных метафор Дж. Грейди и теория слияния К. Джонсона

Дж. Грейди выделяет первичные (primary) и сложные метафоры (complex), которые образуются из первичных [Grady 1997]. Согласно Грейди, первичные метафоры основаны на соположенности чувственно-моторного опыта с субъективными переживаниями, например, метафора AFFECTION IS WARMTH основана на том, что ребёнок ощущает любовь, когда он чувствует тепло материнских объятий. Исследования К. Джонсона [Johnson 1997], которые

привели к созданию теории слияния (conflation), дополняют теорию первичных и сложных метафор. С точки зрения Джонсона, первичные метафоры формируются у детей на основе слияния концептуальных доменов: т. е., например, любовь, воспринимаемая как тепло, сначала не отделяется концептуально от тепла, и лишь в более взрослом возрасте появляются чётко метафорические контексты употребления концепта ТЕПЛО как метафорического источника для концепта ЛЮБОВЬ. Если взять высказывание *Этот переводчик – мясник*, первичной метафорой, здесь, возможно, будет ОБЪЕКТ – ЭТО ЖИВОЕ СУЩЕСТВО, так как переводчик-«мясник» как бы убивает текст, осмысляемый как живое существо. Слияние, неразличение неживого и живого в сознании ребенка приводит к анимизму: неживое воспринимается как живое. И лишь затем, когда такое различие происходит, появляется собственно метафора ОБЪЕКТ – ЭТО ЖИВОЕ СУЩЕСТВО. Кроме того, первичной может быть и метафора ЧЕЛОВЕК, КОТОРЫЙ ПРОИЗВОДИТ ДЕЙСТВИЕ С ОПРЕДЕЛЁННЫМИ ХАРАКТЕРИСТИКАМИ, – ЭТО ПРЕДСТАВИТЕЛЬ ПРОФЕССИИ, ОТЛИЧАЮЩЕЙСЯ ЭТИМИ ХАРАКТЕРИСТИКАМИ. Сочетание первой и второй метафоры, а также их конкретизация, создаёт сложную метафору НЕУМЕЛЫЙ ПЕРЕВОДЧИК – ЭТО МЯСНИК. Современная теория концептуальной метафоры включила в себя теорию первичных и сложных метафор и теорию слияния [Lakoff 2003 : 254 – 255].

1.1.2.7 Теория включения в классы С. Глаксберга и Б. Кейсара

В соответствии с этой теорией, предложения типа *Этот переводчик – мясник* основаны на категоризации, происходящей в момент мышления (ad hoc), а не на концептуальных проекциях или смешениях [Glucksberg 1990]: тема метафоры («этот переводчик») помещается в новую категорию («небрежный человек, несущий разрушение»), обозначаемую словом *мясник*. Как отмечает Р. Гиббс [Gibbs 1992; 1994], теория включения в классы не учитывает

многочисленные факты, свидетельствующие о существовании концептуальных метафор до момента мышления или говорения: системность конвенциональных выражений, развитие конвенциональных метафор, психологические опыты и т. д.

1.1.2.8 Теория криптоклассов О. О. Борискиной и А. А. Кретьева

В отличие от теории включения в классы, теория криптоклассов [Борискина 2003] сосредотачивает внимание на фактах языковой категоризации – на когнитивных структурах, существующих в сознании до момента говорения и отражающих особенности зачастую «наивного», т. е. донаучного, языкового мировидения. Выявление криптоклассов осуществляется на основе изучения субъектной, объектной, адъективной и субстантивной сочетаемости слов. Например, согласно этой теории, первостихии (огонь, вода, земля, воздух) осмысляются в рамках таких криптоклассов, как «живое подвижное», «живое смертное», «ходячее», «человек с руками», «зверь дикий», «вместилище», «остроконечное», «растущее» и др. Теория криптоклассов во многом перекликается с теорией концептуальной метафоры, так как выявленная система категоризации первостихий уточняет так называемую наивно-языковую теорию «великой цепи бытия» («the great chain of being»), которая рассматривалась в рамках теории концептуальной метафоры [Lakoff 1989 : 160 – 213; Kövecses 2010 : 152 – 162]. «Великая цепь бытия» – это культурная иерархическая модель, в которой более развитые или более сложные сущности и их свойства располагаются «выше» менее развитых или сложных сущностей и их свойств:

- Бог, космос, вселенная и их свойства,
- общество, социальные структуры и их свойства,
- люди и их свойства (мысли, эмоции, характер и т. д.),
- животные и их свойства (инстинкты, физиология и т. д.),
- растения и их свойства,

- сложные предметы и их свойства,
- естественные природные сущности и их свойства.

Таким образом, теория криптоклассов подтверждает функционирование механизма осмысления по оси «великой цепи бытия», благодаря которому сущности и их свойства одного иерархического уровня осмысляются как сущности и их свойства другого (более высокого или низкого) уровня.

1.1.2.9 Теория релевантности Д. Спербера и Д. Уилсон

М. Тендал и Р. Гиббс считают, что теория концептуальной метафоры может быть совмещена с теорией релевантности [Tendahl 2009 : 3; Gibbs 2008], в которой метафоры рассматриваются как «неточная речь» («loose talk») [Sperber 1986 : 233 – 237]. Вследствие неточности речи, предложение *Этот переводчик – мясник* означает не только «этот небрежный переводчик загубил авторский текст», но также сообщает набор слабых импликатур (например, внешний вид переводчика, отсутствие образования). Понимание метафоры и этих дополнительных смыслов требует дополнительного когнитивного усилия от слушателя или читателя, но эти усилия компенсируются дополнительными когнитивными эффектами («поэтическими эффектами»), которых нельзя достичь предложением *Этот небрежный переводчик загубил авторский текст*. В то же время, поскольку возможные дополнительные смыслы не выражены эксплицитно, слушатель или читатель может понимать их в основном на подсознательном уровне, и поэтому полноценный анализ метафор представляет собой сложную интерпретацию.

Теория релевантности помогает объяснить заимствования переводчиком метафорических источников из переводимого текста. Например, переводчик Библии М. Смит сравнивает перевод с Иаковом, отваливающим камень от устья колодца (см. раздел 2.10), а Э. Б. Браунинг называет свой перевод «Прометея прикованного» «Прометеем дважды прикованным» [Browning 1984 – : v. 5, 26]. С

точки зрения теории релевантности, использование таких метафор может объясняться создаваемыми ими дополнительными когнитивными эффектами. С одной стороны, эти метафоры создают дополнительную когезию в метатексте переводчика (поскольку переводчик использует лингвистические выражения оригинала для описания процесса и результата перевода оригинала). Они помогают сообщить мысли переводчика читателю наиболее релевантным для читателя способом (так как концепты оригинала более релевантны для читателя, чем другие концепты). С другой стороны, заимствованные метафорические источники производят дополнительный поэтический эффект. Переводчик ограничивает свой выбор метафорических источников, как поэт ограничен рифмой и ритмом. Как рифма и ритм, использование заимствованных метафорических источников – своего рода повторение, создающее поэтический эффект. Оно показывает, что переводчик сумел выразить свою мысль красиво, несмотря на ограниченность выражениями оригинала.

Таким образом, сочетание теории концептуальной метафоры с теорией релевантности позволит исследователю метафор о переводе тщательно проанализировать метафоры, определить возможные слабые импликации, а не только очевидные проекции, а также выяснить, какие когнитивные эффекты достигаются с помощью метафор.

1.2 Предыдущие исследования метафор о переводе

Для систематического анализа метафорических концепций перевода необходимо сначала изучить исследования, посвящённые типологии и свойствам метафор о переводе. Данный раздел содержит обзор работ, исследующих метафоры о переводе с системных позиций (работы, посвящённые отдельным метафорам, будут рассмотрены в следующих главах).

Во-первых, для выявления критериев классификации метафор о переводе анализируются существующие классификации таких метафор. Во-вторых, рассматриваются работы, в которых анализируются метафоры, выражаемые словами, обычно использующимися в языке для обозначения перевода. Ключевые концептуальные метафоры о переводе представлены словами, обозначающими перевод, и эти основные метафоры послужили отправными точками для создания многих индивидуальных метафор о переводе, предложенных переводчиками. В-третьих, исследователи выявили функции метафор о переводе, которые необходимо рассмотреть, поскольку они характеризуют как систему этих метафор в целом, так и категории метафор в частности. В-четвёртых, рассматриваются исследования, посвящённые различным факторам, влияющим на использование метафор о переводе, таким как окружающий мир, идеологии и ценности, цели переводчика и т. д.

1.2.1 Классификации метафор о переводе

Есть два основных подхода к классификации метафор: классификация по областям-источникам и классификация по областям-целям. В первом случае исследователи определяют метафорические области-источники и затем обсуждают области-цели и смыслы, передаваемые метафорами. Во втором случае, сначала выявляются области-цели и смыслы метафор, а затем области-источники группируются по общим для них областям-целям и смыслам.

Восемь исследователей предложили более или менее детальные классификации метафор о переводе. Три из них классифицировали метафоры по областям-источникам [Morini 2006 : 35 – 61; Coldiron 2011; Martín de León 2010], три исследователя [Hermans 1985; 2004; Skibińska 2009] – по областям-целям и смыслам, один [Koller 1972 : 40 – 60] предложил смешанную классификацию: и

по источникам, и по целям; логика ещё одной классификации не совсем ясна [Tan 2006].

М. Морини [Morini 2006 : 35 – 61] исследует метафоры о переводе, которые использовали английские переводчики шестнадцатого века. Он распределяет их по пяти категориям: 1) перенос ценного содержимого (жемчужин, драгоценных камней, лекарств) из одного вместилища в другое или извлечение содержимого из вместилища, 2) одевание автора или текста в английскую одежду, 3) денежные операции, 4) подчинение и завоевание, 5) имитация (например, отражение и живопись). Хотя классификация М. Морини отражает основные метафоры, использовавшиеся в раннем Возрождении, он не упоминает такие метафорические источники, как ПЕРЕСЕЛЕНИЕ ДУШ, ВЫВОРАЧИВАНИЕ НАИЗНАНКУ, КОРМЛЕНИЕ ЧИТАТЕЛЯ и многие другие, которые были проанализированы, например, Т. Хермансом [Hermans 1985]. Похожую классификацию ренессансных метафор о переводе предлагает А. Кольдирон [Coldiron 2011], которая обсуждает такие области-источники, как ЭКОНОМИКА, ПИЩЕВАРЕНИЕ, ОДЕЖДА, ГРАЖДАНСТВО, НАЦИЯ, ПОЛ, СЛУЖБА И РАБСТВО, СЕМЬЯ. Классификация метафор по конкретным областям-источникам не может быть полной, так как, несмотря на существование традиционных образов, творческое создание метафор ничем не ограничено: перевод может осмысляться в терминах неограниченного количества сущностей.

В отличие от предыдущих исследователей, С. Мартин де Леон (которая представляет краткий обзор метафор о переводе на английский с Возрождения до настоящего времени) осуществляет когнитивный анализ метафор, основанный на теории концептуальной метафоры [Martín de León 2010]. Она выделяет шесть метафорических «моделей»: метафору ПЕРЕНОСА (например, перевод как извлечение сокровища из земли), метафору ИМИТАЦИИ (например, перевод как следование за автором по его следам), метафору ЦЕЛИ (перевод как движение переводчика к цели), метафору АССИМИЛЯЦИИ (например, перевод как абсолютное слияние переводчика с автором), метафору РЕИНКАРНАЦИИ (перевод как

переселение души автора в новое тело), метафору ПРОЕКЦИИ (перевод как воссоздание переводчиком авторского мира и переселение переводчика в этот мир).

Классификация С. Мартин де Леон представляет ценность как попытка приложить теорию концептуальной метафоры к анализу метафор о переводе. Например, она использует понятие «образы-схемы» (образ-схема ВМЕСТИЛИЩЕ используется при анализе метафоры ПЕРЕНОСА, а образ-схема ИСТОЧНИК-ПУТЬ-ЦЕЛЬ – при обсуждении метафоры ЦЕЛИ), на которых основаны многие метафоры о переводе. Кроме того, руководствуясь теорией концептуальной метафоры, она делает вывод, что метафоры могут влиять на стратегии перевода, и обсуждает возможное влияние выявленных ей метафор. Например, с её точки зрения, метафора ПЕРЕНОСА, предполагающая идентичность текста оригинала и текста перевода, обуславливает поиск семантических эквивалентов и игнорирование прагматических аспектов, тогда как метафора ЦЕЛИ предполагает внимание к прагматическим аспектам и адаптацию текста к целевой аудитории [Ibid. : 104]. Из недостатков классификации С. Мартин де Леон можно выделить её недостаточную логичность, поскольку выявление метафор производится на разных уровнях абстракции. Например, перевод описывается как перенос в одной большой категории, а перевод как движение переводчика или автора описывается в четырёх разных категориях (ИМИТАЦИИ, ЦЕЛИ, РЕИНКАРНАЦИИ, ПРОЕКЦИИ).

Классификации метафор о переводе по областям-целям и передаваемым смыслам могут включать группы метафор, определяющих или характеризующих процесс перевода, роль переводчика, а также отношения между текстом перевода и текстом оригинала, переводчиком и автором и т. д. Т. Херманс, который анализирует ренессансные метафоры о переводе, созданные английскими, французскими и голландскими переводчиками, считает, что переводчики эпохи Возрождения рассматривали перевод как «ограниченную форму подражания» [Hermans 1985 : 103], что подразумевало низкий статус перевода по отношению к

оригиналу. Он выделяет две группы оценочных метафор о переводе [Ibid. : 103 – 135]. В первой группе метафор переводу приписывается более низкий статус, чем оригиналу, по следующим причинам:

- 1) не все аспекты оригинала можно воспроизвести в переводе (например, метафора о переводе как переодевании богато одетого автора в простую английскую одежду);
- 2) текст перевода вторичен по отношению к тексту оригинала (например, метафора СЛЕДОВАНИЯ);
- 3) творческая свобода переводчика ограничена, поэтому переводчик имеет более низкий статус, чем автор (например, метафора РАБСТВА).

С другой стороны, вторая группа метафор в классификации Т. Херманса оправдывает перевод, несмотря на его низкий статус. Метафоры этой группы передают следующие смыслы:

- 1) хотя перевод подразумевает изменения, наиболее важные составляющие оригинала остаются нетронутыми, поэтому перевод возможен (например, метафора о переводе как жемчужине в некрасивой коробке);
- 2) несмотря на недостатки, перевод приносит пользу многим людям, которые не знают иностранных языков (метафоры о переводе как открывании дверей или разламывании скорлупы).

В другой работе [Hermans 2004], анализируя метафоры о переводе в западных теориях перевода с античности до наших дней, Т. Херманс различает метафоры, описывающие процедурные аспекты перевода, и метафоры, характеризующие его социальные аспекты. В первом случае используются в основном «подражательные, трансформативные и пространственные метафоры» [Ibid. : 119]. Социальный аспект касается «общественного признания перевода и характеризуется в основном условными или оценочными терминами (перевод как необходимость подчиняться или следовать правилам, перевод как обогащение или угроза [...])» [Ibid.].

Темы, выявленные Т. Хермансом, также находят отражение в классификации Е. Скибиньской и П. Блумчинского, которые анализируют польские метафоры о переводе восемнадцатого и двадцатого веков [Skibińska 2009]. Они утверждают, что их исследование «показывает двойственность восприятия перевода»: «эпистемологическую составляющую (описательную, призванную выразить сущность перевода или роль переводчика) и аксиологическое описание (основанное на оценке перевода [...])» [Ibid. : 49]. Эти авторы выделяют четыре группы метафор: 1) природа перевода, 2) отношение между оригиналом и переводом, 3) отношение между автором и переводчиком, 4) роль переводчика [Ibid. : 30 – 57]. Метафоры первой группы определяют, в чём заключается перевод и из чего он состоит (например, метафора ПЕРЕНОСА, метафора РЕШЕНИЯ МАТЕМАТИЧЕСКОЙ ЗАДАЧИ). Метафоры второй группы, по мнению Е. Скибиньской и П. Блумчинского, часто выражают мысль о более низком, по определению, статусе перевода, чем у оригинала (например, метафора копирования картины). Третья группа метафор описывает «многогранную взаимную связь между автором и переводчиком» [Ibid. : 45] (например, метафоры СОПЕРНИЧЕСТВА и ДРУЖБЫ). Последняя группа характеризует роль переводчика по отношению к автору или читателю (например, переводчик сравнивается с литературным агентом автора или осмысливается как обогатитель языка перевода).

Польские исследователи признают, что «конечно, можно было предложить и другую классификацию» [Ibid. : 49]. Понятие природы перевода настолько неопределённо, что оно включает все аспекты перевода, так как все метафоры помогают понять перевод: метафоры СОПЕРНИЧЕСТВА, ДРУЖБЫ, КОПИРОВАНИЯ КАРТИНЫ, ПРЕДСТАВЛЕНИЯ АВТОРА и другие. Кроме того, иерархические отношения между элементами концепта ПЕРЕВОД (автор и переводчик, текст оригинала и текст перевода, культура оригинала и культура перевода) могут подразумеваться во всех группах метафор о переводе. Например, метафора о переводчике как литературном агенте (четвёртая группа) подразумевает, что переводчик не

обладает такими же творческими способностями, как автор. Поскольку многие метафоры о переводе включают оценочные компоненты, оценочные метафоры (вторая и третья группы) не могут классифицироваться как отдельные группы.

Синкретическая классификация В. Коллера (и по областям-целям, и по областям-источникам) также недостаточно логична [Koller 1972 : 40 – 60]. Её группы включают, например, метафоры МУЗЫКИ, ИСКУССТВА, ПЕРЕОДЕВАНИЯ (классификация по областям-источникам) и метафоры, которые утверждают невозможность перевода (классификация по областям-целям и смыслам).

Исследование З. Тана [Tan 2006] охватывает намного больший период, чем большинство предыдущих работ, так как он анализирует метафоры о переводе в Китае и на Западе с античности до настоящего времени. Однако его классификация не совсем логична. Он выделяет десять категорий метафор о переводе [Ibid. : 43 – 46]: 1) «живопись, скульптура и т. д.», 2) «музыка, театральное представление и т. д.», 3) «мост, первопроходец, сваха, повитуха и т. д.», 4) «рабы, оковы и т. д.», 5) «предательство, реинкарнация и т. д.», 6) «торговцы, попрошайки и т. д.», 7) «вино, молоко, еда и т. д.», 8) «животные, фрукты, вазы и т. д.», 9) «соревнование, игры и т. д.», 10) «фигуры речи и другие категории».

Незаконченность выявленных им категорий (NB «и т. д.» в конце перечислений) делает классификацию неясной. Судя по большинству категорий, З. Тан использует классификацию по областям-источникам (которая иногда смешивается с классификацией по областям-целям). Например, легко установить области-источники первой, второй, третьей, четвёртой, шестой, седьмой, девятой и десятой категорий: ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО, ИСПОЛНИТЕЛЬСКОЕ ИСКУССТВО, ПОСРЕДНИЧЕСТВО, РАБСТВО, ДЕНЕЖНЫЕ ОТНОШЕНИЯ, ЕДА И НАПИТКИ, СОСТЯЗАНИЕ, ЯЗЫК. Однако неочевидна область-источник пятой категории (предательство и реинкарнация). Видимо, эта категория выделена по области-цели АДАПТАЦИОННЫЙ ПЕРЕВОД. Кроме того, вопросы вызывает восьмая категория. Что

общего между животными, фруктами и вазами? Автор не отвечает на этот вопрос. Последняя (десятая) категория включает «другие категории», не обозначенные в статье 3. Тана, поэтому его классификация остаётся открытой. Он признаёт, что «безусловно, можно было классифицировать метафоры иначе» [Ibid. : 46]. За рамками его классификации остаются такие распространённые области-источники метафор о переводе, как отражение, отбрасывание тени, следование, таксидермия, переодевание, открывание вместилищ, пересаживание растений и многие другие.

Все из рассмотренных в этом разделе классификаций либо недостаточно полны (даже в пределах выбранных авторами периодов), либо недостаточно логичны. Рассмотренные классификации по областям-источникам не могут быть полными, так как установленные авторами категории выделены на низком уровне абстракции (классификации М. Морини и А. Кольдирон); кроме того, классификация С. Мартен де Леон не совсем логична, так как категории устанавливаются на разных уровнях абстракции. Классификации по областям-целям и смыслам либо нечётко сформулированы и представлены взаимопроникающими категориями (классификация Е. Скибиньской и П. Блумчинского), либо сводятся к редукционистским противопоставлениям, которые нуждаются в детализации для исчерпывающего описания метафорической концептуализации перевода (классификации Т. Херманса).

Классификации метафор о переводе по областям-источникам представляется более предпочтительной, чем классификация по областям-целям, по ряду причин.

- 1) Классификация по областям-источникам интуитивно обоснована, так как она соотносится с общим телесным опытом человечества и с относительной биологической и физической общностью среды обитания человека.

- 2) Классификация по областям-источникам позволяет чётко распределять метафоры по категориям, тогда как в классификации по областям-целям и смыслам одни и те же метафоры будут распределяться по разным категориям, так как метафоры часто выражают несколько идей.
- 3) Классификация по областям-источникам позволяет описать процесс развития метафоры: новые метафоры о переводе часто создаются на основе существующих метафорических источников, описывающих перевод, и классификация по областям-источникам будет отражать этот процесс (включая случаи, когда новая метафора выражает мысль, не связанную со взглядом, выраженным посредством традиционной метафоры).
- 4) Классификация по областям-источникам легко запоминается, поскольку в нашем сознании уже имеются категории конкретных сущностей (тогда как в сознании человека обычно отсутствуют категории идей о переводе). Поэтому классификация метафор о переводе по областям-источникам может успешно использоваться в дидактических целях, например, при обучении переводчиков.

1.2.2 Метафоры, выражаемые словами, обозначающими перевод

Многие метафоры о переводе выражаются стандартными словами, которые используются в языке для обозначения перевода. Эти метафоры могут особенно сильно влиять на наше осмысление перевода, поскольку, в соответствии с принципом лингвистической относительности [Whorf 1956], язык оказывает влияние на наше мышление (например, недавние опыты подтвердили, что распознавание оттенков цветов зависит от системы цветообозначения в языке [Winawer 2007]). Исследователи изучили метафоры, выражаемые словами, обозначающими перевод, в диахроническом и синхроническом аспектах (в

английском языке), а также в межкультурном аспекте (европейские и неевропейские слова).

1.2.2.1 Глаголы

Исследование С. Хальверсон [Halverson 1999], посвящённое концепту TRANSLATE, начинается с анализа английских слов, обозначающих перевод, которые использовались до появления заимствованного из латинского *translate*: древнеанглийского *wendan* и среднеанглийских *draw (draun)* и *turn*. С. Хальверсон утверждает, что все эти слова означали «заставлять двигаться» и, следовательно, были основаны на образе-схеме ИСТОЧНИК-ПУТЬ-ЦЕЛЬ (ОТ – К).

Интересно, что *wendan* использовалось с предлогом *on* («на»): *wendan on Englisc*, то есть «переводить на английский». В русском языке глагол *переводить* также сочетается с предлогом, обозначающим «на». С. Хальверсон отмечает, что в скандинавских и романских языках перевод производится «с» (*fra, da*) языка «к» (*til, a*) языку [Ibid. : 205]. Какие выводы мы можем сделать на основе этих фактов? Если что-то «в иностранном языке» (ср. в современном английском: *in a foreign language*), используется метафора ВМЕСТИЛИЩА, которая предполагает, что необходимо приложить усилие для извлечения содержимого из языка и его переноса «в» (*into*) другой язык (подобно тому, как мы открываем ящик, чтобы извлечь содержимое). Если же текст «на» иностранном языке, и мы переводим его «на» наш язык (или если мы переводим текст «с» языка «к» языку), языки уже не осмысляются как вместилища, и переводчику не требуется открывать языковое вместилище или проникать в него. Метафора ВМЕСТИЛИЩА может подразумевать сложность понимания, интерпретации, которая происходит до собственно перевода: понимание часто осмыляется как извлечение содержимого из

вместилища. Когда языки не концептуализируются как вместилища, метафоры ПЕРЕНОСА не отражают процесс понимания.

После анализа древне- и среднеанглийских глаголов, С. Хальверсон рассматривает заимствованное из латинского *translate*. Она отмечает, что развитие значения «переводить на иностранный язык» произошло в латинском языке: глагол *transferre* означал и «переносить», и «переводить» [Ibid. : 217]. В современном английском *transfer* сохранило конкретное значение слова *transferre*, а *translate* получило абстрактное значение.

Метафоры о переводе, выражаемые современными английскими глаголами, обозначающими перевод, анализируются в исследовании Н. Раунда [Round 2005]. Он утверждает, что в метафорических высказываниях о переводе «до сих пор преобладают слова, отражающие либо присвоение и «перенос» чужого материала (*transfer, transmit, transpose* и т. д.), либо имитацию того, что существует до перевода (*rebuild, reconstruct, reorchestrate* и т. д.)» [Ibid. : 58]. Первую группу он называет «trans-words», а вторую – «re-words». Он считает, что слов, обозначающих перевод, с приставкой *re-* больше, чем слов, с приставкой *trans-*, что свидетельствует о том, что «большее внимание уделялось отношениям переводчика с текстом-источником», чем так называемому «переносу», ориентированному на цель перевода [Ibid.].

Однако Н. Раунд не считает глаголы *turn, turn around, express*, которые он классифицирует в отдельную группу (так как они не содержат приставок *trans-* и *re-*), и такие глаголы, как *convey, bring, put*, которые он не упоминает [Ibid. : 62]. Если мы примем во внимание все эти глаголы, которые описывают перевод как пространственную операцию с предметом, затем воспринимаемым читателем или слушателем, мы можем предположить, что осмысление перевода как достижения идентичности может быть по меньшей мере сопоставимо по значимости и распространённости с его осмыслением как достижения сходства.

Кроме того, некоторые «re-words», упомянутые Н. Раундом, не являются метафорами (*reinvent, reimagine, represent, rework, reword*) или представляют перевод не как имитацию, но как трансформацию той же сущности (*resurrect*). Более того, стандартные европейские слова, обозначающие перевод, подразумевают идею движения, тогда как «re-words» обычно не выступают в роли стандартных слов языка, обозначающих перевод. Один из возможных смыслов, передаваемых посредством «trans-words», это идентичность объекта самому себе, что может подразумевать сохранение смысла или стиля в переводе. Эта концепция может приводить к концепции неперевода, поскольку многие переводчики понимают, что в переводе невозможно достичь идентичности смысла или стиля. На распространённость индоевропейских глаголов, выражающих метафорическое осмысление перевода как достижения сходства или идентичности, также указывает Э. Честерман [Chesterman 2006].

1.2.2.2 Существительные

В отличие от С. Хальверсон и Н. Раунда, которые исследуют английские глаголы, М. Тымочко предлагает обзор метафор, выражаемых европейскими и неевропейскими существительными, обозначающими перевод [Tymoczko 2010]. Она считает, что необходимо создать межкультурный концепт перевода на основе метафор, выражаемых разноязычными словами, которые обозначают перевод.

Из работы М. Тымочко следует, что концепция перевода, отражённая в европейских существительных, обозначающих перевод, имеет свои недостатки; основной её недостаток – оправдание буквализма. Согласно М. Тымочко, латинское *translatio* могло обозначать ритуальный перенос мощей святых, а также перенос с земли на небеса [Ibid. : 126]. Среднеанглийское слово *translacioun* также имело эти значения [OED Online URL: <http://www.oed.com>]. М. Тымочко считает, что когда Р. Хампоул, переводчик Псалмов (1340), пишет «в этом

переводе я следую букве так покорно, как только могу», он «предполагает, что его действия схожи с перемещением мощей святых на новое место» [Тумозько 2010 : 127]. Можно предположить, что эту метафору можно интерпретировать с точки зрения когнитивной лингвистики [Шаталов 2011a]. Поскольку слова часто осмысляются как вместилища, а тело – как вместилище души, смысл может осмысляться как душа, а слова – как тело. Поэтому, когда перевод понимается как перенос мощей, он концептуализируется как операция со словами, а не с общим смыслом текста.

Хотя М. Тымочко не рассматривает значение «перенос с земли на небеса», оно также может подразумевать стремление к буквализму. В одном из своих значений слово *translacioun* обозначало «чудесное перенесение Еноха или Ильи на небеса» [MED Online URL: <http://quod.lib.umich.edu/m/med/>]. Перенос Еноха на небеса описан в Библии Уиклифа следующим образом: «Bi feith Ennok was translaticid, that he schulde not se deth; and he was not foundun for the Lord translaticide him. For bifore translacioun he hadde witnessing that he pleside God» [The New Testament in English : 445; Hebrews 11.5]. Как утверждается в «Mirror of Man's Salvation» (английском переводе пятнадцатого века «Speculum Humane Salvationis»), «the sacred forsaide of Crist ascensione was sometyme prefigured in Helyes translaciune [...] in paradis» [MED Online («Translacioun») URL: <http://quod.lib.umich.edu/m/med/>]. Таким образом, перенесения Еноха и Ильи (а также вознесение Христа) предполагают сохранность как души, так и тела, в отличие от обычного перенесения души на небеса (когда мёртвое тело остаётся на Земле). Если перевод осмысляется как перенос и тела, и души, переводчик стремится сохранить и слова, и смысл оригинала.

Хотя М. Тымочко заявляет, что буквализм был главной тенденцией в западном переводе со средних веков до настоящего времени [Тумозько 2010 : 134], это, безусловно, преувеличение. Как утверждает Л. Венути, колониализм привёл к практике адаптационного перевода [Venuti : 1995]. Метафоры,

выражаемые словами, которые обозначают перевод, влияли на практику перевода, но важно учитывать, что есть и другие метафоры, которые, хотя и не являются стандартными языковыми способами обозначения перевода, всё же оказывают своё влияние на концептуализацию и практику перевода (например, метафоры о переводе как изобразительном искусстве). Кроме того, религиозные смыслы слова *translation* уже не так очевидны, как в прошлом.

Как уже было сказано, недостатки западной концепции перевода, выраженной существительными, обозначающими перевод, приводят М. Тымочко к мысли о создании межкультурного концепта перевода на основании международных слов, обозначающих перевод. Однако эта идея не может быть полностью воплощена в жизнь по ряду причин.

Во-первых, использование метафор, заимствованных из других языков, не обязательно принесёт пользу. Например, М. Тымочко утверждает, что китайское слово *fanyi*, обозначающее перевод, связано с ткачеством: согласно его значению, перевод может осмысляться как обратная сторона гобелена «со свисающими нитками» [Тумозько 2010 : 118]. Если переводчики будут осмыслять перевод таким образом, они могут работать небрежно, так как перевод для них – обратная сторона гобелена, которая, по определению, менее красива, чем лицевая сторона. Они даже не будут пытаться улучшить перевод.

Во-вторых, концепт перевода выражают не только стандартные слова для обозначения перевода, но также традиционные выражения, известные афоризмы, пословицы и поговорки.

В-третьих, слова, обозначающие перевод, и метафоры, выраженные с их помощью, являются частью определённой семантической системы конкретного языка и частью определённой культуры. Невозможно и бесполезно переводить метафоры о переводе, если в целевой культуре нет концептов, на которых основана метафора. Например, если в целевой культуре нет концепта МОЩИ (или

ПЕРЕМЕЩЕНИЕ МОЩЕЙ), нецелесообразно включать эту метафору в межкультурный концепт перевода.

1.2.3 Функции метафор о переводе

Анализ метафор о переводе может включать изучение функций этих метафор. Как отмечает Л. Д'юльст [D'hulst 1993 : 94], метафоры определяют и характеризуют перевод, отвечая на вопрос «что такое перевод?»; кроме того, переводчики используют метафоры для формулирования своих переводческих принципов, отвечая на вопрос «как выполнять перевод?». Мы можем переформулировать и развить наблюдение Л. Д'юльста следующим образом: метафоры формируют и выражают взгляды переводчика на перевод (его понимание перевода и методов перевода), то есть наиболее важными функциями метафор о переводе являются неразрывно связанные когнитивная и коммуникативная функции.

Как известно, теория концептуальной метафоры рассматривает метафоры не просто как риторическое средство, приносящее эстетическое удовольствие читателю, а в первую очередь как когнитивное средство – способ осмысления действительности. В то же время нельзя отрицать, что метафоры выполняют эстетическую и мнемоническую функции. Они приносят эстетическое удовольствие не только читателю, но и тому, кто порождает метафору. Таким образом, когнитивная и коммуникативная функции метафор дополняются и обеспечиваются эстетической и мнемонической функциями, способствующими осмыслению, которое приносит удовольствие и хорошо запоминается из-за неожиданности и наглядности сопоставлений.

Одним из проявлений когнитивной и коммуникативной функций метафор о переводе является их металингвистическая функция. Некоторые метафоры входят в терминологию переводоведения, например, *язык-источник*, *герменевтический*

круг, *source text*, *target language*, *translation shifts*, *unbound* или *word-rank bound translation* (последние три термина созданы Дж. Кэтфордом: [Catford 1965 : 73 – 82]), тогда как другие, например, *верность* (*faithfulness*), *дух* (*spirit*), чаще встречаются в предисловиях к переводам.

Коммуникативная функция «перевешивает» когнитивную в тех случаях, когда переводчик преследует определённую (риторическую) сверхзадачу. Например, в хвалебных стихотворениях такой сверхзадачей является восхваление другого переводчика. Как отмечает Т. Херманс, в случае восхваления выражаемая концепция перевода может сильно отличаться от концепции, выражаемой переводчиком в более нейтральных типах текстов [Hermans 1985 : 128].

Когнитивная и коммуникативная функции метафор проявляются наиболее полно в теоретических моделях перевода. По мнению Л. Д'юльста [D'hulst 1992], метафоры служат инструментами не только теоретического познания, но и теоретической аргументации. Он утверждает, что метафоры укрепляют позиции существующих теорий, вводят новые теоретические модели, а также помогают развенчать конкурирующие теории, представляя их понятия в новом свете. Поскольку метафоры имеют большой потенциал развития и переформулирования, количество метафорических проекций не ограничено, и этот динамический характер метафор играет важную роль в выживании и развитии теорий.

Исследователи выступали с критикой некоторых метафор о переводе, поскольку они либо не выполняют когнитивной функции, либо вводят в заблуждение. Н. Раунд подчёркивает, что важно различать метафоры о переводе и метафоры о других процессах как переводе [Round 2005 : 46 – 48]. Он заявляет, что в современных высказываниях о переводе много метафор, которые не имеют когнитивной силы, сообщая нам слишком мало о переводе. Например, концептуализация литературной деятельности как перевода [Chesterman 1997 : 13 – 14] («перевод» чувств автора в символы, интертекстуальность как перевод) и осмысление понимания как перевода [G. Steiner 1975 : 1 – 48] ничего не

прибавляют к нашему пониманию перевода, так как эти метафоры сводят перевод к минимальной составляющей, которую имеют и другие процессы. В этих случаях перевод – это метафора о других процессах.

Метафоры о самом переводе также могут иметь недостатки. Как отмечает Дж. Ст. Андре [St. André 2010b : 4], многие метафоры о переводе используются небрежно и отражают непродуманность концепций, не позволяя нам осмыслить перевод чётко. М. Ханн утверждает, что метафоры ПЕРЕНОСА потенциально могут вводить в заблуждение, так как они представляют перевод как достижение идентичности [Hanne 2006]. В соответствии с концепцией перевода как достижения идентичности, значение «переносится через границу [...] и оставляется (неизменным) по другую сторону» [Ibid. : 208]. По мнению М. Ханна, вопрос заключается в том, может ли, и если может, то в какой степени «перенесённое» иметь то же значение, какое имел текст оригинала [Ibid. : 209]. Поскольку значение создаётся в иной языковой и культурной системе, оно не может быть идентичным значению оригинала. Как отмечает Э. Честерман [Chesterman 1997 : 2], английское слово *translation* предполагает идентичность, поэтому он также предлагает найти альтернативы традиционной метафоре переноса.

Даже когда перевод осмысляется как разрушение и восстановление, эта метафора всё равно искажает суть перевода, по словам М. Ханна: «проблема в том, что когда вы восстанавливаете текст на новой территории, вы должны выполнить эту задачу, используя не изначальные брёвна, а древесину (язык), распространённую в целевой культуре, имеющую другую текстуру, другой цвет, другие размеры» [Hanne 2006 : 212]. Если переводчики осмысляют перевод как достижение идентичности, они могут сделать вывод, что перевод невозможен, а такое осмысление не приносит пользы для практики перевода.

Наконец, критике подверглись метафоры, которые могут демотивировать переводчика [St. André 2010a], поскольку ещё одна функция метафор о переводе –

мотивирующая. Например, метафоры ТЕХНИКИ критиковались, так как они не отражают индивидуальность переводчика и творческий характер перевода.

Таким образом, метафоры формируют и выражают взгляды переводчика на перевод и роль переводчика. Метафоры о переводе выполняют риторические функции, когда они используются в полемических или хвалебных целях, а также когда они употребляются как средство создания определённого стиля. Метафоры могут влиять на процесс перевода: переводчики переводят в соответствии со своими метафорами о переводе, которые могут стимулировать или расхолаживать переводчика.

1.2.4 Факторы, влияющие на использование метафор о переводе

Чтобы понять, почему переводчики используют определённые метафоры о переводе, важно рассмотреть факторы, влияющие на использование этих метафор. В своей работе, посвящённой метафорам о переводе эпохи Возрождения, А. Кольдирон утверждает, что метафорическое осмысление перевода отражает насущные культурные тенденции: «образы, связанные с одеждой, преобладают в эпоху щегольства и законов о роскоши [...], образы открытия – в эпоху путешествий в Новый Свет, сравнения с изменением гражданства – в эпоху иммиграции» [Coldiron 2011 : 115 – 116]. По словам З. Кёвечеша, «в зависимости от конкретной среды обитания, проживающие в ней носители языка будут настроены (в основном подсознательно) на предметы и явления, характерные для этой среды, и они будут использовать эти предметы и явления для метафорического осмысления и создания своего концептуального мира» [Kövecses 2010 : 219 – 220]. Мы можем развить мысли А. Кольдирон и З. Кёвечеша. Метафоры о переводе различаются в разные периоды, в разных культурах и индивидуальных концепциях перевода, поскольку на использование

метафор влияют несколько взаимосвязанных «миров» (о попперианской метафоре МИРОВ см. [Popper 1972 : 106]).

Первый мир – это объективный мир (предметы, события, образ жизни, упомянутые А. Кольдирон и З. Кёвечешем). Концептуальный мир переводчика, находящий отражение к метафорах о переводе, включает его взгляды на перевод, а также его концептуальную систему (особенно концепцию языка), верования, ценности и т. д. Концептуальный мир тесно связан с лингвистическим миром: различные значения латинского слова *translatio* (например, «переселение душ», «пересаживание растений» и т. д.) повлияли на метафорическое осмысление перевода. В-четвёртых, переводчик может заимствовать метафоры из текстового мира (текста, который он переводит, или других метатекстов, например, предисловий, написанных другими переводчиками) или развивать эти метафоры, что приводит к их интертекстуальности. Наконец, метафоры о переводе существуют в мире прагматики: они определены целями переводчика. Переводчики используют метафоры, создавая идеализированный образ собственной профессии, ввиду непривлекательности существующего образа [Sela-Sheffy 2008 : 610], восхваляя своих коллег или в качестве стандартных формул предисловий.

Исследователи уделили особое внимание нескольким из этих факторов, например, взаимосвязи между метафорическим осмыслением языка и метафорическим осмыслением перевода, а также влиянию культурных ценностей и идеологии переводчика на метафоры о переводе. Влияние этих факторов также изучалось в диахроническом аспекте: как эволюция метафор о переводе.

1.2.4.1 Влияние метафор о языке на метафоры о переводе

Исследование Ф. Ренера, посвящённое теориям перевода от Цицерона до Тайтлера, показало, что осмысление перевода и осмысление языка часто

основаны на схожих образах [Reyer 1989]. Например, в эпоху Возрождения слова осмыслялись как слуги мыслей [Ibid. : 21], а перевод – как служба автору. Метафора ЗЕРКАЛЬНОГО ОТРАЖЕНИЯ, которая часто использовалась по отношению к переводу, в ренессансных теориях языка описывала связь между словами и мыслями [Ibid.: 23 – 24]. Перевод осмыслялся как переодевание, потому что слова рассматривались как одежда вещей или мыслей [Ibid.].

В классической теории языка слова осмыслялись как составляющие структуры, например, камни стены. Поскольку грамматический анализ был частью перевода, переводчик осуществлял грамматический разбор, буквально разбирая структуру оригинала на «части» речи [Ibid. : 91].

Развитие языка понималось с помощью образов, заимствованных из мира растений: языки «прорастают», «растут», «приносят плоды» и «высыхают». Например, Ж. дю Белле (1549) в «Защите и прославлении французского языка» утверждал, что французский язык недостаточно изящен, и поэтому ему нужно придать форму, «подрезать» его (как дерево) [Ibid. : 50]. В восемнадцатом веке А. Поуп применил метафору ПОДРЕЗАНИЯ ДЕРЕВА по отношению к переводу гомеровской Илиады (см. раздел 2.5).

Метафора ГРАЖДАНСТВА использовалась как в теориях языка, так и в рассуждениях о переводе. Заимствования называли «иностранными, получившими права гражданства» (*free denizens*) [Ibid. : 57]. Перевод также осмыслялся как изменение гражданства автора.

Процесс выбора слов (*electio verborum*) был основан на принципе «чистоты» (в отличие от недавних заимствований и диалектизмов) и «прозрачности» слов, то есть они должны были использоваться длительное время и пониматься в пределах данной лингвистической общности [Ibid. : 56 – 58; 77 – 79]. Перевод также осмыслялся как сохранение чистоты, и оригинала, и перевода. Требование прозрачности применялось и к переводу, и к переводчику. Поскольку риторические средства называли «цветами», «звёздами» и «приправами» [Ibid. :

166], сохранение экспрессивной функции теста в переводе понималось как пересаживание ароматных цветов или как сохранение цвета, яркости и вкуса.

Исследование Ф. Ренера показывает, что многие метафоры о переводе были заимствованы из метаязыка грамматики и риторики. Таким образом, наше понимание метафор о переводе зависит от понимания метафор о языке, на которых они основаны. Например, в разделе 3.3.1 мы увидим, что идентификация слова *образ* как метафоры о переводе вызывает затруднения, если мы не знаем, что «иконическая природа слова» рассматривалась как данность в средневековой культуре [Буланин 1995 : 27], а следовательно, слово *образ* применительно к переводу могло выражать метафору ПЕРЕВОД – ЭТО ИКОНОПИСЬ.

1.2.4.2 Влияние культурных ценностей на метафоры о переводе

Концептуальный мир переводчика включает не только лингвистические и литературные теории, но и его мировоззрение. З. Тан приходит к выводу, что многие метафоры о переводе отражают культурные ценности и идеологии [Тан 2006 : 47 – 49]. (Например, концептуализация переводчика как свахи отражает негативное отношение к свахам в Китае. По мнению З. Тана, метафоры о переводе как соревновании намного более частотны на Западе, чем в Китае, что также может быть связано с культурными ценностями.) Этот вывод соответствует утверждению Дж. Лакоффа и М. Джонсона о том, что «наши ценности не автономны; они вместе с метафорическими понятиями, которыми мы живем, должны формировать непротиворечивую систему» [Лакофф 2004 : 46]. Поскольку концепт перевода является основным для переводчика, метафоры о переводе отражают культурные ценности. Одна из задач настоящей диссертации – определить культурные ценности, отражённые в метафорах о переводе в текстах на русском и английском языках.

С этой точки зрения, полезными для выявления культурной специфики метафор о переводе могут быть различные теории и методы определения культурных ценностей. Теория Г. Хофстеде, которая способствовала появлению новой исследовательской парадигмы в межкультурной психологии и межкультурной коммуникации, была разработана исходя из данных межкультурных опросов и исследований, проведённых с 1960-х гг. по 2002 г. В основе этой теории – шесть культурных «измерений», которые описывают влияние культурных ценностей на поведение:

- дистанция власти, т. е. «степень, в которой наделённые меньшей властью члены организаций и институтов [...] принимают и ожидают, что власть распределяется неравномерно» [Hofstede URL: <http://www.geerthofstede.nl/dimensions-of-national-cultures>];
- индивидуализм – коллективизм, т. е. «степень, в которой индивиды интегрированы в группы» [Там же];
- маскулинность – феминность, т. е. «распределение эмоциональных ролей между полами» [Там же];
- долгосрочная – краткосрочная ориентация, т. е. степень, в которой «общества поощряют прагматические добродетели, ориентированные на вознаграждение в будущем» [Там же];
- потворство желаниям – сдержанность, т. е. степень, в которой общество «обеспечивает относительно свободное удовлетворение основных и естественных человеческих потребностей, связанных с наслаждением жизнью и весельем» [Там же];
- избегание неопределённости, т. е. «переносимость обществом неопределённости и неоднозначности» [Там же].

Судя по баллам, в которых измеряются эти параметры (от 1 до 120), основные англоговорящие культуры более или менее схожи друг с другом, тогда как между этими культурами и российской культурой существуют большие

различия по всем из этих измерений [Hofstede URL: <http://www.geerthofstede.nl/dimension-data-matrix>; Hofstede 2010a]:

Таблица 1. Количественные характеристики культурных ценностей в России и англоязычных странах

Параметры	Баллы					
	Россия	Великобритания	США	Канада	Австралия	Новая Зеландия
Дистанция власти	93	35	40	39	36	22
Индивидуализм – коллективизм	39	89	91	80	90	79
Маскулинность – феминность	36	66	62	52	61	58
Долгосрочная – краткосрочная ориентация	81	51	26	36	21	33
Потворство желаниям – сдержанность	20	69	68	68	71	75
Избегание неопределённости	95	35	46	48	51	49

Мы попытаемся выяснить, насколько культурные различия по этим параметрам влияют на культурную специфичность метафор о переводе.

Также могут существовать корреляции между культурной специфичностью метафор о переводе и наиболее важными в данной культуре концептами. По мнению А. Вежбицкой, ключевые концепты, отражающие основные ценности определённой культуры, выражаются «ключевыми словами», т. е. наиболее частотными для этой культуры словами [Wierzbicka 1997 : 11 – 17]. Например, она считает, что концепт РОДИНА особенно важен для представителей российской культуры, так как слово *родина* употребляется в русском языке намного чаще соответствующего ему английского *homeland* [Там же : 12]. Каким образом данный подход может использоваться для анализа культурной специфичности метафор о переводе? Можно предположить, что слова, употребляющиеся более часто в определённой культуре, чем в других культурах, и выражающие метафорические домены-источники, с помощью которых осмысливается перевод,

будут использоваться в метафорах о переводе в этой культуре более часто, чем в других культурах. Это означает, что определённые метафорические способы осмысления перевода будут более характерны для этой культуры, чем для других.

Культурные ценности дополняются и находятся во взаимосвязи с идеологическими ценностями, которые также отражены в метафорах о переводе. Как отмечает Т. Херманс, в двадцатом веке новые метафоры о переводе создавались в рамках идеологических подходов к переводу [Hermans 2004]: например, постколониальная идеология очевидна в призыве Л. Венути к «заметности» («visibility») переводчика [Venuti 1995] и в бразильском проекте «антропофагов» (течение начала двадцатого века, постулировавшее отказ переводчика служить автору и приравнивавшее переводчика к «людоеду» или «вампиру» по отношению к автору). Переводоведы-феминисты отвергли требование верности в переводе. Эти новые подходы «расширили и отчасти переориентировали традиционную терминологию» [Hermans 2004 : 124].

Как отмечает Н. Раунд, метафоры о переводе, основанные на идеологиях, важно употреблять с осторожностью [Round 2005 : 54 – 56]. Он с подозрением относится к метафорам, отражающим идеологию переводчика, так как значимость областей-источников в буквальных контекстах, не относящихся к переводу, может подорвать их значимость в качестве метафор о переводе. По его мнению, хотя феминистически настроенные переводчики и переводоведы отвергают метафору ВЕРНОСТИ, основанную, как они утверждают, «на устаревших понятиях подчинения и договорных обязанностей по отношению к тексту-источнику или супругу», о переводе не может идти речи, если переводчик не ответственен перевод автором [Ibid. : 55].

Невозможно избежать влияния идеологии переводчика на осмысление перевода, но всегда есть опасность того, что это влияние будет отрицательным. Например, религиозная концепция «живоподобия», которая в семнадцатом веке была автоматически перенесена из теорий иконописи в рассуждения о переводе

(посредством метафоры ПЕРЕВОД – ЭТО ЖИВОПОДОБНАЯ ИКОНА), привела к неуклюжему буквализму (см. раздел 3.3.1). Метафоры, основанные на идеологии, будут проанализированы в настоящей диссертации, и мы рассмотрим как их достоинства (например, соответствие метафор идеологиям делает перевод психологически привлекательным для переводчиков), так и их недостатки.

Выводы

Взаимодействие теории концептуальной метафоры с рядом других теорий метафоры позволит сделать анализ метафор о переводе более продуктивным. Согласно теории, предложенной группой «Праггледжаз», такой анализ будет осуществлён на основе репрезентативных корпусов текстов; также будет использоваться предложенная в рамках этой теории процедура идентификации метафор. Теория релевантности направляет внимание исследователя на анализ слабых импликатур метафор. Исходя из теории конвенционального образного языка, мы также сосредоточим внимание на культурной специфике метафор о переводе. Когнитивно-дискурсивная теория метафоры обуславливает необходимость анализа контекста, в котором употребляются метафоры, что важно для наиболее полного понимания передаваемых смыслов.

Из теории концептуальной метафоры (в отличие от теории иррациональности) следует, что метафоры используются для сообщения и построения теорий; переводчики размышляют с помощью метафор, и чтобы понять их рассуждения, нам необходимо рассмотреть их метафоры, переходя от языковых выражений метафор к концептуальным метафорам.

Многие метафоры о переводе основаны на конвенциональных метафорах, используемых в каждодневном общении. Поэтому не стоит рассматривать метафоры как отклонения от конвенций языка (теория отклонения от нормы), а

анализ метафор должен включать идентификацию потенциальных конвенциональных метафор, служащих основой переводческих метафор.

Поскольку метафоры связаны не только с объективным сходством и универсальными корреляциями в опыте, но и с субъективным сходством и культурно специфическими корреляциями, метафоры о переводе могут различаться в индивидуальных и культурно-специфических концепциях, как утверждает теория конвенционального образного языка. Более того, разные метафоры отражают разный опыт перевода, а понимание перевода, основанное на разных концепциях, позволит сравнить разные точки зрения на перевод, выявить их сильные и слабые стороны.

Например, многие российские переводчики подчёркивают важность эмоционального вовлечения переводчика в процесс перевода (посредством метафоры ПЕРЕВОД – ЭТО АКТЁРСКАЯ ИГРА ПО МЕТОДУ СТАНИСЛАВСКОГО), тогда как многие переводчики на английский говорят о необходимости сохранять хладнокровие (с помощью метафоры ПЕРЕВОД – ЭТО АКТЁРСКАЯ ИГРА ПО МЕТОДУ БРЕХТА) (см. раздел 3.3.3). Переводчик может воспользоваться достоинствами обеих концепций. Он может задействовать свои эмоции на начальных этапах, чтобы понять характеры действующих лиц, а также для уяснения экспрессивной функции текста, а на этапе более медленного чтения и при улучшении перевода он может быть менее эмоционален, чтобы понять значение семантически сложных предложений и чтобы найти возможные ошибки в переводе.

В то же время внимание в работе будет также уделено систематичности и универсальности метафор о переводе, поскольку общий опыт перевода поможет выявить самые основные аспекты этого процесса. Например, метафоры о переводе как приятном действии или состоянии (например, ПЕРЕВОД – ЭТО СЕКС и ПЕРЕВОД – ЭТО ЛЮБОВЬ; см. раздел 3.2.7), которые характерны как для русскоязычных, так и для англоязычных текстов о переводе, помогают нам

понять, что наслаждение – это один из факторов, влияющих на успешность перевода.

Анализ поможет установить генезис метафор о переводе, выявить их интертекстуальную природу и отражение в них культурных ценностей. Переводчик может находить метафорические области-источники в своей жизни, в текстах, теориях, идеологиях. Различные концепции, такие как идеологии, ценности, философские подходы, образуют единства с метафорическими концепциями перевода: осмысление перевода дополняет и становится частью мировоззрения переводчика. В каждом из этих случаев важно рассмотреть изначальный контекст области-источника для наиболее полного понимания смыслов, передаваемых метафорой. Кроме того, центральность концепций, выраженных словами, обозначающими перевод, обуславливает необходимость пристального анализа метафор, основанных на таких концепциях.

Классификация метафор о переводе по областям-источникам позволит рассмотреть во взаимосвязи различные смыслы, выражаемые каждой метафорой. Ряд исследователей подтвердили, что перевод часто осмысляется метафорически посредством образов-схем, например, как движение из начальной точки к точке назначения или как извлечение содержимого из вместилища. Эти концепции выражаются как с помощью стандартных слов, обозначающих перевод, так и посредством менее конвенциональных образно-схематических метафор. Кроме того, перевод понимался как природное или физическое явление (например, рождение или отражение), как социальный процесс (например, подчинение, соревнование, дружба, предательство), как искусство или ремесло (живопись, копирование, игра на музыкальном инструменте). В нашем исследовании мы расширим и уточним эти категории, согласно данным, полученным на основе анализа метафор о переводе.

Глава 2. Концептуально простые метафоры о переводе

Многие метафоры о переводе, включая метафоры, которые выражаются словами, обозначающими перевод во многих языках, основаны на образах-схемах. М. Джонсон определяет образы-схемы как «повторяющиеся модели нашего сенсорно-моторного опыта, посредством которых мы можем осмысливать этот опыт и рассуждать о нём, и которые также могут использоваться для структурирования абстрактных концептов и для выведения умозаключений об абстрактных доменах» [Johnson 2005 : 15]. Благодаря образам-схемам, мы осмысливаем нахождение предметов внутри или снаружи других предметов, мы знаем, что мы движемся от одной точки к другой, что предметы расположены близко или далеко друг от друга и т. д.

Термин «образ-схема» был создан М. Джонсоном [Johnson 1987] и Дж. Лакоффом [Lakoff 1987] в рамках когнитивной лингвистики. В списке М. Джонсона [Johnson 1987 : 126] перечислены следующие образы-схемы: ВМЕСТИЛИЩЕ (ВНУТРИ – СНАРУЖИ), ПРЕГРАДА, ОБЕСПЕЧЕНИЕ ВОЗМОЖНОСТИ, ПУТЬ (ОТ – К), ЦИКЛ, ЧАСТЬ – ЦЕЛОЕ, ПОЛНЫЙ – ПУСТОЙ, ПОВТОРЕНИЕ, ПОВЕРХНОСТЬ, РАВНОВЕСИЕ, ПРОТИВОДЕЙСТВИЕ, ПРИТЯЖЕНИЕ, СВЯЗЬ, БЛИЗКО – ДАЛЕКО, ОБЪЕДИНЕНИЕ, КОНТАКТ, ПРЕДМЕТ, ПРИНУЖДЕНИЕ, УДАЛЕНИЕ ПРЕГРАДЫ, ИСЧИСЛЯЕМОЕ – НЕИСЧИСЛЯЕМОЕ, ЦЕНТР – ПЕРИФЕРИЯ, ШКАЛА, РАЗДЕЛЕНИЕ, НАЛОЖЕНИЕ, ПРОЦЕСС, ГРУППА. Дж. Лакофф также выделяет схемы ВВЕРХУ – ВНИЗУ (соответствует ШКАЛЕ в классификации М. Джонсона) и СПЕРЕДИ – СЗАДИ [Lakoff 1987 : 267]. Кроме того, другие исследователи идентифицировали такие схемы, как САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ, ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ [Mandler 1992 : 593 – 596], РАСШИРЕНИЕ [Turner 1991 : 171], СОПРОТИВЛЕНИЕ [Gibbs 1994 : 235], ЛЕВО – ПРАВО [Clausner 1999 : 15].

Как утверждает М. Джонсон, «многие сложные образы-схемы образуются из простых» [Johnson 2005 : 21]. Например, по мнению Дж. Лакоффа и Р. Нунеза,

образы-схемы ОТ – К и ВНУТРИ – СНАРУЖИ часто совмещаются друг с другом [Lakoff 2000]. Так, в метафорах о переводе как извлечении клада из земли или пересадке растений (см. раздел 2.4.4) перевод осмысляется как целенаправленная деятельность, направленная на получателя (посредством схемы ОТ – К) и подразумевающая замену формальных компонентов при сохранении семантических компонентов (посредством схемы ВНУТРИ – СНАРУЖИ). При этом «сложные» образы-схемы всё равно являются концептуально простыми, по сравнению со сложными концептами, в которых образно-схематические компоненты не играют главной роли (например, АКТЁРСКАЯ ИГРА).

Образы-схемы образуют метафоры, когда они структурируют абстрактные концепты [Johnson 1987 : xx]. Как отмечают Э. Додж и Дж. Лакофф, многие метафоры выражают образы-схемы в языке [Dodge 2005 : 61]. В образно-схематических метафорах области-источники являются либо образами-схемами (например, ВМЕСТИЛИЩА), либо концептами, основанными на образах-схемах (например, ОТРЕЗАНИЕ основано на схеме ЧАСТЬ – ЦЕЛОЕ). Таким образом, образно-схематические метафоры являются концептуально простыми, так как областями-целями в них являются простые когнитивные структуры (образы-схемы) или концепты, в которых такие простые структуры образуют структуру метафоры. В концептуально простых метафорах на область-цель проецируется когнитивно простая образно-схематическая структура.

С. Мартин де Леон указывает на то, что образы-схемы играют важную роль в метафорическом осмыслении перевода [Martín de León 2010]. В задачи нашего исследования не входит рассмотрение всех образов-схем, служащих основой метафор о переводе, однако достаточно часто, по нашим наблюдениям, для осмысления перевода используются следующие схемы²: САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ, ЦИКЛ, ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ, ОТ – К (также называемая ИСТОЧНИК – ПУТЬ – ЦЕЛЬ), СОПРОТИВЛЕНИЕ, ВНУТРИ – СНАРУЖИ (ВМЕСТИЛИЩЕ), ЧАСТЬ – ЦЕЛОЕ,

² Термин *схема* используется как синоним термина *образ-схема*.

БЛИЗКО – ДАЛЕКО, СПЕРЕДИ – СЗАДИ, ВВЕРХУ – ВНИЗУ, НАЛОЖЕНИЕ, ПРЕГРАДА, УДАЛЕНИЕ ПРЕГРАДЫ, СВЯЗЬ, РАСШИРЕНИЕ.

Метафоры, основанные на схеме САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ, описывают перевод как самостоятельное движение переводчика. Характер движения соответствует особенностям выбранной стратегии или общим характеристикам перевода (например, «пошаговость» перевода).

Метафоры, основанные на схеме ЦИКЛ, представляют перевод как циклическое движение и описывают такие многократно повторяющиеся стадии в процессе перевода, как, например, чередование сознательной и подсознательной деятельности переводчика.

Посредством метафор, основанных на схеме ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ, перевод осмысляется как движение переводчика под воздействием внешней силы (например, как перемещение в водном потоке). В этом случае часто выражается идея, что с какого-то момента перевод осуществляется автоматически, без ощутимых усилий со стороны переводчика.

В то же время с помощью метафор, основанных на схеме СОПРОТИВЛЕНИЕ, передаётся мысль о том, что переводчику до определённого момента или в течение всего перевода приходится прикладывать значительные усилия.

Метафоры, основанные на схеме ОТ – К, позволяют концептуализировать начало, процесс и результат перевода. В сочетании со схемой САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ они представляют перевод как самостоятельное перемещение переводчика из одного места в другое (поднятие на гору, марафонский бег, прохождение лабиринта). В сочетании со схемой ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ они описывают перевод как передачу или перемещение предмета из одного места в другое (часто – полезного предмета, например, свечи). Последние метафоры описывают перевод как деятельность, направленную на читателя и приносящую ему пользу или ущерб.

Метафоры, основанные на схеме ВНУТРИ – СНАРУЖИ, описывают перевод как действия с вместилищами и их содержимым. Предметы одежды часто понимаются (буквально) как вместилища (например, *Он не может влезть в свои джинсы*), и с помощью образно-схематических метафор ОДЕЖДЫ перевод может осмысляться как одевание автора в новые одежды, то есть изменение языка, стиля или поэтической формы.

Посредством метафор, основанных на схеме ЧАСТЬ – ЦЕЛОЕ, перевод часто понимается как действия с элементами целого, например, отрезание ветвей дерева (т. е. намеренные пропуски в переводе) или прививание ростков (т. е. добавление).

Метафоры, основанные на схеме БЛИЗКО-ДАЛЕКО, устанавливают предпочитаемую степень сходства с оригиналом: переводчики переводят более или менее «близко» к тексту, «приближаются» к оригиналу и «отдаляются» от него в процессе перевода.

Метафоры, основанные на схеме СПЕРЕДИ – СЗАДИ или схеме ВВЕРХУ – ВНИЗУ, часто устанавливают иерархические отношения между переводом и оригинальным творчеством (например, перевод как оборотная сторона гобелена или как ползание за смыслом автора). Посредством метафор ВПЕРЕДИ – ЭТО ХОРОШО и ВВЕРХУ – ЭТО ХОРОШО часто выражается идея, что оригинал превосходит перевод по качеству.

Схема НАЛОЖЕНИЕ служит основанием для метафор СЛЕДОВАНИЯ, согласно которым перевод понимается как наложение траектории переводчика на траекторию автора. В зависимости от выбранной стратегии перевод может осмысляться как точное (продвижение по следам автора) или менее точное наложение (продвижение в том же направлении, что и автор).

Метафоры, основанные на схемах ПРЕГРАДА и УДАЛЕНИЕ ПРЕГРАДЫ, описывают иностранный язык как преграду, а перевод – как удаление преграды,

благодаря чему читатель получает доступ к ценному ресурсу (например, перевод как открывание дверей, ведущих к сокровищу).

Метафоры, основанные на схеме СВЯЗЬ, способствуют осмыслению ограниченной свободы переводчика (перевод осмысляется как привязанность к смыслу и словам автора).

Наконец, процесс постоянного развития переводчика, обретения им новых знаний может осмысляться в рамках метафор, основанных на схеме РАСШИРЕНИЕ.

Таким образом, метафоры, основанные на образах-схемах, представляют перевод как деятельность, направленную на получателя (полезную получателю или наносящую ущерб тексту, лёгкую и автоматическую или сложную, сознательную и подсознательную, краткую или длительную и т. д.) и включающую замену одних элементов оригинала (понимаемых как вместилища) при сохранении других элементов (понимаемых как содержимое). В ходе этой деятельности переводчик может перемещать элементы текста, добавлять новые или прибегать к опущениям; он решает, насколько близок перевод будет к оригиналу по смыслу и словам. С помощью образно-схематических метафор перевод осмысляется как деятельность менее или более ценная и творческая, чем создание оригинала, и как деятельность, связанная как с ограничениями (в творчестве переводчика), так и с преодолением коммуникативных преград и с постоянным расширением границ познаний переводчика.

2.1 Схема САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ и её сочетание со схемой ОТ – К

Самостоятельное движение – это движение без постороннего воздействия, в отличие от вызванного движения (т. е. осуществляемого под воздействием внешней силы). Поскольку перевод является деятельностью, он часто осмысляется как движение переводчика. Соответственно, неспособность осуществить эту деятельность может пониматься как неподвижность

переводчика. Например, В. А. Мильчина (2002 – 2004)³ сравнивает неспособность переводчика осуществлять свою профессиональную деятельность с неподвижностью сороконожки: важно не только говорить о переводе и его теориях, но «дело делать» – «иначе превратишься в такую ученую сороконожку, которая наловчилась размышлять о своем статусе и рассказывать, как надо грамотно передвигать ноги, но с места не сдвигается – разучилась» [Калашникова 2008 : 360]. С точки зрения В. А. Мильчиной, метапереводческая деятельность (теоретизирование, различные интервью переводчика) может мешать собственно переводческой деятельности.

Особенности переводческой деятельности часто осмысляются как особенности движения переводчика. Например, К. Д. Бальмонт (1932) называет перевод «бегом вдвоём к одной цели» [Бальмонт 2010 : 3970]. Перевод для него – это сотворчество с автором в рамках общей цели. Таким образом, перевод осмыляется как движение с постоянными характеристиками: бег (то есть деятельность, требующая значительных усилий), совместное движение, общая цель.

Однако многие переводчики концептуализируют перевод как изменяющуюся деятельность. Какого рода изменения в деятельности переводчика происходят в процессе перевода? Например, с помощью метафор ПОСТЕПЕННО ИЗМЕНЯЮЩЕГОСЯ ДВИЖЕНИЯ подчёркивается постепенность изменений в этой деятельности. Так, Н. Ю. Ванханен (2002 – 2005) осмыляет перевод прозы как постепенно ускоряющееся движение марафонца – от старта до финиша: «Переводчик прозы – марафонец, ему необходимо огромное трудолюбие, он бежит день за днем, набирая скорость» [Калашникова 2008 : 107]. Таким образом,

³ Если за датой после фамилии переводчика не следует номер страницы, она указывает на год, в который была употреблена метафора, и не является библиографической информацией. Библиографические данные в этом случае указываются после цитаты. Если же за датой после фамилии переводчика следует номер страницы, это означает, что дата употребления метафоры совпадает с датой цитируемой публикации.

ускоряющееся движение соответствует постепенному увеличению скорости перевода.

Заметим, что как метафора Бальмонта, так и метафора Ванханен основана на сочетании схем САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ и ОТ – К: бег осуществляется от начальной точки до конечной, что соответствует началу и концу перевода. Кроме того, как мы увидели на примере метафоры Бальмонта, цель перевода может осмысляться как финиш дистанции. Схема ОТ – К может дополнять схемы, связанные с движением (например, САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ, ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ), так как она уточняет пространственные характеристики движения. Последующие метафоры, рассматриваемые в этом разделе, также основаны на сочетании схем САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ и ОТ – К.

В отличие от метафор ПОСТЕПЕННО ИЗМЕНЯЮЩЕГОСЯ ДВИЖЕНИЯ, подобных метафоре Н. Ю. Ванханен, метафоры СТАДИАЛЬНОГО ДВИЖЕНИЯ часто подразумевают внезапные последовательные изменения в процессе перевода. Например, стадии интерпретации и выражения осмыслялись в рамках метафоры ЛАБИРИНТА, которая подразумевает изменение направления движения (смена стадии). В 1989 году был опубликован англоязычный сборник переводческих эссе «Перевод поэзии : Двойной лабиринт», в предисловии к которому Д. Уэйсборт утверждает [Translating Poetry : The Double Labyrinth 1989 : x], что, «добравшись, как он надеется, до сердца произведения»⁴ («having penetrated, he hopes, to the heart of the work»), переводчик «затем снова должен найти выход» («has, then, to find his way out again»). Метафора ЛАБИРИНТА – достаточно сложная, так как она совмещает в себе несколько схем: ОТ – К, ЦЕНТР – ПЕРИФЕРИЯ, ВНУТРИ – СНАРУЖИ (см. раздел 2.4). Осмысление перевода как продвижения по лабиринту может подразумевать лишь одну цель у переводчика, мыслимую как центр лабиринта или его выход. Поэтому К. Келли [2010 : 21] утверждает, что перевод – это «продвижение по лабиринту (но по такому, где есть несколько «центров»), а не

⁴ Все переводы цитат, если не указано иначе, выполнены автором диссертации.

только одна цель)» («like going through a maze (though one which has several «centres», not just one goal»)⁵.

Таким образом, сочетание схем САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ и ОТ – К позволяет осмыслять постоянные (постоянство целей, необходимость напряжённой работы) и изменяющиеся характеристики переводческого процесса: как постепенно изменяющиеся условия (например, скорость), так и стадии перевода (например, понимание и выражение).

2.2 Схема ЦИКЛ

Перевод включает не только линейно-последовательные стадии, но и циклические действия, которые могут осмысляться с помощью метафор, основанных на схеме ЦИКЛ. Как утверждает М. Джонсон, для циклов характерны следующие признаки: начальное состояние, продолжение и возвращение в исходное положение с последующим повторением цикла [Johnson 1987 : 119]. Например, циклами являются такие явления, как дыхание, сердцебиение, циркуляция крови, времена года, день и ночь [Ibid.]. Циклы, связанные с движением, кроме схемы ЦИКЛ, могут включать схемы ОТ – К, САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ, ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ.

Метафоры основанные на схеме ЦИКЛ, помогают осмыслять чередование сознательных и подсознательных процессов в деятельности переводчика. Как указывает Д. Робинсон (1997), «переводчики должны уметь сновать, как челнок, взад и вперёд между быстрым подсознательным переводом и медленным, мучительным критическим анализом» («translators need to be able to shuttle back and forth between rapid subliminal translating and slow, painstaking critical analysis») [Robinson 2003 : 2]. Робинсон объясняет, что он заимствовал свою метафору из

⁵ Оригиналы интервью с английскими переводчиками, опубликованных в журнале «Мосты» в русском переводе, приводятся по записям, сохранившимся у автора диссертации.

ткацкого дела. Челнок (shuttle) – это деталь ткацкого станка, постоянно передвигающаяся взад и вперед [Ibid. : 85].

Схема ЦИКЛ может использоваться для осмысления развития переводческого опыта. Робинсон представляет такое развитие в виде движения колеса автомобиля, при этом автомобиль соответствует переводу, а водитель – переводчику [Ibid. : 92]. Движение колеса «опыта» соответствует циклической смене следующих стадий: 1) инстинктивная готовность, склонность к переводу или привычка, 2) собственно опыт перевода, включающий последовательные стадии абдукции (интуитивная догадка), индукции (классификация однотипных проблем в группы) и дедукции (формирование теории перевода на основе индукции); 3) перевод на уровне подсознания. Метафора Робинсона позволяет концептуализировать успешную смену всех стадий (плавное движение автомобиля, при котором переводчик лишь изредка ощущает движение колёс), а также нарушения цикла опыта при ряде условий: плохой памяти переводчика, неадекватных словарях, «непереводимой» лексике (остановка и движение назад: от подсознательного перевода к дедукции, индукции и абдукции) [Ibid. : 91]. Таким образом, метафора ДВИЖЕНИЯ КОЛЕСА уточняет и расширяет метафору ДВИЖЕНИЯ ТКАЦКОГО ЧЕЛНОКА.

Заметим, что метафора ЦИКЛИЧЕСКОГО КРУГОВОГО ДВИЖЕНИЯ может использоваться для осмысления части процесса перевода, а именно – интерпретации оригинала. Как отмечают В. В. Сдобников и О. В. Петрова, «к пониманию интерпретатор приходит постепенно, через последовательное ознакомление с отдельными частями текста. При этом у него возникает некое ожидание того смысла, которым характеризуется весь текст. Причем это ожидание, равно как и результирующее постижение смысла текста, влияют на понимание и отдельных частей текста. Это понимание может модифицироваться в процессе продвижения к всё более полному постижению смысла текста как целого. Возникает своего рода круг, который принято именовать герменев-

тическим кругом части и целого» [Сдобников 2006 : 182 – 183]. Сдобников и Петрова ссылаются на Гадамера, который утверждал, что «движение понимания постоянно переходит от целого к части и от части к целому. И задача всегда состоит в том, чтобы, строя концентрические круги, расширять единство смысла, который мы понимаем» [цит. по: Сдобников 2006 : 183]. В последней метафоре схема ЦИКЛ сочетается со схемой РАСШИРЕНИЕ (см. раздел 2.12), что позволяет удачно передать идею развивающегося понимания в процессе интерпретации.

Таким образом, метафоры, основанные на схеме ЦИКЛ, способствуют осмыслению таких циклических процессов, как чередование сознательной и подсознательной работы переводчика, развитие опыта переводчика по мере циклического прохождения таких стадий, как инстинкт или привычка, абдукция, индукция, дедукция и подсознательный перевод, а также – развитие понимания авторского текста в результате циклического восприятия частей и целого.

2.3 Схемы ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ, СОПРОТИВЛЕНИЕ и ОТ – К

Хотя М. Джонсон использует термин ПРИНУЖДЕНИЕ (COMPULSION) для схемы, представляющей движение в результате действия внешней силы: ветра, воды, толпы и т. д. [Johnson 1987 : 45], более удачным является название ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ (CAUSED MOTION), которое предложила Дж. Мэндлер [Mandler 1992 : 593 – 596]. Дело в том, что движение, осуществляемое под воздействием внешней силы, может осуществляться без принуждения: например, когда человек добровольно плывёт по течению реки.

По сути дела, метафоры о переводе, основанные на данной схеме, могут быть связаны и со схемой ОТ – К, так как вынужденное движение осуществляется от одной точки к другой. Однако этот факт не является главным в метафорах, основанных на схеме ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ. Главным в них является пассивность движимого и лёгкость движения.

По мнению С. Б. Ильина (2002 – 2004), «длинный жанр – это машина, которая с какого-то момента тянет за собой» [Калашникова 2008 : 22]. Согласно этой метафоре, с какого-то момента переводчик настолько привыкает к тексту, что его деятельность становится более или менее автоматической, лёгкой и быстрой. Лёгкость перевода зависит и от простоты переводимого текста. А. С. Богдановский (2003) [URL: http://old.russ.ru/krug/20030403_kalash.html] отмечает, что перевод произведений Сарамыго «требует игры, активного соучастия. А вот Варгас Льюса, «калибром» дарования никак ему не уступающий, проще – плывешь в этом мощном потоке, словно в океанской соленой воде, раскинув руки». В этом высказывании лёгкость перевода осмысливается как лёгкость вызванного движения и ощущение невесомости.

Ощущение лёгкости перевода определяется также тем, насколько текст автора нравится переводчику. В то же время чрезмерная эмоциональность может мешать переводчику. Процесс перевода «Вишнёвого сада» М. Фрейна [2010 : 14] описывает следующим образом: «Это великолепная пьеса, эмоциональная. Когда переводишь её, тебя словно уносит быстротечная река. Конечно, нельзя забывать о своей задаче; приходится постоянно думать: «Как решить эту проблему? А как эту?» («*The Cherry Orchard* is a very good play, it's a very emotional play. And if you translate it, you find yourself absolutely carried away, as if in a fast-flowing river. Well, you still have to keep your head about you and think: «How do I solve these problems? How do I solve these problems?»»). Согласно метафоре Фрейна, увлечённость помогает переводчику, но важно направить эту положительную энергию на решение переводческих проблем, важно сохранить способность к анализу.

Для осмысления трудностей перевода часто используются метафоры, основанные на схеме СОПРОТИВЛЕНИЕ. Исходя из классификации Л. Талми [Talmy 1988 : 54 – 55], можно выделить две ситуации, связанные со схемой СОПРОТИВЛЕНИЕ: статическое сопротивление (объект, имеющий тенденцию к покою, сильнее противодействующей ему силы, поэтому ему удаётся остаться на

своём месте) и динамическое сопротивление (объект, имеющий тенденцию к движению, сильнее противодействующей ему силы, поэтому он продолжает движение). В качестве примеров Талми [Ibid. : 55] приводит следующие предложения: *The shed kept standing despite the gale wind blowing against it* и *The ball kept rolling despite the stiff grass*. Динамическое сопротивление является разновидностью самостоятельного или вызванного движения, поэтому соответствующие схемы связаны друг с другом.

Поскольку перевод является деятельностью, он может осмысляться как движение, а это движение, в свою очередь, часто понимается как динамическое сопротивление. Например, Р. Шварц [Schwartz 2006], которая столкнулась с трудным языком и стилем автора, осмысляет перевод как «прохождение через патаку в очень тяжёлых ботинках» («wading through treacle with very heavy boots on»). Метафоры, основанные на схеме СОПРОТИВЛЕНИЕ, могут не только описывать трудность перевода, но и указывать, как именно переводчик преодолевает трудности. По словам М. Л. Лозинского [1955 : 165], «поэт-переводчик должен позволять себе как можно меньше отступлений, должен держать как можно круче к ветру, как можно меньше лавировать». Как утверждает А. В. Фёдоров (1961), Лозинский «не обходил трудности, а шел в сторону наибольшего сопротивления материала» [Фёдоров 1983 : 304]. Таким образом, стратегия Лозинского заключалась не в избегании трудностей и смысловом переводе, а в точной передаче авторских образов и общей концепции, в дословном переводе, где это возможно при условии высокохудожественной передачи смысла.

Иногда схема СОПРОТИВЛЕНИЕ используется по отношению к трудностям восприятия авторского стиля читателем: они могут пониматься как неровная поверхность, которая, в отличие от гладкой поверхности, усложняет движение. Если переводчик отказывается от передачи трудностей авторского стиля, упрощая его, такая стратегия может осмысляться как сглаживание стиля. Например, А.

Честерман [Chesterman 1997 : 71 – 72] упоминает закон, предложенный Г. Тури «для объяснения определённого стилистического сглаживания, которое характерно (особенно) для художественного перевода» («to account for a certain stylistic flattening that is typical of (particularly) literary translation»): «переводы, как правило, менее своеобразны и более конвенциональны, чем их оригиналы» («translations tend to be less idiosyncratic, more conventionalized, than their originals»). Честерман упоминает, что А. Лефеве [Lefevre 1992 : 107] называл эту тенденцию «сглаживанием» («flattening»): «иллокутивная сила оригинала приносится в жертву ради простой локутивной коммуникации» («the illocutionary power of the original is sacrificed in favor of mere locutionary communication»). Н. М. Любимов [1963 : 245] развивает эту метафору, утверждая, что переводчики не должны улучшать авторский стиль, даже если он кажется им необычным: «перевод – это не стирка, не глаженьё и не парикмахерская. Если автор вихраст, не следует его припомаживать». Хотя некоторые исследователи [Rohrer 2005 : 168] выделяют образ-схему ГЛАДКИЙ – НЕРОВНЫЙ (SMOOTH – ROUGH), представляется, что метафоры СГЛАЖИВАНИЯ можно рассматривать как сочетания схем СОПРОТИВЛЕНИЕ и ПОВЕРХНОСТЬ.

Схемы ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ, СОПРОТИВЛЕНИЕ и ОТ – К могут образовывать различные комбинации друг с другом. Например, все три схемы присутствуют в метафоре А. С. Богдановского (2003): «Перевод похож на восхождение: в начале работы – трудный подъем, затем некоторое охлаждение (плато), а одолев вершину, спускаешься и становится легче, но подчас уже почти невыносимо» [Богдановский URL: http://old.russ.ru/krug/20030403_kalash.html]. Схема СОПРОТИВЛЕНИЕ (в сочетании с ОТ – К) используется в первой части метафоры (сопротивление силе тяжести при движении от основания горы до вершины), а схемы ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ и САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ (в сочетании с ОТ – К) используются во второй части (ускорение при движении с вершины до основания под воздействием силы тяжести и силы инерции). Метафора Богдановского

передаёт мысль о том, что до определённого момента (приблизительно соответствующего середине перевода) переводчик прикладывает значительные усилия для осуществления перевода (так как ему надо вникнуть в смысл текста, установить особенности авторского стиля и способы его передачи), но после перевод становится лёгким.

Подобную метафору использует и М. Я. Бородицкая (2002 – 2004): «Чосер с середины шел легко, как на салазках под горку» [Калашникова 2008 : 95]. Хотя первая часть метафоры (восхождение на гору) не обозначена эксплицитно, она легко восстанавливается: чтобы спуститься на санках с горы, на неё нужно подняться, а подъём труднее спуска. Заметим, что у Бородицкой в осмыслении «лёгкой» части перевода отсутствует схема САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ – перевод осуществляется автоматически, как бы без участия переводчика (схема ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ).

Метафоры, основанные на сочетании схем ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ и ОТ – К, могут употребляться и по отношению к объекту перевода (определённому тексту). Такие метафоры служат характеристике и оценке оригинала или перевода (понимаемого метафорически как движимый объект). Согласно метафорам данной группы, некий объект становится доступен читателю благодаря переводчику (движение которого осмысляется посредством схемы САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ).

Переводчики религиозных текстов сравнивали переводы с ценными и полезными объектами. В предисловии к Библии короля Якова (1611), авторизованному королём переводу Библии на английский, М. Смит утверждает, что «слово Божье, положенное на греческий, уподобляется теперь свече, установленной на подсвечник, которая дарует свет всем, находящимся в доме» («the word of God being set forth in Greek, becometh hereby like a candle set upon a candlestick, which giveth light to all that are in the house») [Smith 1997 : 140]. Согласно этой метафоре, переводчик приносит свечу из потаённого места и

устанавливает её на подсвечнике. Метафора Смита определённо связана с Евангелием от Луки: «Никто, зажегши свечу, не ставит ее в сокровенном месте, ни под сосудом, но на подсвечнике, чтобы входящие видели свет» (Лк. 11: 33). Таким образом, до перевода лишь обитатели дома, знающие о «сокровенном месте» могут видеть свет, исходящий от свечи, то есть лишь специалисты, говорящие на языке-оригинале, могут прочитать библейский текст, тогда как после перевода и обычные люди получают доступ к тексту.

В концепции Смита перевод представлен как источник полезных знаний (с помощью метафор ПОНИМАНИЕ – ЭТО ЗРЕНИЕ и ЗНАНИЕ – ЭТО СВЕТ, которые реализованы в русском языке, например, в слове *видеть* в значении «понимать», а также в слове *просвещение*). В девятнадцатом веке о просветительской функции переводов писал А. С. Пушкин (1830), называя переводчиков «почтовыми лошадьми просвещения» [Пушкин 1960 : 157]. Вопреки распространённому мнению, это высказывание не является переводом афоризма Ж. де Местра [см. Delisle 2013; Делиль 2012]. Можно предположить, что Пушкин сравнивает перевод с международной доставкой почты: перевод иностранного текста уподобляется доставке почтовых отправок из-за рубежа.

Метафора Пушкина в чём-то близка распространённой в Средневековье и позже концепции *translatio studii*, согласно которой знания переходят из одной страны в другую, подобно солнечному свету или движению крови в теле. Например, эта концепция прослеживается в речи Петра Первого, произнесённой при спуске на воду нового корабля (1714): «Историки доказывают, что первый и начальный наук престол был в Греции, оттуда, по несчастию, принуждены были они убежать и скрыться в Италии, а по малом времени рассеялись уже по всей Европе... Я не хочу изобразить другим каким-либо лучшим образом сего наук прехождения, как токмо циркуляциею или обращением крови по человеческом теле; да и, кажется, я чувствую некоторое в сердце моем предуведомление, что оные науки убегут когда-нибудь из Англии, Франции и Германии и перейдут для

обитания между нами на многие веки, а потом уже возвратятся в Грецию на прежнее свое жилище» [цит. по: История русской переводной художественной литературы 1995 : т. 1, 75].

Однако в отличие от концепции *translatio studii*, в соответствии с которой знания уходят из одной страны и переходят в другую, метафора Пушкина предполагает распространение знаний: почта (то есть переводы) – это лишь носитель знаний, которые остаются у отправителя и к тому же появляются у получателя. Кроме того, согласно метафоре Пушкина, распространение знаний посредством переводов – это не однонаправленный и не линейный процесс, так как кто угодно и когда угодно может выступить в качестве отправителя знаний. К тому же, получатель может ответить на полученную корреспонденцию, то есть полученные посредством переводов знания могут быть развиты в определённой культуре и «отправлены» обратно уже в более прогрессивной форме. Наконец, метафора Пушкина, представляющая распространение знаний как вызванное движение, акцентирует внимание на роли переводчика в этом культурном процессе, тогда как концепция *translatio studii* основана на схеме САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ: знания сами переходят из страны в страну, как будто по некоему физическому или божественному закону.

Метафоры, основанные на сочетании схем ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ и ОТ – К, также описывают взаимодействия между переводчиком и автором или переводчиком и оригиналом. Одной из распространённых метафор такого рода является метафора ВОЗВРАТА ДОЛГА. Согласно этой метафоре, кредитор (автор) выплачивает деньги заёмщику (переводчику), а заёмщик впоследствии возвращает долг кредитору. Как утверждает Д. Робинсон [Robinson 1997], эта метафора может быть связана с латинским словом *reddere*, которое использовалось для обозначения перевода и в то же время означало «возвращать». Возврат в данном случае подразумевает смысловое соответствие между оригиналом и переводом. Эта метафора используется для критики как имитации,

так и буквального перевода. Дж. Драйден (1680) утверждает, что «не всегда человек будет рад подарку, когда он ожидает выплаты долга» («'tis not always that a man will be contented to have a present made him, when he expects the payment of a debt» [Dryden 1968 : v. 1, 271]). Данная метафора описывает перевод как двустороннее, а не одностороннее действие, и поэтому она используется для критики имитации, внедрения нового в авторский текст. Так как выплата долга обычно не подразумевает выплату теми же деньгами (купюрами или монетами), метафора ВЫПЛАТЫ ДОЛГА также используется для критики буквалистского перевода. Например, Ю. Найда (1964) ссылается на Констанцию Б. Уэст (1932), по мнению которой «тот, кто берётся за перевод, берёт займы; чтобы вернуть этот долг, он должен заплатить не теми же деньгами, но ту же сумму» («whoever takes upon himself to translate contracts a debt; to discharge it, he must pay not with the same money, but the same sum» [Nida 1964 : 156]). В этой метафоре слова осмысляются как купюры или монеты, а смысл оригинала – как денежная сумма. Таким образом, схемы ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ и ОТ – К сочетаются в данном случае со схемой ЧАСТЬ – ЦЕЛОЕ (см. раздел 2.5): с помощью метафоры утверждается важность передачи в переводе целого (т. е. смысла), а не его частей (т. е. слов).

С помощью сочетания схем ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ и ОТ – К перевод может осмысляться как обмен некой сущностью между оригиналом и переводчиком. Согласно концепции Н. А. Кузьминой (1999), которая применяет к переводу теорию интертекстуальности, сформулированную в терминах синергетики [Кузьмина 2009], между «прототекстом» и автором «метатекста» (включая автора перевода) происходит «энергообмен»: «текст не только отдаёт энергию, но и получает, увеличивая её пропорционально числу интерпретаций» (Кузьмина 1999 : 49). «Энергией» Кузьмина называет «способность производить работу по генерации смыслов» [Там же : 36]. Сначала от оригинала переводчику «передается дух – имплицитная энергия автора», т. е. то, что автор подразумевает в тексте [Кузьмина 2009 : 105]. На основе части этой энергии переводчик создаёт

свой текст, дополнительно «отдавая» новую «энергию» оригиналу за счёт своих новых интерпретаций оригинала. Поэтому переводчик, с точки зрения Кузьминой [Там же : 108], – это «энергетически сильная личность», т. е. личность, которая может воспринять многообразие авторских смыслов, различные аллюзии, подтекст и подвергнуть текст новой интерпретации в рамках нового контекста – культуры языка перевода.

Итак, метафоры, основанные на схеме ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ, позволяют осмыслять пассивность переводчика, лёгкость и автоматизм перевода (когда переводчик уже привык к тексту или когда текст нравится переводчику), тогда как метафоры, основанные на схеме СОПРОТИВЛЕНИЕ помогают концептуализировать преодоление трудностей в процессе перевода (в особенности – преодоление языковых различий или трудности при передаче специфического индивидуального стиля автора) или в процессе восприятия читателем авторского стиля. Сочетание этих схем со схемой ОТ – К позволяет выделить «трудную» и «лёгкую» стадии перевода (осмысляемые как восхождение на гору и спуск). Применение схем ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ и ОТ – К по отношению к объекту, «передаваемому» переводчиком читателю, может выражать мысль о пользе, которую приносят перевод и переводчики: ранее недоступный ценный и полезный объект (текст на иностранном языке) становится доступен читателю благодаря деятельности переводчика. Когда эти схемы применяются по отношению к объекту, который переводчик «возвращает» автору, основанные на них метафоры представляют перевод как передачу смысла, а не слов или только экспрессивной функции без передачи точного смысла. Применение этих схем по отношению к сущности, которой «обмениваются» оригинал и переводчик, позволяет концептуализировать понимание и переосмысление переводчиком оригинала в рамках принимающей культуры.

2.4 Схема ВНУТРИ – СНАРУЖИ и её сочетания со схемами САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ, ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ, ОТ – К

По мнению М. Джонсона, мы воспринимаем как вместилища наши тела, одежду, кружки, банки, коробки, сумки, комнаты, транспортные средства и т. д. [Johnson 1987 : 21]. Он отмечает, что мы постоянно сталкиваемся с вместилищами в повседневной жизни: в наши тела поступают воздух и еда; мы находимся в одежде; мы кладём вещи в коробки и сумки; мы входим в комнаты и садимся в автомобили [Ibid.]. Метафоры о переводе, основанные на схеме ВНУТРИ – СНАРУЖИ, часто включают следующие типы вместилищ: 1) тело, 2) одежда, 3) сосуды, 4) ограниченные пространства.

2.4.1 Тело как вместилище

Многие метафоры о переводе, основанные на схеме ВНУТРИ – СНАРУЖИ, связаны с телом: они включают такие противопоставления, как тело и душа, кожа и остальная часть тела. Слова, лингвистическая форма обычно осмысляются как внешняя составляющая этих оппозиций, а смысл – как внутренняя. Логика такой концептуализации заключается в следующем: то, что находится снаружи (т. е. слова) обычно доступно зрению и общему восприятию, тогда как содержание (т. е. смысл) находится внутри, и поэтому оно недоступно без открытия вместилища.

Поскольку схема ВНУТРИ – СНАРУЖИ связана со схемой ЦЕНТР – ПЕРИФЕРИЯ, логика таких метафор также заключается в том, что внутренняя часть более важна, чем внешняя часть, которую можно заменить.

По народным и религиозным представлениям, душа или дух находится в теле. Вспомним известное высказывание *В здоровом теле здоровый дух*. Подобная концептуализация очевидна в высказывании В. К. Кюхельбекера (1834) о двух переводчиках: «Букву, тело своего подлинника, конечно, передает

Вронченко; зато Шишкову доступнее душа, поэтический смысл переводимых им авторов» [Кюхельбекер 1960 : 170 – 171]. Одна из импликаций данной метафоры заключается в том, что тело не может жить без души, тогда как душа часто воспринимается как вечная сущность. В соответствии с этой логикой, переводчик, сохраняющий только «тело», разрушает оригинал (подробнее о метафорах ЖИЗНИ И СМЕРТИ см. следующую главу). Заметим, что в метафоре Кюхельбекера схема ВНУТРИ – СНАРУЖИ сочетается со схемой ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ (Вронченко «передает» «букву, тело»).

Сочетаясь со схемами САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ и ОТ – К, схема ВНУТРИ – СНАРУЖИ образует метафору МЕТЕМПСИХОЗА (т. е. ПЕРЕСЕЛЕНИЯ ДУШ). Интересно, что одно из значений латинского слова *translatio* – «переселение душ» [Blaise 1954 : 826]. Когда перевод осмысляется как переселение душ, переводчик уже не является силой, вызывающей движение; оно возникает само по себе, поэтому, согласно метафорам подобного рода, переводчик зависим от вдохновения или каких-то других внешних условий. Дж. Флорио (1603) сравнивает перевод с метемпсихозом в предисловии к своему переводу «Опытов» Монтеня: «У каждого языка есть свой гений и неотделимая форма; без пифагорова метемпсихоза перевести его [т. е. язык] правильно невозможно. Выспренность тосканского, Венеру французского, остроту испанского и глубокий смысл немецкого из нашего мира не воскресить» («every language hath its genius and inseparable form; without Pythagoras his [т. е. Pythagoras's] metempsychosis it cannot rightly be translated. The Tuscan altiloquence, the Venus of the French, the sharp state of the Spanish, the strong significancy of the Dutch [т. е. German] cannot from here be drawn to life» [Florio 1997 : 134]). В данном случае Флорио имеет в виду, что у каждого языка есть своя лингвистическая форма и свой «дух», т. е. характерные экспрессивно-семантические особенности, и только посредством метемпсихоза можно преодолеть неотделимость формы, так как «дух» языка переходит в новую лингвистическую оболочку. Осмысление особенностей языка как духа связано с

греко-римским верованием, что дух (лат. *гений*) определяет особенности характера человека.

Согласно метафорам МЕТЕМПСИХОЗА, именно потому, что у каждого языка есть свои особенности, буквальный перевод невозможен, а отступление от буквы позволяет передать выразительность оригинала, особенно в поэтическом переводе. О необходимости «полного переселения души» автора («an ample transmigration») говорит Дж. Чапмен (1611), протестуя против буквальных прозаических переводов «Илиады» [цит. по: Translation – Theory and Practice 2006 : 96 – 97], а А. Ф. Тайтлер (1791) утверждает, что для достижения «лёгкости» («ease») и в то же время «верности» («fidelity») в переводе переводчик «должен перенять саму душу своего автора, которая должна говорить через посредство его [переводчика] собственных органов» («must adopt the very soul of his author, which must speak through his own organs» [Tytler 1907 : 114]). Вероятно, под «органами» переводчика он имеет в виду индивидуальный стиль переводчика или выразительные средства языка перевода, использование которых позволяет избежать буквализма, сохранив при этом семантическую «верность».

В трактовке П. А. Вяземского (1829), перевод-«метемпсихоз» – это «пересоздание» авторского текста: «Переводы независимые, то есть пересоздания, переселения душ из иностранных языков в русский, имели у нас уже примеры блестящие и разве только что достижимые: так переводили Карамзин и Жуковский» [Вяземский 1960 : 131]. Метемпсихоз предполагает неполную идентичность сознания предыдущему воплощению: характер (т. е. экспрессивные особенности) сохраняется, но человек ничего не помнит о своей прошлой жизни (т. е. содержание произведения может полностью измениться).

В отличие от метафоры МЕТЕМПСИХОЗА (то же содержимое в новомместилище), метафора ТАКСИДЕРМИИ предполагает новое содержимое в том жеместилище (коже). По мнению Э. Фицджеральда (1859), который выступал против буквального перевода, «лучше живой воробей, чем чучело орла» («Better a

live Sparrow than a stuffed Eagle» [FitzGerald 2006 : 246]). Согласно этой метафоре, если переводчик ценит слова (осмысляемые как внешняя часть тела) больше смысла, он создаёт безжизненную копию без какого-либо ценного смысла (осмысляемого как наполнение чучела). Вероятно, метафора Фицджеральда была вдохновлена книгой Фарида ад-Дин Аттара «Беседы птиц», которую он переводил в то время («The Parliament of Birds», более известная как «The Conference of Birds»).

Многие современные переводчики ссылаются на эту метафору. Американский поэт и переводчик Р. Лоуэлл, сторонник перевода поэзии белыми стихами, утверждает (1961), что переводчики, сохраняющие метрику, – «таксидермисты, не поэты, а их стихи, вероятней всего, будут набитыми птичьими чучелами» («taxidermists, not poets, and their poems are likely to be stuffed birds» [Lowell 2006 : 354]). В данном случае метафора ТАКСИДЕРМИИ предполагает, что метрическая форма (т. е. оболочка-вместилище) сохраняется, а поэтический смысл (содержимое) изменяется.

М. Хамбургер, который, в отличие от Лоуэлла, старался воспроизводить ритм оригиналов и переводить близко к тексту, противопоставляет два типа переводчиков поэзии, «таксидермистов» и «каннибалов» (1981): «Хотя я осознаю недостатки моего подхода к переводу – его можно назвать подражательным переводом, если отбросить в сторону предубеждения, подобные отзывам Роберта Лоуэлла о «таксидермистах», – я всё же верю, что стремление передать уникальность текста в переводе может быть оправдано, в отличие от написания собственного стихотворения, созданного каннибалом после того, как он расправился с более перевариваемыми частями текста. [...] Неудивительно, что именно каннибалы снова и снова привлекают к себе внимание, тогда как противоположный подход становится редкостью» («Aware as I am of the shortcomings of my sort of translation – mimetic translation one could call it, if one is not biased against it as Robert Lowell was when he wrote of «taxidermists» – I still

believe that there is something to be said for trying to convey the uniqueness of a text by translation, as opposed to writing a poem of one's own after cannibalising the more digestible parts of an existing text [...] That it is the cannibalisers who draw attention to themselves again and again is not astonishing, when the opposite procedure is a disappearing act» [Hamburger 1989 : 56]).

«Каннибалы»-переводчики «поглощают» текст и сами становятся «вместилищами». Согласно структуре схемы ВНУТРИ – СНАРУЖИ, вместилища обычно не позволяют увидеть содержимое [Johnson 1987 : 22]. Поэтому из метафоры КАННИБАЛИЗМА следует, что переводчик выставляет себя напоказ, скрывая от читателя оригинал. Образ переводчика-каннибала широко использовался в рамках бразильского движения «Антропофагиста», связанного с именами Аугусто и Гарольдо де Кампосов. Как отмечают Херманс и Стеккони, оно характеризуется «энергичным усвоением», замещением «традиционного послушания переводчика постмодернистской смесью творчества, критики, присвоения, каннибализма и вампиризма» [Hermans URL : <http://web.letras.up.pt/mtt/tt/Hermans.pdf>].

Метафора КАННИБАЛИЗМА, с одной стороны, в чём-то связана, а с другой – в корне отличается от традиционных метафор НАСЫЩЕНИЯ читателя перевода, основанных на языковой метафоре МЫСЛИ – ЭТО ЕДА [Lakoff 1980 : 47 – 48; 148 – 149], которая, в свою очередь, основана на схеме ВНУТРИ – СНАРУЖИ. Если переводчик-«каннибал» сам «поглощает» автора, его индивидуальность, то переводчик-«кормилец» или «поилец» прикладывает усилия к тому, чтобы читатель «насытился» авторскими мыслями. Например, Максим Грек (1522) называет переводимый им Псалтырь «духовным брашном» [Грек 2008 : 164], переводчик-князь Курбский (1575) сокрушается о том, что «мы гладом духовным таем», не имея переводов Иоанна Златоуста [Курбский 1868 : 274], а Елифаный Славинецкий [1655 : 35] описывает свой перевод «Скрижали» как почерпание воды для напоения разумных Христовых овец: «неботечная тайноводителных

ведений вода, от чистаго таинственных богомудрований кладязя, богомудрыми учителми церковными ископаннаго, в напоение словесных овец Христовых почерпается».

Наконец, схема ВНУТРИ – СНАРУЖИ может использоваться для осмысления интеллектуального «насыщения» самого переводчика. По мнению многих профессионалов, накопление самой разнообразной информации в течение жизни переводчика является необходимым условием успешного перевода. Этот процесс может концептуализироваться с помощью метафор ИНФОРМАЦИЯ – ЭТО ЕДА и РАЗУМ – ЭТО ТЕЛО (ТЕЛЕСНОЕ ВМЕСТИЛИЩЕ). С точки зрения В. Н. Максимовой (2009), «хороший переводчик — всеядный переводчик. Его отличает здоровое любопытство к миру и людям. Он никогда не будет делить информацию на нужную и бесполезную» [Максимова URL : http://www.trworkshop.net/wiki/кргуозор_переводчика].

Эта метафора очень логична: как пища придаёт силы для физической работы, так и информационный запас позволяет выполнять интеллектуальную работу – перевод.

Итак, во многих метафорах, основанных на схеме ОТ – К, вместителищем является тело. В зависимости от выбранной стратегии переводчик сохраняет либо формальные компоненты текста (язык, слова, метрическая форма), осмысляемые как тело, либо семантические компоненты или экспрессивную функцию, осмысляемые как его содержимое (душа, набивка чучела). Кроме того, в качестве вместителища в таких метафорах может выступать тело переводчика или тело читателя. В первом случае метафора КАННИБАЛИЗМА используется для осмысления перевода, в котором индивидуальность переводчика более очевидна, чем индивидуальность автора. Кроме того, метафоры НАСЫЩЕНИЯ переводчика применяются для осмысления его общего информационного запаса, фоновых знаний, которые помогают переводчику в профессиональной деятельности. Во втором случае метафоры НАСЫЩЕНИЯ читателя используются при осмыслении

перевода как деятельности, приносящей пользу читателю: содержимое поддерживает функционирование вместилища, т. е. как пища или вода поддерживают организм, так переведённые мысли поддерживают читателя в его духовном и интеллектуальном развитии.

2.4.2 Одежда как вместилище

По утверждению Дж. Мандлер, схема ВНУТРИ-СНАРУЖИ возникает в сознании ребёнка, когда он сталкивается с различными «случаями вмещения», например, когда «он видит, что его тело одевают или раздевают» [Mandler 2004 : 112]. Использование предлога «в» по отношению к одежде (например, *Он был в белой рубашке*) свидетельствует об осмыслении одежды как вместилища. В метафорах о переводе текст часто понимается как человек в одежде, при этом человек соответствует смыслу, одежда – языку. Например, по мнению У. Каупера (1791), «если мы скрываем смысл нашего оригинала и подменяем его своим, мы можем назвать нашу работу *подражанием* [...], но это уже не тот же самый автор, у которого только другая одежда, а следовательно, это не перевод» («if we suppress the sense of our original, and force into its place our own, we may call our work an *imitation* [...], but it is no longer the same author only in a different dress, and therefore it is not translation» [Cowper 1975 : 135]).

Для многих переводчиков сохранение экспрессивных особенностей, стиля так же важно, как и сохранение смысла. По мнению Т. Гордона (1744), перевод античной литературы на современный язык приводит к искажениям стилистических особенностей оригинала: древних авторов «редко можно узнать в новом платье, в котором их дух обычно вырождается в дерзость, их достоинство испаряется, превращаясь в напыщенность, их лёгкость становится вялостью, а красноречие – болтовнёй» («It must therefore be a very bold Attempt to undertake one of the great Ancients, who are rarely to be known in a new Dress, in which their Spirit is

generally degraded into Pertness, their Dignity evaporated in Bombast, their Ease lost in Flatness, their Fluency in Chit-chat» [Gordon 1975 : 101]). В этой метафоре новая одежда – это новый язык, а дух или характер – особенности авторского стиля. Подобную метафору использует и А. Ф. Тайтлер (1791), который считает, что стиль каждого автора имеет «характерные качества»: он может быть «тяжёлым», «возвышенным», «лёгким», «живым», и если переводчик не воспроизводит стиль оригинала, он облачает автора «в одежду, не соответствующую его характеру» («in a garb that is unsuitable to his character» [Tytler 1907 : 64]. В данном случае одежда – это конкретные языковые стилистические средства выразительности, а характер – авторские стилистические особенности («лёгкость», «возвышенность» и т. д.).

Многие переводчики на русский язык осмысливают стиль оригинала как одежду. А. А. Бестужев-Марлинский (1822) утверждает, что В. А. Жуковский в своих переводах облакал писателей «в одежду светлого, чистого языка» [Бестужев-Марлинский 1960 : 151]. А. С. Пушкин (1836) критикует французских переводчиков, которые обычно улучшали стиль переводимых авторов, чтобы не оскорбить вкус читателя: с его точки зрения, читатель должен иметь возможность «видеть Данте, Шекспира и Сервантеса в их собственном виде, в их народной одежде» [Пушкин 1960 : 154]. Однако, как считает наш современник А. Я. Ливергант (2001 – 2004), сохранить стиль оригинала не всегда возможно: «многие произведения не предназначены для перевода, в переводе они, если воспользоваться метафорой Вирджинии Вулф, are stripped of their style – лишаются своего стиля» [Калашникова 2008 : 296]. (Метафора В. Вулф, на которую ссылается Ливергант, касалась переводов русской литературы: «We have judged a whole literature stripped of its style» [Woolf URL : <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/chapter16.html#chapter16>]).

Поскольку мода меняется от эпохи к эпохе, лингвистическая одежда текста тоже может меняться. В предисловии к своему переводу Вергилия (1636) Дж.

Денем описывает модернизацию как переодевание автора в современную одежду: «Поскольку речь есть одеяние наших мыслей, в ней есть стиль и мода, которые меняются с эпохами; мода на одежду меняется не чаще, чем мода на речь [...], поэтому если Вергилий должен говорить по-английски, хорошо бы ему изъясняться не только как нашему соотечественнику, но и как нашему современнику; и если этот новый наряд, который я надел на него [...] не очень ему подходит, всё же он лучше сидит на нём, чем шутовской кафтан, недавно напяленный на него французами и итальянцами» («And as speech is the apparel of our thoughts, so are there certain Garbs and Modes of speaking, which vary with the times; the fashion of our clothes being not more subject to alteration, then that of our speech [...] and therefore if *Virgil* must needs speak English, it were fit he should speak not onely as a man of this Nation, but as a man of this age; and if this disguise I have put upon him [...] fit not naturally [...], yet it may become him better then that Fools Coat wherein the French and Italian have of late presented him» [Denham 1656 : [A3^r – A3^v]]). Согласно метафоре Денема, модернизация манеры выражения осмысляется как изменение стиля одежды автора. Заметим, что в эпоху Денема практика модернизации была популярна, и он был не единственным сторонником этого способа перевода. Например, Дж. Драйден [Ovid 1736 : v.1, 11] перевёл *palatia caeli* в «Метаморфозах» Овидия как *Louvre of the sky* («Лувр небес»).

Конкретный язык может описываться как красивая и богатая одежда или сравниваться с одеждой бедняка. Евфимий Чудовский (1688) упоминает, что патриарх Иоаким попросил русских переводчиков «одеяти» произведения св. Симеона Солунского «в славенскаго диалекта претолкование, яко в многоценную и драгоупещренную ризу» [цит. по: Соболевский 1903 : 314]. В конце семнадцатого века один соборный акт, написанный в Константинополе, «стяжа словенска диалекта одеяние, его же красоту да зрит всякое верных состояние», как говорилось в названии этого перевода [цит. по: Николаев 1986 : 121]. Напротив, Т. Херманс [Hermans 1985 : 115] приводит несколько

самоуничижительных метафор, с помощью которых переводчики шестнадцатого века осмыслили свой родной английский язык: «простое и домотканое английское пальто» («a playne and homespun English cote») сравнивалось с оригиналом, «облачённым в богатые римские одежды» («richly clad in Roman vesture»; Golding 1564), «наша отечественная ткань» («our Countrie cloth») – с «бархатом» («Velvet»; Wilson 1570); «бедная и простая английская одежда» («poor and base English weeds») – с «богатыми и роскошными французскими нарядами» («rich and sumptuous French garments»; Sylvester 1592).

Когда рифма и размер текста осмысливаются как одежда, многие переводчики утверждают, что оригинал должен остаться в своей «одежде» в переводе. Дж. Кольман (1765) старался «представить Теренция, насколько возможно, в тех же одеждах, в которых он появился в Риме» («exhibit Terence as nearly as possible in the same dress in which he appeared at Rome» [Colman 1975 : 127]). «Одежда», в которую Кольман облачает Теренция – английский белый стих.

Русские переводчики восемнадцатого века обычно переводили античную поэзию александрийскими стихами, так как гекзаметр казался чуждым российской поэзии. Поэтому А. А. Бестужев-Марлинский (1822) считает, что благодаря Н. И. Гнедичу, переведшему «Илиаду» гекзаметром, «Гомер является у нас в собственной одежде, а не в путах тесного, утомительного александрийского размера» [Бестужев-Марлинский 1960 : 151]. Он задаётся вопросом: «Экзаметр пугает некоторых: но можно ли в иной одежде списать верно «Илиаду»?» [Там же : 152]. Поскольку мода меняется со временем, поэтическая «одежда» может тоже меняться. П. А. Катенин (1830) утверждает, что «Чезаротти и Попе, следуя ложным правилам своего века, не переводили [Гомера], а на новый лад наряжали или искажали священный памятник древности» [Катенин 1960 : 124]. А. Поуп переводил «Илиаду» и «Одиссею», написанные нерифмованными гекзаметрами, героическими куплетами (рифмованным ямбическим пентаметром), которые были очень популярны в его время.

Таким образом, метафоры ОДЕЖДЫ часто используются для осмысления двух стратегий перевода: доместикации и форенизации. В первом случае текстовая адаптация и модернизация понимаются как переодевание (эти метафоры часто применялись в семнадцатом веке). Во втором случае сохранение стиля или поэтической структуры понимается как сохранение одежды (эти метафоры были особенно распространены в высказываниях представителей романтизма девятнадцатого века). Кроме того, метафоры ОДЕЖДЫ используются для осмысления перевода как такового; в этом случае новая одежда соответствует языку перевода.

2.4.3 Сосуды какместилища

По мнению Т. Херманса [Hermans 1985 : 121], метафоры о переводе как переливании жидкости могут быть связаны с латинским глаголом *transfundere*, который использовался для обозначения переводческой деятельности. Кроме того, интересно, что латинское слово *translatio* обозначало не только «перевод», но и «переливание в другой сосуд» [Lewis 1880 : 1892]. Метафоры ПЕРЕЛИВАНИЯ основаны на сочетании схем ВНУТРИ – СНАРУЖИ, ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ и ОТ – К.

Метафора о переводе как переливании вина часто встречается в европейских рассуждениях о переводе шестнадцатого и семнадцатого веков. Г. Сэвил, который посвятил свой перевод «Истории» Тацита (1591) королеве Елизавете, в посвящении использует такую метафору: «Как некоторые ради отличного вина полюбили и осадок, так, возможно, и вы соблаговолите удостоить крупницы вашей милости эту работу, как она предстаёт пред вами, выдохшись от переливания из сосуда в сосуд и потеряв свой вкус, приятный нёбу, но всё же сохранив часть своей былой крепости и большую часть своей плотности» («as some for the excellencie of the wine, have liked also the lees, so it might peradventure please you, to accept into some degree of favour this worke as it is, though by change

from vessell to vessell having taken winde and lost his [т. е. its] pleasing taste to the palate, yet retaining somewhat of his former strength, and much of his substance» [Savile 1591 : ¶2^r]). Таким образом, метафора ПЕРЕЛИВАНИЯ ВИНА подчёркивает неизбежность потерь при переводе.

Т. Херманс упоминает несколько подобных метафор семнадцатого века. Например, Дж. Хили (1616) в предисловии к своему переводу произведения Теофраста извиняется за то, что «при переливании его из латыни в родной язык, учитывая явную несоразмерность языков и способностей, оно не могло не выдохнуться (из-за моей неумелости)» («by powring it out of the Latin into the vulgar, the great disproportion of Languages and abilities considered, it cannot but (by my unskilfulness) it hath taken some wind» [цит. по: Hermans 1985 : 121]). Очевидно, Хили сравнивал переводимый текст с вином, так как выражение *to take wind* использовалось в основном по отношению к вину. Вероятно, оно произошло от французского *s'éventer*. Например, в «Словаре французского и английского языков» Котгрейва [Cotgrave 1611 : [I5^v]] приводится следующая поговорка с переводом на английский: «Beauté sans bonté est comme vin esventé: Prov. Beautie without goodnesse is like wine that hath taken wind».

Р. Фэншо, переводчик пьесы Гуарини «Верный пастырь» (1647), развивает метафору ПЕРЕЛИВАНИЯ в своём посвящении, указывая на разницу в объёме сосудов (т. е. языков): «Я осознаю, Сэр, что эта знаменитая драматическая поэма, должно быть, потеряла много жизни и живости от переливания из одного сосуда (то есть одного языка) в другой, учитывая, к тому же, различия во вместимости и металле сосудов (итальянский несоизмеримо богаче и гармоничнее) и учитывая нетвёрдость руки, переливавшей её» («I am not ignorant (*Sir*) that this famous *Dramatick Poem* must have lost much of the life and quickness by being powred out of one vessell (that is, one *Language*) into another, besides what difference may be in the capacity and mettle of the Vessels themselves (the *Italian* being transcendently both copious and harmonious), and besides the unsteadiness of the hand that powres it»

[Fanshaw 1964 : 4]). Вероятно, Фэншо также сравнивает перевод с переливанием вина. На это указывает прилагательное *quick*, которое могло использоваться по отношению к вину или пиву и означало «лёгкое, живое; игристое» [OED Online URL: <http://www.oed.com/view/Entry/156418>].

В предисловии к «Разрушению Трои» (1656) Дж. Денем использует схожую метафору, но несколько иначе. Его цель как переводчика – не идентичность, а различие. Он утверждает, что «дух поэзии настолько тонок, что при переливании из одного языка в другой он весь испарится; и если при этом не добавить новый дух, ничего не останется, кроме *caput mortuum*, поскольку у каждого языка своя грация и меткость, дающая жизнь и энергию словам» («Poesie is of so subtle a spirit, that in pouring out of one Language into another, it will all evaporate; and if a new spirit be not added in the transfusion, there will remain nothing but a *Caput mortuum*, there being certain Graces and Happinesses peculiar to every Language, which gives [sic] life and energy to the words» [Denham 1656 : [A3^r]]). В соответствии с теорией Денема, средства поэтической выразительности, характерные для языка оригинала, не могут быть сохранены в переводе, поэтому если переводчик не будет использовать новые средства выразительности, свойственные языку перевода, перевод не будет успешным.

Латинский термин *caput mortuum* (букв. «мёртвая голова») использовался в алхимии и означал «остаток после дистилляции или сублимации» [SOED 2007 : v. 1, 345]. Хотя Денем использует алхимическую терминологию, его метафора может также быть связана с переливанием вина (декантацией), так как главная цель этой процедуры заключается в отделении вина от осадка. Алхимическим символом *caput mortuum* был череп. Метонимически череп связан с мыслями и разумом. Поэтому он может интерпретироваться как смысл текста, лишенный поэтического «духа», выразительности. Метафорически череп может соотноситься как со смыслом (посредством метафоры СМЫСЛ – ЭТО СОДЕРЖИМОЕ, ЯЗЫК – ЭТО ВМЕСТИЛИЩЕ), так и со словами (вспомним выражение *мёртвая буква*).

Поэтому для Денема первостепенную важность имеет выразительная функция текста перевода, а не сохранение слов оригинала или его смысла в переводе.

Таким образом, метафоры ПЕРЕЛИВАНИЯ ВИНА выражают мысль о том, что часто перевод приводит к потере выразительности авторского текста вследствие лингвистических различий (осмысляемых как разница в объёме или материале сосудов) или неумелости переводчика. Выходом из этой ситуации может быть замена выразительных средств оригинала средствами, свойственными языку перевода (или, в соответствии с терминологией Денема, замена одного «духа» другим).

2.4.4 Ограниченные пространства как вместилища

Не только тело, одежда и сосуды служат в качестве доменов-источников для осмысления языков и языковой формы в метафорах, основанных на сочетании схемы ВНУТРИ – СНАРУЖИ со схемами ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ и ОТ – К, но и такие ограниченные пространства, как страны и внутренность земли. Например, лорд Роскоммон (1684) осмысляет перевод как извлечение руды (и её последующий перенос в другую страну). Он восхваляет переводчиков поэзии, которые «трудились [...] в поисках запасов римских сокровищ или копали в греческих шахтах, добывая более чистую руду» («have labour'd [...] | To search the Treasures of the Roman store, | Or dig in Grecian Mines for purer Oar» [Dillon 1684 : 2]). В этой метафоре язык оригинала концептуализируется как недра земли, а текст – как руда, которая становится доступна читателю.

В другой метафоре Роскоммона (1684), ПЕРЕВОД – ЭТО ПЕРЕСАДКА, языки или культуры осмысляются как почва, а переведенные произведения – как пересаженные «благороднейшие фруктовые деревья»: «The noblest Fruits, Transplanted, in our Isle | With early Hope and fragrant Blossoms smile» [Ibid.]. Заметим, что, в отличие от метафор ПЕРЕЛИВАНИЯ ВИНА, в метафорах Роскоммона

содержимое остаётся идентичным. Это может объясняться тем, что его «Эссе о переводной поэзии» является хвалебным дискурсом, тогда как предисловия переводчиков к своим собственным переводам содержали, как правило, самоуничижительные метафоры.

Многообразие метафор о переводе, основанных на схеме ВНУТРИ – СНАРУЖИ, не исчерпывается рассмотренными нами доменами-источниками. Иногда аспекты перевода осмысляются в терминах более специфических вместилищ. Например, М. Фрейн [2010 : 16] так описывает предпереводческую работу с текстом автора: «я «мариную» себя в тексте, как какой-нибудь овощ в уксусе, пока не почувствую, что сжился с пьесой» («I marinate myself in the text, I mean just like soaking a vegetable in vinegar. That's what I do until I feel absolutely familiar with it»). Эта метафора позволяет осмыслить полное понимание текста и глубокую сосредоточенность на нём, так как маринад полностью заполняет мякоть овоща, в то же время окружая его: «я весь насквозь пропитан этим текстом» [Там же] («I've absolutely soaked myself in it»).

Итак, метафоры, которые основаны на сочетании схем ВНУТРИ – СНАРУЖИ, ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ и ОТ – К могут иметь следующие метафорические следствия.

- Сохранение содержимого (семантико-стилистических особенностей, осмысляемых как душа) важнее сохранения вместилища (лингвистической или поэтической формы, осмысляемой как тело).
- Объект (авторская индивидуальность, осмысляемая как автор) может быть скрыт или разрушен в результате перенесения во вместилище (индивидуальность переводчика, осмысляемая как тело каннибала).
- Содержимое (мысли или информация, осмысляемые как еда или вода) поддерживает жизнедеятельность вместилища (т. е. духовно-интеллектуальное развитие читателя или расширение кругозора переводчика, осмысляемые как насыщение тела).

- При изменении вместилища (стиля, осмысляемого как одежда) новое вместилище может не соответствовать содержимому (авторской индивидуальности, осмысляемой как автор).
- Содержимое (семантико-экспрессивные особенности текста, осмысляемые как вино) первого вместилища (языка, осмыляемого как сосуд) может частично утрачиваться при перемещении во второй контейнер в результате воздействия внешней среды (неизбежность потерь при переводе, осмыляемых как испарение).
- Поскольку вместилища (языки, осмыляемые как сосуды) ограничивают их содержимое, перемещение содержимого (смысла и экспрессивных особенностей текста, осмыляемых как вино) во вместилище с меньшим объёмом, чем у предыдущего вместилища, может приводить к потере содержимого.
- Если содержимое (семантико-экспрессивные особенности текста, осмыляемые как вино) первого вместилища (языка, осмыляемого как сосуд) утрачивается в результате переноса во второе вместилище, потери можно компенсировать добавлением нового содержимого.
- Вместилище (язык, осмыляемый как недра земли или почва) ограничивает доступ к своему ценному содержимому (тексту, осмыляемому как полезное ископаемое или растение), поэтому для обеспечения доступа к содержимому его необходимо извлечь из вместилища и переместить к получателю.
- Содержимое (текст автора, осмыляемый как маринад) полностью заполняет вместилище (полностью сосредотачивает на себе внимание переводчика, осмыляемого как маринованный овощ).

2.5 Схема ЧАСТЬ-ЦЕЛОЕ и её сочетания со схемами ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ и ОТ – К

Схема ЧАСТЬ – ЦЕЛОЕ (в сочетании со схемами ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ и ОТ – К) широко используется в теории перевода, когда оригинал осмысливается как совокупность элементов, которые могут удаляться, добавляться или переставляться в процессе перевода. Хотя удаление (опущение) и добавление в настоящее время редко применяются в художественном переводе, эти приёмы были распространены в прошлом. Переводчики используют метафоры, основанные на схеме ЧАСТЬ – ЦЕЛОЕ, для осуждения или одобрения таких приёмов. В метафорах, используемых для осуждения, в качестве доменов-источников выступают ТЕЛА и РАСТЕНИЯ, так как отделение их частей может приводить к повреждению этих организмов. Одобряющие метафоры основаны на идее, что удаление небольших и некрасивых частей растения может быть необходимым. Добавления могут оправдываться с помощью метафор, описывающих их как новые ветви, естественно вырастающие из того же растения. Что касается перестановок компонентов текста, для их осмысления часто используется домен-источник ЗДАНИЯ, поскольку здания могут перестраиваться.

Несохранение элементов оригинала может пониматься с помощью метафоры ОПУЩЕНИЕ – ЭТО УДАЛЕНИЕ ЧАСТЕЙ ТЕЛА. Т. Дрант (1566) сравнивает свой перевод Горация с остриганием волос и обрезанием ногтей красивой пленницы: «Прежде всего, я поступил так же, как было заповедано божьим людям поступать с их красивыми пленницами: я сбрил его волосы и обрезал ему ногти, то есть я избавился от его тщеславия и излишеств» («First I have now done as the people of God were commanded to do with their captive women that were handsome and beautiful: I have shaved off his hair and pared off his nails, that is, I have wiped away all his vanity and superfluity» [Drant 1566 : [a.iii^v]]). В этой метафоре стилистическая адаптация при переводе осмысливается как избавление от красивых

частей тела. В отличие от Дранта, многие переводчики подчёркивают, что задача переводчика – сохранить целостность оригинала. Б. Джонсон в хвалебном стихотворении (1627) на перевод Т. Мэя утверждает, что переводчик «донёс до нас всё тело Лукиана», не потревожив «ни малейшего сустава», т. е. слова: «brought | *Lucans* whole frame unto us, and so wrought, | As not the smallest joint or gentlest word | In the great masse, or machine there is stirr'd» [Johnson 1627]. В данном случае и *frame*, и *machine* означает «тело». Согласно метафоре Джонсона, переводчик старается сохранить слова оригинала. В предисловии к своему переводу «Илиады» (1715) А. Поуп утверждает, что «первая великая обязанность переводчика – представить его автора целым и неискалеченным» («It is the first grand Duty of an Interpreter to give his Author entire and unmain'd» [Pope 1967 : v. 7, 17]). В метафорах Дранта, Джонсона и Поупа оригинал осмысливается как тело автора, а стилистические средства (у Дранта), слова (у Джонсона) или семантические единицы (у Поупа) – как части тела.

В другой метафоре Поупа, которую он использует наряду с первой, оригинал понимается как растение. Поуп заявляет, что «Илиаду» нельзя «обрубать», то есть сокращать, как это делал Гоббс: «Гоббс дал нам правильное объяснение общего смысла, но что касается частных, деталей, он постоянно обрубает их и часто опускает самое красивое» («*Hobbes* had given us a correct Explanation of the Sense in general, but for Particulars and Circumstances he continuously lopps them, and often omits the most beautiful» [Ibid. : 18]). С другой стороны, Поуп считает, что некоторые изменения могут быть оправданы, так как «Илиада» – это «дикий рай, и если мы не можем рассмотреть в нём все красоты так же чётко, как в упорядоченном саду, то только потому, что их число бесконечно больше» («wild Paradise, where if we cannot see all the Beauties so distinctly as in an order'd Garden, it is only because the Number of them is infinitely greater» [Ibid. : 3]). Поскольку на этом «могучем дереве» («mighty Tree») есть несколько пышных ветвей («Branches»), их «можно подрезать, придав форму»

(«might be lopped into form»), чтобы «подровнять» дерево («to give it a more regular Appearance» [Ibid. : 17]). Как мы видим, с точки зрения Поупа, вносимые изменения должны быть минимальными: переводчик может немного изменить форму элементов целого. Вероятно, под формой он имеет в виду стиль автора.

А. Ф. Тайтлер (1791) намного менее почитателен к оригиналу: по его мнению, избыточные мысли можно «отрубить» («cut off» [Tytler 1907 : 22]). Такого же мнения придерживается Р. Бретт, опубликовавший свой перевод «Vitae Sanctorum» Симеона Метафраста в 1597 году: «там, где мой автор разрастается повторениями, я применил мой топор и вырубил его тавтологии» («Where my author is sportive with repetition, there I have wielded my axe, and cut out his tautologies» [цит. по: Binns 1990 : 226]).

Части растения могут не только отрубаться, но и прививаться или вырастать из того же растения. Метафору ВЫРАСТАНИЯ переводчики используют, чтобы подчеркнуть, что их добавления логично сочетаются с оригиналом. В предисловии к своему переводу «Энеиды» Вергилия, Дж. Драйден утверждает, что его добавления «легко выводимы из смысла Вергилия. Они покажутся [...] не воткнутыми в него, а вырастающими из него» («easily deduced from Virgil's sense. They will seem [...] not stuck into him, but growing out of him» [Dryden 1968 : v. 2, 246]). В данном случае негармоничные добавления, вероятно, осмысляются, посредством метафоры ДОБАВЛЕНИЯ, как привитые ветви. Как упоминает Г. Тиссол, Драйдена часто критиковали за его добавления, которые он считал неотъемлемой частью поэтического перевода (например, в переводах «Посланий» Овида много остроумных парадоксов, добавленных Драйденом) [Tissol 2004].

Метафоры УДАЛЕНИЯ и ДОБАВЛЕНИЯ дополняются метафорами РАЗБИРАНИЯ и СОБИРАНИЯ, которые выражают мысль о том, что перевод включает стадии анализа и синтеза. Как указывает Э. Честерман, перевод понимался как перестройка ещё в Античности [Chesterman 1997 : 21]. Ренер отмечает, что эта концепция выражена в письме Руфина Аквилейского Иерониму [Renier 1989 : 28].

Иероним критиковал перевод Руфина с греческого на латынь за изменение слов и их порядка. В ответ Руфин сравнил идеал Иеронима (казавшийся Руфину недостижимым) с перестройкой лингвистической структуры – с «разбором по кусочку [...] словесной структуры оригинала и перестройкой её на новом месте, так что каждое составляющее занимает то же положение и выполняет то же предназначение, что и в изначальной структуре. Это означает, что брус [...] остаётся брусом, а камень [...] камнем» («taking apart piece by piece [...] the word structure of the original and rebuilding it on a different site so that every component keeps the exact position and function it had in the original structure. This means that a beam [...] remains a beam, a stone [...] remains a stone» [Ibid. : 29]. Концепция Иеронима противоречит сосюрговской парадигме, в соответствии с которой каждый язык имеет свои особенности «словесных структур».

Эту древнюю метафору использует М. С. Педен в её статье «Building a Translation, the Reconstruction Business : Poem 145 of Sor Juana Ines De La Cruz» [Peden 1989]. Она описывает перевод следующим образом: «Мы внимательно надписываем номера брёвен, разбираем их и реконструируем на новой территории, искусно восстанавливая первоначальные взаимные положения брёвен и скрепляя их минимальным количеством строительного раствора» («carefully we mark the logs by number, dismantle them, and reconstruct them in new territory, artfully restoring the logs to their original relationships and binding them together with a minimal application of mortar» [Ibid. : 14]). Под «восстановлением первоначальных взаимных положений брёвен» Педен имеет в виду сохранение схемы сонета, синтаксических и лексических параллелизмов, а также метра оригинала, тогда как «строительный раствор» – это нововведения переводчика, которых трудно избежать в поэтическом переводе.

Поскольку точное воспроизведение словесной структуры в переводе невозможно на практике, метафора ТОЧНОГО ВОССТАНОВЛЕНИЯ ЗДАНИЯ часто изменяется или отвергается. Во многих случаях российские переводчики

вынуждены изменять английский порядок слов, поэтому Л. С. Бархударов [1975 : 199] указывает на «необходимость синтаксической перестройки предложения при его переводе на русский язык». Метафора ПЕРЕСТРОЙКИ может использоваться и для осмысления идеального перевода, в котором нет опущений. А. С. Богдановский (2003), осмысляющий перевод как разбор дома на брёвна и его перестройку, хвалит переводы В. П. Голышева, который находит в них место для каждого компонента авторского текста: «Перевод чем-то напоминает постройку дома. Надо разобрать домик оригинала и выстроить свою избушку. Вот в переводах Голышева не остается ни одного лишнего бревнышка, никаких отходов, все пошло в дело, всему нашлось место» [Богдановский URL : http://old.russ.ru/krug/20030403_kalash.html].

Итак, мы определили три основных типа метафор, основанных на схеме ЧАСТЬ – ЦЕЛОЕ: 1) метафоры удаления и добавления 2) метафоры сохранения частей и их положения в целом, 3) метафоры перестановки. Метафоры первого типа используются, например, для осмысления переводческого редактирования и добавлений в поэтическом переводе. Метафоры второго типа описывают дословный перевод. Третий тип метафор описывает синтаксические изменения при переводе.

Посредством метафор, основанных на схеме ЧАСТЬ – ЦЕЛОЕ, переводчики часто выражают две разных концепции, которые можно назвать оптимистической и пессимистической. Согласно первой концепции, переводчик должен сохранить автора «целым и неискаленным» (Поуп). Согласно второй, в переводе можно сохранить только часть оригинала. Эту концепцию можно проиллюстрировать утверждением В. В. Набокова (1955): «Что перевод есть? На подносе | поэта бледная глава» («What is translation? On a platter | A poet's pale and glaring head» [Nabokov 1955 : 34]). Он осмыляет поэтический перевод как нефункциональную часть оригинала (мёртвую «голову поэта» – намёк на голову Иоанна Крестителя на подносе). В оптимистической концепции тексты воспринимаются как целое, а

перевод – как передача общего смысла и стиля. Пессимистическая концепция уделяет больше внимания деталям, лингвистическим и культурным различиям, тому, что невозможно сохранить точный смысл и авторский стиль в поэтическом переводе. Эти концепции существуют на разных уровнях детализации, что и приводит к разным ответам на вопрос, является ли перевод целым оригиналом или только его частью.

2.6 Схема БЛИЗКО – ДАЛЕКО и её сочетание со схемами САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ, ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ, ОТ – К

Схема БЛИЗКО – ДАЛЕКО, часто сочетаясь со схемой САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ, служит основой для метафор, используемых для осмысления степени, в которой переводчик воспроизводит оригинал. Некоторые переводчики считают, что они должны «держаться близко» к оригиналу, а другие – что им лучше «отходить» от него (в данном случае метафоры БЛИЗОСТИ и ОТДАЛЕНИЯ сочетаются с метонимией ПЕРЕВОДНОЙ ТЕКСТ – ЭТО ПЕРЕВОДЧИК). Близость к оригиналу часто соответствует дословному переводу.

Многие переводчики используют метафоры БЛИЗОСТИ для осмысления сложности дословного перевода из-за лингвистических и культурных различий. Хотя А. Бен (1688) в своём переводе «Разговора о множестве миров» Фонтенеля «держалась как можно ближе к его словам» («kept as near his Words as was possible»), это было нелегко, так как «если стараться сделать его [французский язык] стандартным английским, это не будет переводом («if one endeavours to make it [French] English Standard, it is no Translation» [Behn 1688b : [A7^f]]).

Ф. Прокопович [1709? : 3^v – 4^r] занял релятивистскую позицию, переводя «Идею о христианском политическом принципе» С. Фахардо: «Аще бо бы тако кто его привести потщался, дабы не мало следов наречия его не остатися [т. е. так, чтобы не потерять ни малейших следов его языка], была бы вещь отнюд

невразуменная, стропотная и жестокая. Аще бы всяко разнствующим и далече отходящим от слова его образом толковати восхотел кто, не было бы то преводити, но свое новое нечто писати. Между сем убо и овым средство некое держати тщахомься». В данном случае переводчик занимает некое среднее положение между стратегиями «отдаления» и буквальным переводом.

Напротив, переводчики романтической традиции стремились «приблизиться» к оригиналу. Э. Б. Браунинг (1833) описывает свой способ перевода следующим образом: «К буквальному смыслу я старалась согнуться настолько близко, насколько это было поэтически возможно» («to the literal sense I endeavoured to bend myself as closely as was poetically possible» [Browning 1897 : 555]). Эта метафора основана не только на схеме БЛИЗКО – ДАЛЕКО, но также на схеме ВВЕРХУ – ВНИЗУ (см. раздел 2.8), так как буквальный перевод осмысливается и как приближение, и как подчинение переводчика.

Одним из наиболее известных современных сторонников буквального перевода является П. Ньюмарк, который утверждает (1977), что «переводчик должен цепляться к словам, словосочетаниям, структурам, эмфазам», когда дословный перевод грамматически возможен («the translator has to cling to words, collocations, structures, emphases» [Newmark 1989 : 119]). По его мнению, «перевод всегда ближе к оригиналу, чем любая внутриязыковая передача или перифраз» («a translation is always closer to the original than any intralingual rendering or paraphrase» [Ibid.]).

Метафора БЛИЗОСТИ может использоваться по отношению не только к словам, но и к смыслу оригинала. Максим Грек (1522) утверждает, что переводчику необходимо правильно понять многозначные слова, чтобы не «отпасть» от смысла текста: «Многажды бо то же глаголение по потребе ино и ино назнаменующе обрящется, еже аще не съблюдем прилежне, обрящемся отпадше от истины и разума писмени» [Грек 2008 : т. 1, 164]. Т. Франклин (1753) сравнивает переводчиков, намеренно искажающих авторский смысл, с

путешественниками, оставляющими своих товарищей на берегу и уходящими в плавание без них: «There are, an author's sense who boldly quit, | [...] Who leave their fellow-trav'ler on the shore, | Launch in the deep, and part to meet no more» [Franklin 1975 : 112].

В поэтическом переводе вопрос о степени близости к оригиналу становится особенно актуальным, так как поэтическая форма может мешать достижению высокой степени близости. Восхваляя перевод «Гамлета» Н. А. Полевого, В. Г. Белинский (1838) утверждает, что «иногда отдаляясь от подлинника, он этим самым верно выражает его», и «в этом и заключается тайна переводов» [Белинский 1960 : 203]. Как считает И. А. Кашкин (1959), «крупные поэты старались отойти от подлинника на должное расстояние, отойти, чтобы приблизиться», «иногда жертвуя некоторыми национальными чёрточками подлинника» [Кашкин 1968 : 526]. Вероятно, эту метафору И. А. Кашкин заимствовал у Н. В. Гоголя (1834), который писал о переводах М. А. Максимовича, опубликованных в изданном Максимовичем сборнике «Украинских народных песен»: «иногда нужно отдаляться от слов подлинника нарочно для того, чтобы быть к нему ближе» [Гоголь 1960 : 187]. По мнению Е. Г. Эткинда [1963 : 43], «искусство поэта-переводчика начинается с умения найти угол расхождения между подлинником и переводом»: «иногда он может быть острым, всего в несколько градусов, и тогда переводчик подойдет почти вплотную к оригиналу [...]. Иногда, напротив, [...] нужно найти в себе смелость раздвинуть угол, довести его порой чуть ли не до девяноста градусов». Сходную мысль об изменяющемся характере «близости» оригинала к переводу высказывает и А. Я. Ливергант, размышляя уже не только о поэтическом переводе, а о переводе вообще: «Переводчик подобен самолету, летящему над землей. Там, где ему выгодно, он летит близко над землей, а когда нужно – взмывает» [Калашникова 2008 : 297].

Некоторые западные переводчики поэзии «приближаются» к форме оригинала, тогда как другие отходят от неё и «сближаются» со смыслом. В предисловии к своему переводу «Сэра Гавейна и зеленого рыцаря» ведущий американский поэт У. С. Мёрвин объясняет (2002), что он не стремился сделать ещё одну копию поэтической формы, так как за шестьсот лет английский язык во многом изменился, и поэтому переводчик «хотел держаться как можно ближе к смыслу слов оригинала» («I wanted to keep as close as I could to the meaning of the original words» [Merwin 2006 : 583]). Напротив, Э. Морган (1996) утверждает, что он «держался как можно ближе к форме» («kept as closely as possible to the form») в своём переводе французского фарса «Адвокат Пьер Патлен»: «у перевода есть метр и рифма, так же как и у оригинала» («has metre and rhyme, as had the original» [Morgan 2006 : 586]).

Буквальный перевод может заставить переводчика отступить от языковых норм языка перевода. Например, В. А. Лёвшин (1780) просит читателей извинить его за «отступление мое от слога нынешнего» в переводе «Библиотеки немецких романов», так как решил переводить «литерально» [цит. по: История русской переводной художественной литературы 1995 : т. 1, 208].

Язык перевода – часть принимающей культуры, в которую также входят и тексты, созданные на её языке, либо изначально, либо переведённые. Например, И. А. Дмитриевский (1771) утверждает, что «хотел [...] приблизить мой перевод к переводу Безбожника», так как, с точки зрения Дмитриевского, этот перевод был образцом «чистого стиля» и показывал величие русского языка [Там же : т. 2, 59].

С точки зрения Е. Г. Эткинда [1963 : 414], близость переведённого текста к культуре перевода – лишь одна из возможных стратегий переводчика, который стоит перед выбором: он может «сделать непривычное – привычным, далекое – близким. К этому сводится художественный смысл первого метода. Раскрыть перед читателем богатство искусства [...] Заставить его пережить эстетический восторг от далекого, непривычного, чуждого искусства [...] Вот смысл второго

метода». Заметим, что в метафорах Дмитревского и Эткинда схема БЛИЗКО – ДАЛЕКО сочетается со схемой ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ: переводчик «приближает перевод» или «делает далёкое близким». Метафора БЛИЗОСТИ К КУЛЬТУРЕ ПЕРЕВОДА основана на следствии схемы БЛИЗКО – ДАЛЕКО: мы знаем хорошо и привыкаем к тому, что близко к нам, но мы часто не знаем многого о том, что далеко от нас.

Метафоры, основанные на схеме БЛИЗКО – ДАЛЕКО, описывают не только процесс перевода, но и предшествующие условия, необходимые для его осуществления, и его следствия. Переводчики часто считают, что перевод будет успешным, если автор и переводчик в чём-то схожи. Например, по мнению А. А. Блока (1906), «Эдгар По требует переводчика, близкого его душе» [Блок 1960 : 581]. Результат перевода – взаимопроникновение культур – также осмысливается как близость: по словам С. Я. Маршака [1959 : 250], переводчики служат «делу мира и духовного сближения народов».

Таким образом, метафоры БЛИЗОСТИ, основанные на схеме БЛИЗКО – ДАЛЕКО, позволяют переводчикам осмысливать сходство перевода с оригиналом, с текстами, являющимися частью культуры перевода, а также с идеалами и ожиданиями читателей. Лингвистические выражения текста перевода могут рассматриваться как подобные конвенциональным выражениям языка перевода, переводчик – как подобный автору, а культура перевода – как подобная культуре оригинала. Наиболее общее следствие схемы БЛИЗКО – ДАЛЕКО заключается в том, что близость подразумевает сходство, так как предметы, расположенные рядом друг с другом (деревья, люди, города, страны) часто похожи друг на друга, в отличие от удалённых друг от друга предметов. Это опытная основа метафоры СХОДСТВО – ЭТО БЛИЗОСТЬ, которая и является наиболее общей метафорой, объединяющей метафорические выражения, рассмотренные в данном разделе.

2.7 Схема СПЕРЕДИ – СЗАДИ и её сочетание со схемой ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ

Метафоры, основанные на схеме СПЕРЕДИ – СЗАДИ, передают иерархические отношения между оригиналом и переводом. Главное следствие этих метафор – то, что расположенное сзади часто хуже расположенного спереди, так как расположенное сзади обычно не предназначено для рассмотрения.

Метафора ОБРАТНОЙ СТОРОНЫ ГОБЕЛЕНА использовалась для выражения традиционного восприятия перевода как менее качественного произведения, чем оригинал. Как отмечает Т. Херманс, эта метафора впервые появляется в истории о Фемистокле (рассказанной Плутархом), который не хотел разговаривать с персидским королём через переводчика, потому что, как он выразился, «перевод не лучше обратной стороны гобелена» [цит. по: Hermans 1985 : 114]. Позже этот образ использовали и другие писатели (включая Сервантеса) и переводчики [Ibid.]. Как указывает Дж. Хауэлл (1632), некоторые сравнивают переводы с обратной стороной турецкого гобелена: «Some hold translations not unlike to be | The wrong side of a Turkey tapestry» [Howell 1907 : v. 2, 55]. Поскольку он использует эту метафору в хвалебном стихотворении (посвящённом переводу Дж. Хауарда), он преобразует её в более позитивный образ, отмечая, что он ещё не видел полотна, у которого было бы меньше недоработанных концов ниток, чем в гобелене, сотворённом Хауардом: «Yet I ne'er saw a piece from Venice come | Had fewer thrums set on our country loom» [Ibid.].

Дж. Кольман (1765) использует похожую метафору для описания прозаических переводов поэзии: «Если допустить, что все переводы, как едко и остроумно заметил Дон Кихот [...], подобны обратной стороне фламандского гобелена, те, кто передают поэзию прозой, можно сказать, намеренно выворачивают полотно оригинала швами наружу» («If it be true of translations in general, according to the severe and witty censure of Don Quixote [...] that they are like

the wrong side of the Flemish Tapestry [...]; they, who render verse by prose, may be said purposely to turn the pieces of the original the seamy side without» [Colman 1975 : 124]). В данном случае схема СПЕРЕДИ – СЗАДИ совмещается со схемой ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ. Заметим, что и Хауэлл, и Кольман не соглашаются полностью с пониманием перевода как обратной стороны гобелена: они используют метафору очень осторожно («some hold translations not unlike to be...»; «if it be true...»).

Многие современные переводчики часто соглашаются с тем, что переводы обычно имеют недостатки (ошибки, а также стилистические погрешности, такие как стандартизация стиля – см. [Chesterman 1997 : 71 – 72]). Однако современные переводчики используют метафору ОБРАТНОЙ СТОРОНЫ ГОБЕЛЕНА для осмысления не только отрицательных, но и положительных аспектов перевода. По мнению Дж. Эрдал (2007), «стоит увидеть даже изнаночную сторону гобелена, со всеми её свисающими нитками» [Erdal 2007 : 69]. Д. Крэм (2011) формулирует метафору ОБРАТНОЙ СТОРОНЫ ГОБЕЛЕНА в постструктуралистских терминах: «чтобы понять, что такое гобелен и что он представляет, постструктуралист как раз развернул бы его обратной стороной наружу и посмотрел бы, где у него все нитки – так сказать, разложил бы его на составные части» [Крэм] («If you want to understand what a tapestry is and what it represents, what a poststructuralist would do is precisely turn it over and see where all the threads are: as it were, decompose it»). Из этой интерпретации метафоры следует [Там же], что «рассмотрение изнаночной стороны гобелена – это привилегированный взгляд» («looking at the wrong side of the tapestry is a privileged view»), поскольку перевод делает текст более ясным, позволяя переводчику лучше понять его.

Постструктурализм связан с деконструкцией. Термин *деконструкция* ввёл Ж. Деррида в работе «De la grammatologie» [Derrida 1967]. По определению Дж. Рейнолдса, деконструкция – это анализ, «который переворачивает дихотомии» («reversing dichotomies») с целью подрыва устоявшихся иерархий [Reynolds URL : <http://www.iep.utm.edu/derrida/>]. Как отмечает Г. Ч. Спивак в предисловии к её

переводу «De la grammatologie» Дерриды, «если мы навсегда привязаны к нашим точкам зрения, мы, по крайней мере, можем намеренно перевернуть наши точки зрения» («If one is always bound by one's perspective, one can at least deliberately reverse perspectives» [Spivak 1976 : xxviii]). Понятие переворачивания («reversal») связано с обратной стороной (the reverse side), поэтому деконструкция логично применима к пониманию перевода, который традиционно осмыслялся в рамках иерархических метафор, основанных на схеме СПЕРЕДИ – СЗАДИ.

Кроме того, литературный аспект деконструкции подразумевает «интерпретацию текста и поиск скрытых альтернативных значений в тексте» [Reynolds URL : <http://www.iep.utm.edu/derrida/>]. Утверждение, что перевод предоставляет «привилегированный взгляд», основано на схеме СПЕРЕДИ – СЗАДИ, следствием которой является то, что обратная сторона обычно скрыта от взгляда. Поэтому эта схема позволяет передать мысль о том, что переводчик находит скрытые значения в тексте автора и выражает их в переводе.

Итак, метафоры, основанные на схеме СПЕРЕДИ – СЗАДИ, традиционно способствовали осмыслению перевода как менее качественного текста, чем оригинал. Это связано с тем, что данная схема предполагает отрицательную оценку предметов, расположенных сзади, и положительную оценку предметов, расположенных спереди (передние места в театре, переднее положение участника в гонках или скачках и т. д.). Однако традиционные иерархические отношения между оригиналом и переводом были переосмыслены некоторыми переводчиками с позиций деконструкции. Это хороший пример того, как теория может скрывать уже устоявшееся следствие образа-схемы и обращать внимание на другие следствия, а именно на то, что обратная сторона скрыта от взгляда, и поэтому может представлять нечто интересное и новое. Это следствие соответствует мысли о том, что перевод позволяет понять оригинал и его значения лучше, чем чтение на языке оригинала.

2.8 Схема ВВЕРХУ – ВНИЗУ и её сочетания со схемами САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ, ОТ – К и ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ

Подобно схеме СПЕРЕДИ – СЗАДИ, схема ВВЕРХУ – ВНИЗУ имеет аксиологический аспект: если что-то вверху, это, как правило, хорошо, а если что-то внизу, то это часто может быть плохим. Как указывают Дж. Лакофф и М. Джонсон, «счастье, здоровье, жизнь и власть – т. е. то, что по большей части характеризует лучшее для человека – все ОРИЕНТИРОВАНО НАВЕРХ» [Лакофф 2004 : 40]. Поэтому одна из наиболее распространённых метафор, основанных на схеме ВВЕРХУ – ВНИЗУ – это метафора ХОРОШЕЕ – ВВЕРХУ; ПЛОХОЕ – ВНИЗУ. Более специфические метафоры, основанные на этой схеме, включают ВЫСОКОЕ КАЧЕСТВО – ВВЕРХУ; НИЗКОЕ КАЧЕСТВО – ВНИЗУ и КОНТРОЛЬ – ВВЕРХУ; ПОДЧИНЁННОСТЬ – ВНИЗУ.

В эпоху классицизма многие переводчики считали, что они могут улучшать стиль автора. Поэтому (за счёт метафоры ВЫСОКОЕ КАЧЕСТВО – ВВЕРХУ; НИЗКОЕ КАЧЕСТВО – ВНИЗУ) улучшение качества стиля часто осмыслялось как подъём переводчика над автором или подъём автора переводчиком. Например, А. Ф. Тайтлер (1791) утверждает, что переводчик может попытаться «воспарить, если он сможет, выше» автора, улучшая оригинал и придавая ему большую поэтичность («soar, if he can, beyond» [Tytler 1907 : 45]). В данном случае схема ВВЕРХУ – ВНИЗУ сочетается со схемой САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ. В другом случае помимо этих двух схем Тайтлер использует и схему ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ для осмысления перевода как подъёма автора: если переводчик «в какой-то миг поймёт, что его [т. е. автора] силы иссякают, когда он увидит поникшее крыло, он должен поднять его на своих собственных крыльях» («perceives, at any time, a diminution of his powers, when he sees a drooping wing, he must raise him on his own pinions» [Ibid. : 45 – 46]). В данном случае схема ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ

оправдывает стратегию стилистического улучшения, которое осмысляется как помощь автору.

В девятнадцатом веке, который связан с романтизмом и реализмом, стратегия стилистического улучшения стала менее популярной. В метафорах этого периода часто подчёркивался свой более низкий статус переводчика по сравнению со статусом автора. Например, это очевидно в метафоре А. С. Пушкина (1832), адресованной переводчику «Илиады» Н. И. Гнедичу: «С Гомером долго ты беседовал один, | Тебя мы долго ожидали, | И светел ты сошел с таинственных вершин. | И вынес нам свои скрижали» [Пушкин 1960 : 160]. Автор осмыляется как Бог, а Бог традиционно представлялся обитающим наверху, на небе, поэтому такая метафора подчёркивает высокий статус автора по сравнению со статусом переводчика и читателей. Кроме того, посредством метафоры КОНТРОЛЬ – ВВЕРХУ; ПОДЧИНЁННОСТЬ – ВНИЗУ, перевод осмыляется как подчинение авторской воле. С другой стороны, переводчик, осмыляемый как Моисей, является «божественным посланником» (что понимается посредством схем ОТ – К и САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ), поэтому его статус (обеспечиваемый его литературным талантом и способностью понимать автора) выше статуса читателя.

В двадцатом веке повышение статуса переводчика связано со становлением теории перевода и профессионализацией переводческого труда. Высокий статус переводчика выражает метафора в названии книги К. И. Чуковского «Высокое искусство» [1941], одной из наиболее авторитетных работ о переводе в России. В этой книге автор высоко оценивал стандарты перевода и его теории в Советском Союзе. Название книги подразумевает метафору ВЫСОКОЕ КАЧЕСТВО – ВВЕРХУ, которая выражается в таких конвенциональных языковых выражениях, как *высокие стандарты* и *высокое качество*.

Перевод в Советском Союзе осмылялся как «высокое искусство» по ряду причин. Как отмечает Л. Лейтон, «советские переводчики на много долгих лет

опережали других в создании критических терминов, в методике переводческого анализа и в знании истории перевода» [Leighton 1991 : 15]. Кроме того, работа переводчика была престижной и высокооплачиваемой. Согласно британской переводчице К. Келли, перевод в Советском Союзе «очень отличался от того, что было у нас, потому что он был центрально организован, потому что люди были переводчиками всю свою жизнь и занимались только этим, и потому что у них была полная уверенность в своём переводческом авторитете» [Kelly 2010 : 152].

Таким образом, метафоры, основанные на схеме ВВЕРХУ – ВНИЗУ, помогают осмыслять стратегию стилистического улучшения (с помощью метафоры ВЫСОКОЕ КАЧЕСТВО – ВВЕРХУ), перевод как подчинение авторской воле и, соответственно, отсутствие самовольных улучшений (с помощью метафоры КОНТРОЛЬ – ВВЕРХУ; ПОДЧИНЕНИЕ – ВНИЗУ), а также статус переводчика, в том числе обусловленный качеством его работы (с помощью метафор ВЫСОКИЙ СТАТУС – ВВЕРХУ; НИЗКИЙ СТАТУС – ВНИЗУ и ВЫСОКОЕ КАЧЕСТВО – ВВЕРХУ; НИЗКОЕ КАЧЕСТВО – ВНИЗУ). Под статусом может иметься в виду творческий потенциал, мастерство, профессиональные стандарты качества, престижность работы и её высокооплачиваемость.

2.9 Сочетания схем НАЛОЖЕНИЕ, СПЕРЕДИ – СЗАДИ, ВВЕРХУ – ВНИЗУ, БЛИЗКО – ДАЛЕКО и САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ

Следование за каким-то человеком предполагает движение по той же траектории: траектория второго человека как бы накладывается на траекторию первого. Это наложение может быть точным (например, когда человек наступает на следы другого) или более произвольным. В то же время следование подразумевает самостоятельное движение позади другого человека на определённом расстоянии от него, иногда ползком. Поэтому метафоры СЛЕДОВАНИЯ способствуют осмыслению перевода как деятельности переводчика

(посредством схемы САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ), направленной на достижение определённой степени сходства (посредством схем БЛИЗКО – ДАЛЕКО, НАЛОЖЕНИЕ, ВВЕРХУ – ВНИЗУ) и являющейся вторичной (возможно, менее творческой и менее качественной) по отношению к деятельности автора (посредством схем СПЕРЕДИ – СЗАДИ и ВВЕРХУ – ВНИЗУ).

Переводчики часто воспринимают текст как двойственную сущность, состоящую из смысла и языка. Следование смыслу автора обычно воспринимается как само собой разумеющееся, тогда как следование языку вызывает многочисленные вопросы. Как известно, язык состоит из лексики и грамматики. Переводчики шестнадцатого века считали необходимым отметить в своих комментариях, что следовать грамматике языка оригинала не нужно. Например, Силуан (1524) высказывается о греческом языке следующим образом: «несть бо, несть летъ по истинне всячески премудрейшему оному последовати языку, понеже обрящется сопротивно; ни же бо роды, ни же времена, ни же скончания подобна ея имеют, но вся пременена» [Силван 1896 : 342].

Что касается лексики, шестнадцатый век характеризуется постепенным отходом от следования словам автора. С одной стороны, некоторые переводчики эпохи Возрождения ощущали необходимость следовать как смыслу, так и словам оригинала. Например, Т. Хоби (1561) старался «следовать самому значению и словам автора, не позволяя фантазии вводить меня в заблуждение» («to follow the very meaning and words of the Author, without being misled by fantasy» [Hoby 2006 : 84]). С другой стороны, многие переводчики этого периода отказывались от средневековой концепции следования словам. Так, Т. Элиот (1534) перевёл проповедь св. Киприана «не следуя суеверно букве» («not superstitiously following the letter» [цит. по: Translation – Theory and Practice 2006 : 83]).

А в семнадцатом веке приоритет смысла над словами провозглашал Дж. Драйден (1680), приверженец парафразы, «при котором переводчик держит автора в поле зрения, никогда не упуская его, но следует его словам не так строго, как

его смыслу» («where the author is kept in view by the translator, so as never to be lost, but his words are not so strictly followed as his sense» [Dryden 1968 : v. 1, 268]). Следование словам Драйден (1696?) осмысляет с помощью схемы ВВЕРХУ – ВНИЗУ, дополняющей другие схемы, которые присутствуют в метафорах СЛЕДОВАНИЯ: переводчики, по его мнению, «не должны ползти за словами своего автора так раболепно, как это делали некоторые» («are not to creep after the words of their author in so servile a manner as some have done» [Dryden 1968 : v. 2, 214]). Сходную метафору использует А. Бен (1688), утверждающая, что «переводчики должны раболепно ползти за смыслом иностранных авторов» («necessitated to servilely to creep after the sense of foreign Authors» [Behn 1688a : A4^r – A4^v]). Метафора ПОЛЗАНИЯ, основанная на схеме ВВЕРХУ – ВНИЗУ, выполняет две функции: она задаёт иерархичность отношений «переводчик – автор» (за счёт связанной с ней метафоры НИЗКИЙ СТАТУС – ВНИЗУ; ВЫСОКИЙ СТАТУС – ВВЕРХУ) и передаёт подчинённость переводчика словам или смыслу автора (за счёт связанной с ней метафоры ПОДЧИНЁННОСТЬ – ВНИЗУ; КОНТРОЛЬ – ВВЕРХУ).

В метафоре Драйдена о парафразе (см. выше) этот тип перевода осмысляется, в том числе, с помощью схемы БЛИЗКО – ДАЛЕКО: переводчик следует за автором на расстоянии, не упуская его из виду. Напротив, буквалистский перевод Драйден концептуализирует как наступание на пятки автора: он критикует переводчиков Холидея и Стэпилтона, которые «наступали на пятки Ювеналу и Персию» («trod on the heels of Juvenal and Persius» [Dryden 1968 : v. 2, 153]).

Буквалистский перевод может осмысляться и в рамках метафор ТОЧНОГО СЛЕДОВАНИЯ (с помощью схемы НАЛОЖЕНИЕ), например, посредством метафоры СЛЕДОВ или ШАГОВ [см. Hermans 1985]. Так, Т. Франклин (1753) утверждает, что переводчики-буквалисты «сбились с пути» (have mist the road»), несмотря на их усилия «заметить каждый след, оставленный автором» («mark each footstep where their master trod» [Franklin 1975 : 112]). Интересно, что схема БЛИЗКО – ДАЛЕКО в

данном случае (перевод как следование за ушедшим автором по его следам) используется для осмысления временной удалённости переводчика от автора: стихотворение Франклина именно о переводе античных авторов: «the sacred streams of antient eloquence» [Ibid. : 110]. Перевод в эпохи Возрождения и классицизма означал, в первую очередь, перевод античной литературы.

Сходную точку зрения на буквалистский перевод выражает и А. П. Сумароков (1771), согласно которому следовать автору необходимо таким образом: «В спряжение речей его ты не вдавайся | И свойственно себе словами украшайся. | На что степень в степень последовать ему? | Ступай лишь тем путем и область дай уму» [Сумароков 1960]. Слово *степень* этимологически связано со словом *стопа*, и, скорее всего, Сумароков имел в виду именно шаги или следы.

Так как следование предполагает движение за кем-то, схема СПЕРЕДИ – СЗАДИ может использоваться переводчиками для осмысления вторичности и даже возможной второсортности перевода по отношению к оригиналу. Интересная и парадоксальная взаимосвязь схем БЛИЗКО – ДАЛЕКО и СПЕРЕДИ – СЗАДИ присутствует в метафоре М. Цветаевой (1936), которая считает, что если переводчик приближается к тексту слишком близко (то есть становится буквалистом), он отдаляется и остаётся далеко позади автора: «главное, что хотелось – возможно ближе следовать Пушкину, но следовать не рабски, что неминуемо заставило бы меня остаться *позади*, отстать от – текста и поэта» [цит. по: Эфрон 1966 : 178].

Таким образом, сочетание четырёх схем в рамках концепта СЛЕДОВАНИЯ позволяет создавать метафорические выражения, основанные на многих схемах (что особенно очевидно в метафоре Цветаевой) и выражающие большое количество сем. Кроме того, к указанным четырём схемам может добавляться схема ВВЕРХУ – ВНИЗУ (перевод как ползание за авторским смыслом или словами), которая способствует осмыслению низкого статуса переводчика и его покорности авторской воле. В этом случае низкий статус переводчика также выражается за

счёт схемы СПЕРЕДИ – СЗАДИ, усиливающей схему ВВЕРХУ – ВНИЗУ. В метафорах о буквалистском переводе схема НАЛОЖЕНИЕ может дублироваться и усиливаться схемой БЛИЗКО – ДАЛЕКО (например, когда буквалистский перевод осмысливается как наступание на пятки – одна и та же мысль выражается обеими схемами), либо схема БЛИЗКО – ДАЛЕКО может использоваться для осмысления временной удалённости от автора (перевод как продвижение по следам античного автора). Поэтому схема БЛИЗКО – ДАЛЕКО может усиливать схему СПЕРЕДИ – СЗАДИ, передавая идею о временной удалённости переводчика, который находится за автором на временной оси. Итак, схемы БЛИЗКО – ДАЛЕКО и СПЕРЕДИ – СЗАДИ многозначны. Обе они могут иметь временное значение. С другой стороны, схема БЛИЗКО – ДАЛЕКО может использоваться для осмысления степени сходства перевода (степени дословности), а схема СПЕРЕДИ – СЗАДИ – для осмысления потенциально более низкого качества перевода по сравнению с оригиналом или низкого статуса переводчика.

Мы можем сделать вывод, что метафоры СЛЕДОВАНИЯ имеют большую выразительность за счёт взаимоусиления схем и большой семантический потенциал за счёт многозначности схем и возможности их комбинирования.

2.10 Схемы ПРЕГРАДА и УДАЛЕНИЕ ПРЕГРАДЫ и их сочетание со схемой ВНУТРИ – СНАРУЖИ

Согласно М. Джонсону, схема ПРЕГРАДА (BLOCKAGE) описывает ситуации, в которых на пути вектора силы (например, на пути движущегося человека) встречается препятствие, а схема УДАЛЕНИЕ ПРЕГРАДЫ (REMOVAL OF RESTRAINT) – ситуации, когда некоторая сила убирает это препятствие [Johnson 1987 : 45 – 47]. Заметим, что эти схемы логично связаны со схемами САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ (так как препятствие преграждает движение) и ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ

(так как удаление преграды предполагает вызванное движение преграды). Кроме того, иногда при удалении преграды вектор движения направлен внутрь объекта (ореха, очищаемого от скорлупы, или комнаты с открываемыми дверями). В данном случае схемы ПРЕГРАДА и УДАЛЕНИЕ ПРЕГРАДЫ сочетаются со схемой ВНУТРИ – СНАРУЖИ, на которой основана конвенциональная языковая метафора ПОНИМАНИЕ – ЭТО ПРОНИКНОВЕНИЕ.

Поскольку перевод – это процесс, благодаря которому читатель может понять оригинал, он часто осмысляется как удаление преграды (тогда как ситуация до перевода осмыляется как существование преграды). В этой группе метафор, основанных на схемах ПРЕГРАДА и УДАЛЕНИЕ ПРЕГРАДЫ, язык оригинала осмыляется как преграда, а язык перевода обычно не концептуализируется. Когда ограничение удаляется, смысл текста мгновенно становится понятен – как если бы невербализованные мысли стали доступны разуму читателя.

В метафорах ОТКРЫВАНИЯ схема УДАЛЕНИЕ ПРЕГРАДЫ часто сочетается со схемой ВНУТРИ – СНАРУЖИ: «вместилище», содержащее смысл, «открывается», и смысл становится доступен читателю. Одним из первых английских переводчиков, употребивших такую метафору, был предвестник Реформации Дж. Уиклиф (ок. 1390), считавший, что «лучшим переводом с латыни на английский является перевод согласно смыслу, а не только словам, чтобы смысл был таким же открытым или ещё более открытым на английском, чем на латыни» («The beste translating is, out of Latyn into English, to translate aftir the sentence, and not oneli after the wordis, so that the sentence be as opin either openere in English as in Latyn» [цит. по: Reynolds 2011 : 78]). Метафора ОТКРЫВАНИЯ подразумевает интерпретацию, что соответствует устаревшему значению глагола *to open*, зафиксированному в Oxford English Dictionary: «to explain the sense of, clarify; to expound, interpret» [OED Online URL: <http://www.oed.com>]. Таким образом, преграда в метафоре Уиклифа соответствует не только языку оригинала, но и буквальному переводу, который может препятствовать пониманию смысла.

В отличие от библейских переводчиков-протестантов (Уиклифа, Гиндейла, переводчиков Библии короля Якова), Г. Мартин, автор католического Дуэ-Реймского перевода Библии (1582), считает, что перевод не обязан «открывать» смысл священного текста. Он обвиняет переводчиков-протестантов в том, что они самовольно интерпретируют текст [Martin 1834 : 13]. Хотя, используя метафору св. Иеронима, он утверждает, что «у текста есть твёрдая скорлупа, которую нам надо расколоть, прежде чем мы доберёмся до ореха» («the text hath a hard shell to be broken, before we come to the kernel» [Ibid.]), с его точки зрения, перевод не ведёт автоматически к пониманию текста: «никто не может понять божественный смысл в Писаниях, если Христос не откроет его» («none can understand the meaning of God in the Scriptures except Christ open their sense» [Ibid. : 12]). Католическая церковь противилась переводу Библии на национальные языки (удалению языковой «преграды»), а поняв, что переводов нельзя избежать, постаралась восстановить утерянную «преграду» за счёт буквального перевода. Обилие латинизмов в переводе Мартина не позволяло простым людям полностью понимать его, поэтому функция толкования сохранялась за представителями официальной церкви.

В отличие от Мартина, М. Смит (1611), один из переводчиков Библии короля Якова, не согласен с такой ситуацией. Он считает, что без перевода люди, не знающие языков, подобны «тому человеку, упомянутому Исаией [29:11], которому принесена была запечатанная книга, и сказано было: «Прочитай её, прошу тебя», но он вынужден был ответить: «Не могу, потому что она запечатана» («that person mentioned by Isaiah, to whom when a sealed book was delivered, with this motion, *Read this, I pray thee*, he was fain to make this answer, *I cannot, for it is sealed*» [Smith 1997 : 139]. Смит утверждает, что именно перевод «открывает окно, чтобы впустить свет», «отодвигает штору, дабы мы могли увидеть самое святое место», «разламывает скорлупу, чтобы мы могли съесть ядро», и «снимает крышку с колодца, дабы мы смогли набрать воды» («openeth

the window, to let in the light», «putteth aside the curtain, that we may look into the most holy place», «breaketh the shell, that we may eat the kernel», «removeth the cover of the well, that we may come by the water» [Ibid.]). Поэтому отказ от дословности был одной из изначальных установок переводчиков Библии короля Якова.

Подобную метафору использует другой переводчик религиозных текстов С. Полоцкий, который также считает, что перевод снимает коммуникативные барьеры. Его перевод ещё более свободен, чем перевод Библии короля Якова, так как отказ от буквальности в его случае мотивирован ещё и поэтической формой перевода Псалтыри (1680), что заставляет прибегать к парафразу («толк» в его терминологии). Вот как он описывает свой перевод в предисловии: «Тем не дивися, видя ино слово, – | разум един есть, речение ново | Светлости ради, ли за нужду меры: | толк отверзает сих сокровищ двери» [Полоцкий 1953 : 216]. Переводчик сохраняет смысл («разум»), изменяя слова («речение»). Из-за стихотворного размера перевода («за нужду меры») и для прояснения тёмных мест («светлости ради») Полоцкий решает применить парафраз, который он противопоставляет буквальным переводам, использовавшимся в церквях.

Метафоры ОТКРЫВАНИЯ используются не только по отношению к смыслу поэзии, но и к самой поэзии: переводчик раскрывает отнюдь не только смысл стихов, но ещё и их поэтичность, выразительность. Например, Дж. Чапмен в предисловии к своему переводу «Илиады» (1611) утверждает, что переводчику нужен «подходящий ключ природы [...], чтобы поэзией открыть поэзию» («the fit key of Nature [...] with Poesie to open Poesie» [цит. по: Translation – Theory and Practice 2006 : 97]). «Природу» в этой метафоре можно интерпретировать как выразительность, подобную красоте и естественности природы.

Мы убедились, что схема ПРЕГРАДА используется не только для концептуализации непереуведённости текста, но и для осмысления различных аспектов текста перевода – например, его буквальности или отсутствия выразительности. Схема ПРЕГРАДА служит основой метафорам НЕПРОЗРАЧНОСТИ,

которые также позволяют осмыслять ряд аспектов текста перевода: «непрозрачность» перевода или переводчика – это ощущение переведённости текста и отсутствие лёгкости при его прочтении; это «заслонение» переводчиком индивидуальности автора и навязывание ему своей идеологии; это и перевод, который не отражает языковые структуры оригинала; наконец, это просто переводческие ошибки и изъяны. Как мы видим, один и тот же метафорический источник может выражать различные смыслы.

Н. В. Гоголь (1846) так описывает ощущение лёгкости и ясности при чтении перевода В. А. Жуковского: «он добыл какой-то прозрачный язык, который ту же вещь показывает еще видней, чем как она есть у самого хозяина, у которого он взял ее» [Гоголь 1960 : 189]. По мнению Гоголя (1850), когда Жуковский переводил «Одиссею», «он превратился в такое прозрачное стекло, что кажется, как бы нет стекла» [Гоголь 1960 : 191].

В книге «Невидимость переводчика» Л. Венути (1995) критикует стратегию «прозрачности» перевода и переводчика. Для него эта стратегия – лишь иллюзия, созданная доместикацией текста автора: «прозрачность – это иллюзионистский трюк: она зависит от работы переводчика над языком, но она скрывает эту работу, даже само присутствие языка, убеждая нас в том, что в таком переводе виден автор» («transparency is an illusionistic effect: it depends on the translator's work with language, but it hides this work, even the very presence of language, by suggesting that the author can be seen in the translation» [Venuti 1995 : 287]). Венути здесь отвечает Н. Шапиро, который утверждал, что он «видит перевод как попытку создать настолько прозрачный текст, что он не будет казаться переведённым. Хороший перевод подобен оконному стеклу [...] Он никогда не должен привлекать к себе внимание» («I see translation as the attempt to produce a text so transparent that it does not seem to be translated. A good translation is like a pane of glass [...] It should never call attention to itself» [цит. по: Ibid. : 1]). Венути определённо понимает прозрачность как ощущение лёгкости от прочтения перевода в результате

доместикации, приводящей к ясности и чёткому синтаксису. Он выступает сторонником «видимости» («visibility») и «непрозрачности» переводчика, которые он связывает с практикой форенизации.

Д. Бузаджи [2009 : 33] указывает на то, что Венути смешивает два понятия: прозрачность и гладкопись («fluency»): если переводчик действительно «прозрачен», только те фрагменты перевода будут вызывать ощущение лёгкости, которые соответствуют «лёгким» фрагментам оригинала. Поэтому метафора ПРОЗРАЧНОСТИ в устах Венути основана на том, что прозрачность заставляет смотрящего (читателя) забыть о существовании стекла (переводчика или языка перевода), что, с его точки зрения, искажает действительность и приводит к гладкописи. Тогда как у Бузаджи в фокусе метафоры ПРОЗРАЧНОСТИ – идентичность предмета за стеклом (авторского текста) самому себе.

Бузаджи считает, что чем «прозрачнее» переводчик, тем лучше перевод: чем меньше заметен посредник, тем лучше коммуникация. По его мнению, «прозрачность» не означает, что личность переводчика не проявляется в переводе; её проявление случайно и бессознательно. Он выделяет три причины, по которым концепция «непрозрачности» переводчика так популярна: 1) сложнее быть «прозрачным» переводчиком, чем «непрозрачным»: первый должен хорошо разбираться в теории перевода и великолепно владеть языком перевода, 2) «непрозрачный» переводчик, чьи стилистические предпочтения и идеология сознательно отражены в переводе, более заметен, чем «непрозрачный», а следовательно, он имеет больше шансов прославиться, 3) многие современные читатели не обладают хорошим художественным вкусом и могут расценивать «прозрачные» переводы как скучную гладкопись.

Мы видим, что и у Венути, и у Бузаджи «непрозрачность» подразумевает дословность перевода и отражение индивидуальности переводчика в переводе. Интересно, что многие переводчики, наоборот, понимают дословность как «прозрачность» перевода. Например, Н. Р. Малиновская (2005) хотела бы заново

«перевести» с русского на русский многие переводы, так как «через перевод всеми языковыми сочленениями просвечивает оригинал» [Калашникова 2008 : 328]. Напротив, К. Ф. Медведев (2001 – 2005) указывает [Калашникова 2008 : 336] на статью В. Бенъямина «Задача переводчика» (1923), в которой Бенъямин подчёркивал «важность точности, которую обеспечивает дословность» и утверждал, что «настоящий перевод прозрачен, он не заслоняет собой оригинал, не закрывает ему свет, а наоборот, позволяет чистому языку, как бы усиленному его опосредованием, сообщать оригиналу свое сияние все более полно. Это достигается прежде всего благодаря дословности в передаче синтаксиса: она доказывает что именно слово, а не предложение есть первичный элемент переводчика» [Бенъямин URL: <http://kassandrion.narod.ru/commentary/11/6ben.htm#0>]. Как отмечает Медведев, соглашаясь с Бенъямином, «язык оригинала как раз и должен просвечивать сквозь перевод» [Калашникова 2008 : 336]. По его мнению, советская «традиция воссоздания» оригинала была связана с культурной изоляцией Советского Союза; так как теперь ситуация изменилась, взаимопроникновение культур способствует большей буквальности переводов, чем в прошлом.

Наконец, преградой для читателя перевода могут быть переводческие ошибки и недостаточное мастерство переводчика, особенно в литературном переводе. По мнению И. А. Кашкина (1955), «при переводе яркого и трудного художественного текста на этом стекле становятся заметными всякие царапины, пузырьки, пыль и прочие изъяны» [Кашкин 1968 : 442]. Сходное мнение высказывает и С. В. Силакова (2002 – 2004): «Переводчик – это стекло, не бывает стекол абсолютно прозрачных и лишенных кривизны» [Калашникова 2008 : 448]. Эта метафора объясняет, что переводчик несовершенен, поэтому Силакова не чувствует вины за то, что её переводы не идеальны.

Таким образом, метафоры, основанные на схемах ПРЕГРАДА и УДАЛЕНИЕ ПРЕГРАДЫ, описывают перевод как удаление препятствия (иностранный язык)

переводчиком, которое читатель не может убрать самостоятельно. В то же время схема ПРЕГРАДА используется для описания перевода по таким параметрам, как выразительность, ясность и лёгкость, дословность, сохранение авторской индивидуальности, отсутствие ошибок. В метафорах, основанных на схеме УДАЛЕНИЕ ПРЕГРАДЫ, смысл часто осмысливается как ценный ресурс (еда, вода, сокровище), обычно находящийся внутри (схема ВНУТРИ – СНАРУЖИ), который становится доступен читателю благодаря переводчику. Схемы ПРЕГРАДА и УДАЛЕНИЕ ПРЕГРАДЫ сочетаются с метафорами ПОНИМАНИЕ – ЭТО ЗРЕНИЕ и ПОНИМАНИЕ – ЭТО ПОГЛОЩЕНИЕ ПИЩИ ИЛИ ПИТЬЯ, передавая мысль о том, что перевод обеспечивает понимание текста автора.

2.11 Схема СВЯЗЬ и её сочетания со схемами САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ и ПРЕГРАДА

Схема СВЯЗЬ похожа на схему ПРЕГРАДА тем, что она может подразумевать ограничение, но уже не для читателя, а для переводчика. Как отмечает М. Джонсон [Johnson 1987 : 118], простейшая ситуация, описываемая этой схемой, включает две сущности, связанные некой структурой (например, куски дерева, прибитые друг к другу, соединённые пуговицами части одежды, связанные части тела). Как указывает Дж. Лакофф [Lakoff 1987 : 274], важнейшим следствием схемы СВЯЗЬ является ограничение одной сущностью другой, связанной с ней сущности (например, если она привязана к ней верёвкой). Поэтому эта схема часто сочетается со схемой САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ: связь ограничивает движение.

Переводчики используют эту схему для осмысления различных факторов, ограничивающих свободу переводчика, таких, как слова автора или его мысли. Например, в Англии семнадцатого века буквальный перевод рассматривался как

ограничитель свободы переводчика. Поэтому переводчик не только должен был убрать лингвистические барьеры, но и освободиться от ограничений, навязываемых словами оригинала. Дж. Драйден (1680) сравнивает буквальный перевод с «танцем на верёвках с закованными в кандалы ногами» («dancing on ropes with fettered legs» [Dryden 1968 : v. 2, 269]). В предисловии к своему переводу Чосера на современный ему английский, Драйден (1700) утверждает, что он не «привязывал» («tied») себя «к буквальному переводу» («to literal translation» [Ibid. : 287]).

С другой стороны, Драйден считает (1680), что свобода переводчика ограничена мыслями автора: «достаточно, если он выберет какое-нибудь выражение, которое не искажает смысл. Я полагаю, он может натянуть свою цепь до этого предела, но внося новые мысли, он, думается мне, разрывает её» («'tis enough if he choose out some expression which does not vitiate the sense. I suppose he may stretch his chain to such a latitude; but by innovation of thoughts, methinks he breaks it» [Ibid. : 272]). В 1697 году он утверждает, что «несчастный переводчик [...] привязан к мыслям» («the wretched translator [...] being tied to the thoughts» [Ibid. : 251]). Однако, по его мнению, ограниченность выбора переводчика не абсолютна: «Мы привязаны к смыслу автора, хотя и с уже упомянутыми свободами [т. е. с возможностью опущений и добавлений]; ибо я думаю, что он не настолько священен, чтобы запрещено было добавить или убрать и одну йоту под страхом анафемы» («We are bound to our author's sense, though with the latitudes already mentioned; for I think it not so sacred as that one iota must not be added or diminished, on pain of anathema» [Ibid. : 250]).

В девятнадцатом веке, когда романтизм стал оказывать влияние на взгляды переводчиков, многие из них ограничили свою свободу и вернулись к идеалам буквального перевода. П. А. Вяземский (1829) различает «независимый» и «подчинённый» перевод [Вяземский 1960 : 131]. При «независимом» переводе переводчик передаёт мысли, но не форму оригинала, а при «подчинённом»

переводе – старается передать и мысли, и форму. В предисловии к своему переводу «Адольфа» Вяземский утверждает, что он «связал себя *подчиненным переводом*. Отступления от выражений автора, часто от самой симметрии слов, казались мне противоестественным изменением мысли его» [Там же].

Свобода переводчика ограничена с двух сторон. Во-первых, оригинал ограничивает его творческую свободу. Во-вторых, стилистические нормы, специфика языка перевода и культуры ограничивают его свободу в передаче оригинала на языке перевода. А. В. Фёдоров [1983 : 309] утверждает, что Кроненберг, переводчик Шекспира, «был скован стилистическим «этикетом» своего времени, который не позволял воссоздавать образы английского драматурга во всей их полноте». По мнению Н. К. Гарбовского [2007 : 283], «переводчик скован системными межъязыковыми расхождениями, асимметрией культурных реалий, стилистическими нормами, и т. д.».

Таким образом, метафоры, основанные на схеме СВЯЗЬ, описывают ограничения, которые налагает на переводчика язык оригинала (или его культура) и язык перевода (и его культура). С помощью этих метафор переводчик как бы сравнивается с автором: в отличие от автора, который имеет свои мысли и образы выражения, он намеренно ограничивает свою свободу его словами и мыслями, а также особенностями языка и культуры перевода. Если переводчик ограничивает свою свободу словами автора, он прибегает к форенизации, а если стилем языка перевода – к доместикации.

Ограниченность связанных сущностей – это не единственное следствие схемы СВЯЗЬ. Например, она может подразумевать, что связанные сущности могут общаться друг с другом (например, посредством телефонной связи) или быть рядом друг с другом. На этом следствии схемы СВЯЗЬ основано распространённое сравнение переводов и переводчиков с мостами между странами и культурами. Так, эта метафора содержится в названии современного российского журнала переводчиков «Мосты». Данная метафора также включает схемы ПРЕГРАДА и

САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ: жители двух стран переходят по мосту в другую страну и, таким образом, видят друг друга и общаются друг с другом, что было бы затруднительно без такого средства связи.

Итак, главные следствия схемы СВЯЗЬ, которые используются для осмысления перевода, включают ограничение одной сущности связанной с ней сущностью («привязанность» к словам или мыслям автора), ограничение сущности средством связи («связанность» буквальным переводом), а также возможность преодоления преграды и возможность коммуникации благодаря связи («мосты» между культурами). В первых двух случаях переводчик осмысливается как связанная сущность, а в третьем – как связывающая сущность.

2.12 Схема РАСШИРЕНИЕ

Схема РАСШИРЕНИЕ, которую выделяет М. Тёрнер [Turner 1991 : 171], часто используется для осмысления не столько перевода, сколько развития переводческого опыта и увеличения знаний переводчика, помогающих осуществлять его профессиональную деятельность. Поэтому мы вкратце остановимся на метафорах, основанных на этой схеме. Очевидно, эта схема является комбинацией схем ПРЕГРАДА, ЦЕНТР – ПЕРИФЕРИЯ, ВНУТРИ – СНАРУЖИ и ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ, так как расширение предполагает раздвижение границ (т. е. ограничивающей периферии объекта), их движение наружу. Например, Д. Робинсон (1997) отмечает, что «перевод – это интеллектуальная деятельность, требующая постоянного роста, обучения и саморасширения» («translation is intelligent activity requiring constant growth, learning, self-expansion» [Robinson 2003 : 221]). Он поясняет, что хорошие переводчики учатся всю жизнь, изучая новые слова, новые культурные особенности, приобретая опыт работы с разными типами текстов, вырабатывая различные способы решения переводческих

проблем [Ibid.]. В. Н. Максимова (2009) считает, что «расширение общей эрудиции» особенно необходимо переводчикам-фрилансерам, которые не имеют узкой специализации [Максимова URL : http://www.trworkshop.net/wiki/кругозор_переводчика].

Таким образом, метафоры, основанные на схеме РАСШИРЕНИЕ, описывают постоянное совершенствование знаний и навыков переводчика, которое характеризует эту профессию. Как отмечает Робинсон [Robinson 2003 : 221], мы все в этом смысле переводчики, так как всё время узнаём что-то новое. Однако эта профессия дополнительно стимулирует переводчиков постоянно узнавать новое: во-первых, поскольку любое знание может пригодиться в их деятельности, часто связанной с передачей самой различной информации, а во-вторых, поскольку их деятельность связана с другой культурой, являющейся богатым источником новой информации.

Выводы

Образы-схемы связаны с концептуализацией пространства. Они помогают осмыслять нахождение объекта в пространстве (например, внутри вместилища), его перемещение (разумеется, в пространстве) или его пространственные параметры (например, «широкий – узкий», посредством схемы РАСШИРЕНИЕ).

Образы-схемы представляют собой и образуют наиболее универсальные домены-источники для метафорического осмысления перевода. Разные культуры могут иметь различную окружающую среду, системы верований или социального взаимодействия, формы ремесел или искусства (или какие-то элементы всех этих сфер могут быть более важны в одной культуре, чем в другой), однако мы можем предположить, что образы-схемы в основном одинаково представлены и имеют схожую значимость в различных культурах. Это может объясняться

универсальностью пространственной организации человеческого тела и универсальностью нейронных процессов в человеческом мозге. Поэтому больше вероятность того, что в разных культурах будут использоваться одинаковые источники для осмысления перевода, основанные на образах-схемах, чем того, что одинаковые источники будут из сферы естественных или социальных процессов.

Действительно, обзор значений слов, используемых в индоевропейских и неиндоевропейских языках для обозначения перевода, выполненный Э. Честерманом [Chesterman 2006], показывает, что наиболее часто эти слова имеют значения, связанные с перемещением (такие как «перевод» и «перенос», т. е. метафоры, основанные на схемах ОТ – К, САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ и ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ) или поворачиванием (метафоры, основанные на схемах СПЕРЕДИ – СЗАДИ, ВВЕРХУ – ВНИЗУ и ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ). Разные культуры могут проявлять разную логику обозначения перевода (где-то уделяется внимание тому, что «перемещаемый» текст становится доступен получателю, а где-то – тому, что «переворачиваемый» текст изменяется), однако образы-схемы обычно одинаково значимы в разных культурах, так как они, по большей части, не обусловлены культурой, а значит, велика вероятность того, что они будут использоваться для осмысления перевода. Кроме того, представляя собой и образуя наиболее базовые, доконцептуальные конкретные домены, образы-схемы очень часто используются для осмысления абстрактных доменов.

Согласно З. Кёвечешу [Kövecses 2010 : 218], «природная и физическая среда, в которой находится культура» и «более широкий культурный контекст», т. е. «главенствующие принципы и ключевые концепты данной культуры», – это две основных причины межкультурной вариативности метафор. Можно предположить, что метафоры, основанные на образах-схемах, т. е. структурах, в основном не зависящих от «среды» и «ключевых концептов» культуры ввиду их доконцептуального характера и универсальности организации человеческого тела,

будут распространены в самых различных культурах. Как показало наше исследование, такие метафоры очень часто употребляются и в России, и в англоязычных культурах, хотя конкретные метафорические источники этих метафор всё равно подвержены влиянию культуры.

В качестве примера влияния «природной и физической среды» на культурно-специфическое осмысление перевода можно привести высказывание М. Я. Бородицкой о том, что «Чосер с середины шел легко, как на салазках под горку» (раздел 2.3). Британские переводчики (по крайней мере, те, чьи высказывания мы проанализировали) не сравнивают перевод со спуском на салазках под горку, вероятно, по той причине, что сани менее распространены в Великобритании, чем в России, из-за погодных условий. С другой стороны, когда К. Келли сравнивает перевод с продвижением по лабиринту (раздел 2.1), она использует традиционно британский метафорический источник, так как дерновые лабиринты (*turf mazes*) особенно распространены в Великобритании, в отличие от России, где лабиринтов намного меньше.

Будучи распространённым средством осмысления, образы-схемы, тем не менее, ограничивают нашу логику. Следовательно, для наиболее полного понимания перевода бывает полезно выйти за рамки привычных образов-схем. Например, схема ОТ – К обычно предполагает движение от одного пункта к другому, а схема ЦЕНТР – ПЕРИФЕРИЯ подразумевает один центр, но, как мы помним, К. Келли сравнивает перевод с продвижением по лабиринту, в котором есть несколько «центров-целей» (раздел 2.1). Таким образом она расширяет границы привычных схем, что позволяет лучше понять перевод.

Точно так же мы могли бы рассмотреть более частные случаи схемы ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ, согласно которой движение обычно направлено односторонне: от двигающего к движимому. Это позволяет осмыслить перевод как перемещение ценного ресурса. Однако мы знаем, что эта схема употребляется и по отношению к переводчику – для осмысления ситуаций, когда перевод

удаётся легко и происходит автоматически (например, перевод как перемещение в потоке реки). Поэтому мы можем несколько усложнить традиционную схему, осмысляя перевод как движение, направленное двусторонне: от двигающего к движимому и одновременно от движимого к двигающему. Интересно, что такие ситуации встречаются в действительности (например, движение на велосипеде или коньках).

Однако и не меняя привычной логики схем, переводчики могут использовать их различные комбинации, что способствует одновременному осмыслению различных аспектов перевода (за счёт различных следствий схем) или усилению одной схемы другой. Как мы убедились, схемы часто используются именно в сочетаниях друг с другом. Одна и та же схема может использоваться для различных доменов-целей (например, СПЕРЕДИ – СЗАДИ может использоваться для осмысления иерархичности перевода или его осуществления в более позднюю эпоху, чем та, в которую был написан оригинал). При этом в метафоре одна и та же схема может использоваться сразу для нескольких доменов-целей (например, СПЕРЕДИ – СЗАДИ может быть «многозначной» и использоваться в обоих из указанных значений в одной и той же метафоре). Дублирование одного и того же смысла разными схемами позволяет наиболее ярко осмыслить передаваемый аспект перевода (например, сочетание схем «иерархии» СПЕРЕДИ-СЗАДИ и ВВЕРХУ – ВНИЗУ в метафоре ПОЛЗАНИЯ). Итак, использование образов-схем для осмысления перевода может сопровождаться: изменением логики схем, передачей сразу многих смыслов одной схемой, а также сочетанием схем, в том числе схем, дублирующих передаваемые ими смыслы.

Глава 3. Концептуально сложные метафоры о переводе

В этой главе мы рассмотрим метафоры о переводе, в которых пространственный образно-схематический компонент отсутствует или не является ключевым. Например, перевод может осмысляться как актёрская игра. Наше осмысление игры на сцене, конечно, включает образно-схематические компоненты (передвижение по сцене), но оно намного сложнее образов-схем, так как включает задачи актёра, методы его игры, наше впечатление от игры, а также понимание игры как достижения сходства с персонажем. В таких метафорах образно-схематический компонент в большинстве случаев не является ключевым, т. е. задачи перевода осмысляются как задачи актёра, методы перевода – как методы актёрской игры, впечатление читателя – как впечатление зрителя, но перевод обычно не осмыляется в терминах пространственных характеристик актёрской игры. Поэтому мы будем называть такие метафоры концептуально сложными, в отличие от пространственных образно-схематических метафор, в которых доконцептуальные образно-схематические компоненты имеют главное значение и проецируются на область-цель.

С другой стороны, деление метафор о переводе на образно-схематические и концептуально сложные достаточно условно, так как метафоры могут быть основаны на образах-схемах и в то же время включать необразно-схематические концептуально сложные компоненты. Например, сравнение перевода с переливанием вина основано на образах-схемах ОТ – К, ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ, ВНУТРИ – СНАРУЖИ и в то же время связано с осмыслением перевода как изменения запаха и вкуса. Так как изменение запаха и вкуса в данном случае является следствием пространственного процесса переливания, мы рассматривали эту метафору в предыдущей главе.

Кроме того, иногда концептуально сложные метафоры образуют составные комплексы с образно-схематическими метафорами: их домен-источник сам

метафоричен, являясь источником образно-схематической метафоры. Например, работа переводчика может сравниваться с перевоплощением актёра. В данном случае актёрская игра осмысливается с помощью образно-схематической метафоры ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ, основанной на концептуализации тела какместилища души, а перевод, в свою очередь, осмысливается как такой способ актёрской игры. Такие составные метафоры мы рассмотрим в этой главе, так как они являются частными случаями концептуально сложных метафор (например, ПЕРЕВОД – ЭТО АКТЁРСКАЯ ИГРА) и используются сравнительно редко.

Мы выделили три основных группы концептуально сложных метафор о переводе: 1) метафоры ЕСТЕСТВЕННЫХ и СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ ИЗМЕНЕНИЯ, СОХРАНЕНИЯ и КОПИРОВАНИЯ, 2) метафоры МЕЖЛИЧНОСТНЫХ и СОЦИАЛЬНЫХ ПРОЦЕССОВ, 3) метафоры ИСКУССТВ, РЕМЁСЕЛ и ТЕХНОЛОГИЙ. Заметим, что искусства, ремёсла и технологии часто включают процессы изменения, сохранения и копирования (например, копирование картины), но эти процессы не являются естественными, т. е. природными (как например, воспроизводство генов), так как они намеренно осуществляются человеком.

3.1 Метафоры ЕСТЕСТВЕННЫХ и СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ ИЗМЕНЕНИЯ, СОХРАНЕНИЯ и КОПИРОВАНИЯ

При помощи метафор ЕСТЕСТВЕННЫХ и СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ ИЗМЕНЕНИЯ, СОХРАНЕНИЯ и КОПИРОВАНИЯ оригинал и перевод осмысливаются как объекты с определёнными (обычно чувственно воспринимаемыми) свойствами (не являющимися пространственными). Положительные (ценные, важные, приятные) свойства противопоставляются отрицательным (например, «мёртвый», «слабый», «бесцветный», «безвкусный», «грязный»). Это яркое противопоставление свойств позволяет сравнивать оригиналы с переводами, высококачественные переводы с некачественными, профессиональных

переводчиков с дилетантами. Поскольку эти свойства метафорически осмысляются как объективные, а не субъективные (ср., например, объективное «чистый» и субъективное «красивый»), утверждения, основанные на этих метафорах, характеризуются большой силой убеждения. Метафоры этой группы описывают перевод как изменение или сохранение физических свойств сущностей (например, «цветной», «живой»), как естественный процесс копирования (отражение, отбрасывание тени, эхо, деление генов) или как сверхъестественный трансформационный процесс (например, преобразование Иисуса Христа).

3.1.1 Метафоры ИЗМЕНЕНИЯ и СОХРАНЕНИЯ ФИЗИЧЕСКИХ СВОЙСТВ

Метафоры данной группы обычно описывают успешный перевод как сохранение физических свойств (чистоты, цвета, запаха, жизни), которые производят положительный эффект на читателя (т. е. сохранение выразительной функции текста).

НЕСОХРАНЕНИЕ ЧИСТОТЫ (ЗАГРЯЗНЕНИЕ) – часто используемый метафорический источник в высказываниях о переводе. Он, например, может использоваться для осмысления меньшей выразительности перевода по сравнению с оригиналом или для осмысления ущерба, наносимого языку перевода в результате слишком дословного перевода. Дж. Драйден (1697) утверждает, что чистота авторских «красот» должна быть сохранена в переводе [Dryden 1968 : v. 2, 222]. Однако «красоты» часто «загрязняются» («are sullied») варварством английского языка («barbarity of our language») и из-за неумелости переводчика [Ibid.]. А. Поуп (1715) использует тот же самый источник, но, с его точки зрения, сохранять надо чистоту языка перевода: «я говорю о его [Гомера] *составных эпитетах* и его *повторениях*. Многие из первых нельзя перевести буквально на английский, не нарушив чистоты нашего языка» («I speak of his

Compound Epithets and of his *Repetitions*. Many of the former cannot be done literally into English without destroying the Purity of our Language» [Pope 1967 : v. 7, 19]). Для Поупа перевод – не только сохранение выразительности и смысла оригинала, но и сохранение чистоты языка перевода. Разница между метафорическими концепциями перевода Драйдена и Поупа в том, что, по мнению Поупа, буквально переведённый оригинал может «загрязнить» язык перевода, а, по мнению Драйдена, язык перевода может «загрязнить» оригинал, сделав его менее «красивым». С точки зрения Поупа, язык перевода уже ни в чём не уступает языку оригинала (греческому), языку великих писателей и поэтов античности, и не может «загрязнить» его, так как сам он «чист».

Переводчики девятнадцатого века, особенно в эпоху романтизма, активно используют метафоры ЗАПАХА, ЦВЕТА и ВКУСА для осмысления национальных и индивидуальных особенностей текста, которые стремится сохранить переводчик. Переводчики противопоставляют эти качества, которые придают тексту выразительность, его «букве». А. А. Григорьев (1857) пытается «передавать запах и цвет, а не букву подлинника» [Григорьев 1960 : 341]. Д. Д. Минаев (1869) считает, что «переводчик обязан передавать только мысль, впечатление, букет подлинника – иначе он будет бесцветным тружеником, педантом буквы» [Минаев 1960 : 483]. Так называемый национальный колорит является одним из составляющих выразительности оригинала. А. А. Бестужев-Марлинский (1824) утверждает, что в «Русской антологии» Сент-Мора нет и следов национальности оригиналов: «русские цветы потеряли там не только запах, но даже и самый цвет свой» [Бестужев-Марлинский 1960 : 147]. П. А. Вяземский (1829), сторонник буквального перевода, старается сохранить «запах, отзыв чужбины, какое-то областное выражение» в переводе «Адольфа» [Вяземский 1960 : 131].

Многие переводчики считают, что выразительность оригинала нельзя сохранить в определённых видах перевода. При переводе поэзии прозой произведения «теряют свой поэтический букет» [Белинский (1840) 1960 : 213],

теряют свой «запах» [Фет (1891) 1960 : 336]. Кроме того, с точки зрения Белинского (1844), народная поэзия в любом случае теряет выразительность при переводе: «всякая народная поэзия хороша у себя, дома, а в чужой земле теряет большую половину своего поэтического аромата» [Белинский 1960 : 212].

Простые физические качества, такие как «тёплый – холодный», «издающий звуки – молчащий», «имеющий нормальный цвет – бледный» являются свойствами живых и мёртвых существ. Посредством метафор ЖИЗНИ и СМЕРТИ выражаются следующие мысли:

- все переводы хуже оригиналов (поэтому перевод осмысливается как убийство автора);
- хотя нерифмованные переводы рифмованной поэзии хуже оригиналов, они сохраняют изначальный смысл;
- поскольку прозаические переводы поэзии хуже оригиналов, поэзия не должна переводиться прозой;
- хотя прозаические переводы поэзии хуже оригиналов, они сохраняют смысл оригиналов, в отличие от поэтических переводов;
- хотя поэтические переводы не воспроизводят смысл оригиналов в его полноте, они превосходят дословные переводы по поэтичности;
- объяснение авторской иронии и аллюзий в сносках делает перевод хуже оригинала;
- воспроизведение формальных элементов, характерных для языка оригинала, делает перевод хуже оригинала;
- переводы, выполненные в спешке, обычно хуже оригиналов;
- использование официального стиля в переводе художественной литературы делает перевод хуже оригинала.

В предыдущей главе мы анализировали метафоры ТАКСИДЕРМИИ. В определённых контекстах они не подразумевают сохранения (поэтической) формы и изменения содержания; вместо этого они обозначают, что перевод

лишается части красоты оригинала, его выразительности. Д. Б. Волчек (2002 – 2004) так описывает перевод: «украл зверушку, вставил ей стеклянные глазки, приклеил на дощечку» [Калашникова 2008 : 138]. Задача переводчика, по его мнению, в том, «чтобы барсик выглядел как живой» [Там же]. Хотя Волчек не объясняет, почему он думает, что невозможно сохранить «жизнь» оригинала в переводе, вероятно, он имеет в виду, что чучела животных не так красивы, как живые животные, то есть переводы не могут передавать выразительность оригинала.

Похожую точку зрения высказывает и В. В. Набоков (1955), который не сохраняет рифму в своём близком к тексту переводе «Евгения Онегина»: «оригинал не сможет парить и петь, но его можно прекрасно препарировать, закрепить на поверхности и научно изучить во всех его органических подробностях» («the original text will not be able to soar and sing; but it can be very nicely dissected and mounted, and scientifically studied in all its organic details» [Nabokov 2006 : 384]). Набоков был знаменитым энтомологом, и очевидно, что он нашёл источник для своей метафоры в собственном опыте. Интересно, что сперва он сделал очень вольный (и рифмованный) перевод начала «Евгения Онегина», но затем решил ограничить свою творческую свободу, создав нерифмованный дословный перевод со множеством сносок. Д. Фиттс (1959) критикует его перевод и утверждает, что объяснение иронии и аллюзий автора в сносках делает перевод «мёртвым»: «упомянутые места, скрытые аллюзии, специальный жаргон – всё это нельзя объяснить даже в набоковской ссылке без приглашения объятий смерти» («Topicality, the recondite allusion, special jargon – these are matters that can not be handled even in a Nabokovian footnote without inviting the embrace of death» [Fitts 1959 : 39]).

Хотя Волчек и Набоков считают, что перевод приводит к авторской «смерти» и потере красоты, не все переводчики думают, что это неизбежное следствие перевода. А. Поуп (1715) утверждает, что в своём поэтическом

переводе «Илиады» он старался «прежде всего, сохранить жизнь этого духа и огня» («above all things to keep alive that Spirit and Fire» [Pope 1967 : v. 7, 22]). Его метафора была ответом на метафору А. Дасье, французской переводчицы «Илиады». Дасье (1699) считала, что поэзия должна переводиться прозой, так как иначе изменился бы смысл оригинала. Поэтому она сравнивает свой прозаический перевод «Илиады» с мумией Елены Троянской, в которой всё еще можно различить следы былой красоты: «Предположим, что Елена умерла в Египте, что её забальзамировали по лучшим египетским канонам, и что её тело, сохранённое до наших дней, доставили в сегодняшнюю Францию. Эта мумия не вызовет такого восхищения, которое вызвала живая Елена по возвращении из Трои [...], но ей всё же удастся вызвать некое любопытство и какую-то радость; мы не увидим тех глаз, полных огня, того цвета лица с его самыми естественными и самыми живыми оттенками, той грации, того очарования [...]. Это наименее лестное описание, которое я только могу дать моему переводу; это не живой и не одушевлённый Гомер, я признаю, но это Гомер; [...] в нём можно различить те же черты, восхитительную симметрию всех его частей; я даже надеюсь, в нём достаточно живых оттенков, чтобы на секунду допустить, что в нём всё ещё есть остатки жизни» («Supposons donc qu'Helene mourut en Egypte, q'elle y fut embaumée avec tout l'art des Egyptiens, et que son corps, conservé jusqu'a notre temps, est porté aujourd'hui en France. Cette mumie n'attirera pas toute l'admiration qu'Helene vivante attira à son retour de Troye [...]; mais elle ne laissera pas d'exciter quelque curiosité, et de faire un certain plaisir ; on n'y verra pas ces yeux pleins de feu, ce teint animé des couleurs les plus naturelles et les plus vives, cette grace, ce charme [...]. Voilà certainement l'idée la moins flateuse que je puisse donner de ma traduction; ce n'est pas Homere vivant et animé, je l'avoue, mais c'est Homere; [...] on y démêlera tous cet traits, et la symmétrie admirable de toutes ses parties; j'ose même espérer qu'on trouvera encore d'assez vives couleurs pour pouvoir douter un moment s'il n'a pas encore quelque reste de vie» [Dacier 1741 : xxxiv – xxxv]). Подобно метафоре

ТАКСИДЕРМИИ, метафора БАЛЬЗАМИРОВАНИЯ подразумевает частичное сохранение красоты, которая не может сравниться с красотой живого существа. В случае «Илиады» метафора БАЛЬЗАМИРОВАНИЯ также мотивирована тем, что оригинал был создан очень давно на языке, который сейчас называют «мёртвым», поэтому перевод осмысливается как сохранение мёртвого тела.

Предисловие Дасье стало широко известно среди переводчиков, включая российских переводчиков (известно, что Гнедич пользовался переводом Дасье). По всей вероятности, П. А. Вяземский (1819) заимствует и развивает метафору Дасье, сравнивая французские (прозаические) переводы Горация с трупом красивой девушки: «Читать его во французских переводах точно то же, что судить о прелестях красавицы по ее трупу: видишь черты, правильность красоты, но где эта свежесть, где взгляд, где улыбка» [Вяземский 1960 : 135]. Так же и А. А. Фет (1888) сравнивает прозаические переводы античных поэтов с мёртвым Цезарем: «Над каждым прозаическим буквальным переводом можно только написать: «материал произведения Горация, Ювенала или Вергилия», но невозможно написать: «оды, сатиры или Энеида». Весь лирический, сатирический или эпический строй, над которым недаром потрудились поэты, исчез бесследно, словом, если это и бесспорно Цезарь, то мертвый» [Фет 1960 : 334].

Даже когда поэзия переводится поэзией, переводу может не хватать энергии оригинала, если подход переводчика недостаточно творческий. По мнению противника буквализма Э. Фицджеральда (1878), «чтобы сохранить жизнь в произведении» («to keep life in the Work»), переводчик, даже если он намного менее талантлив, чем автор, должен уподобить авторский текст себе («must re-cast that original into his own Likeness»): «чем меньше он будет подобен оригиналу, тем хуже, но всё же живой пёс лучше мёртвого льва» («the less like his original, so much the worse: but still, the live Dog better than the dead Lion» [Fitzgerald 1901 : 261]). Фицджеральд имеет в виду, что переводчик должен использовать свои собственные творческие ресурсы, а не придерживаться буквы

оригинала, даже если перевод будет хуже оригинала. Его метафора связана с текстом Экклезиаста (9:4 – 9:5): «Псу живому лучше, нежели мёртвому льву. Живые знают, что умрут, а мёртвые ничего не знают, и уже нет им воздаяния, потому что и память о них предана забвению». Библейский текст позволяет восстановить возможные смыслы метафоры Фицджеральда: всякий перевод, даже творческий, будет забыт (так как «живые знают, что умрут»), но если буквальный перевод забывается сразу же, как бы умирая для читателя, творческий перевод выполняет свою функцию в течение какого-то времени, пока он не будет заменён другим, более современным переводом.

Если качество поэзии страдает от прозаического перевода, качество прозы часто ухудшается при воспроизведении в переводе формальных языковых элементов. М. Ф. Лорие (1965) использует метафору УБИЙСТВА по отношению к писателю и переводчику-формалисту Г. Г. Шпету, который перевёл «Тяжёлые времена» Диккенса в 1933 году: «переводчик убил автора, и этот мёртвый перевод – типичный образец того, как претворялась в жизнь теория формалистов» [Лорие 1965 : 100]. В чём заключалась эта теория? Как утверждает Лорие, формалисты сводили авторский стиль к сочетанию формальных методов и элементов, которые, с их точки зрения, должны были переводиться, и которые они считали более характерными для «данного языка» (например, синтаксис, характерный для языка оригинала), чем для «данного автора» [Там же : 99].

Не только теоретические подходы к переводу могут «убить» автора и его работы. А. И. Гитович (ок. 1966) замечает, что издательства, заказывающие срочные переводы поэзии, ответственны за «убийство» автора не меньше переводчиков: «У нас имеются случаи, когда издательство поручает группе переводчиков срочно перевести, допустим, египетских или корейских поэтов. Эти переводчики убивают соответственно египетскую и корейскую поэзию. Они – наёмные убийцы. Поэтому привлекать к ответственности следует не только их, а и тех, кто их нанимал» [Гитович 1970 : 369]. Однако он отмечает, что даже в

самых «криминальных» переводах оказалось невозможным «убить Диккенса» [Там же].

Одной из самых авторитетных книг о переводе в Советском Союзе была работа Н. Галь «Слово живое и мёртвое» (1972). Она предостерегает переводчиков от использования слишком официальных слов, так называемого канцелярита: «канцелярит – это мертвечина» [Галь 2007 : 29]. Канцелярит был характерен для советского дискурса, он проникал в язык газет, телевидения и радио, а оттуда – в язык художественных произведений. Галь приводит следующие примеры канцелярита: замена глаголов причастиями и отглагольными существительными, длинные цепочки существительных в родительном падеже, обширные придаточные предложения в составе сложных, а также использование пассивного залога вместо активного [Там же]. С её точки зрения, «мёртвые слова» в переводах – это не только канцелярит; они, кроме того, являются результатом механического копирования синтаксиса оригинала, перевода иностранного слова калькой, имеющей другое значение в языке перевода, а также непонимания фразеологизмов и пренебрежения контекстом и подтекстом.

Хотя качество перевода в Советском Союзе обычно характеризовали положительно, Е. В. Витковский замечает в программе «Трудности перевода» [2009], что он «мог бы назвать десятки авторов мирового значения, которые уже убиты нашими переводчиками». В. И. Баканов, с другой стороны, утверждает в той же программе, что читателю судить «убит ли автор», и, так как могут быть разные точки зрения и разные группы читателей, все переводы оправданы [Там же]. В этих метафорах убийство автора соответствует неумелому переводу.

Таким образом, метафоры ЖИЗНИ и СМЕРТИ отражают две главные стратегии перевода. Некоторые переводчики считают, что перевод не должен обязательно производить такой же эффект на получателя, какой оригинал производил на изначального получателя: перевод может быть хуже оригинала по эстетической функции (оригинал «жив», а перевод «мёртв»). Эти переводчики

сосредотачиваются на воспроизведении смысла. Другие переводчики стремятся воспроизвести эффект оригинала (оригинал и перевод «живы»). Они переводят поэзию поэзией, стараются сохранить ритм, стиль и уровень эксплицитности оригинала.

3.1.2 Метафоры ЕСТЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ КОПИРОВАНИЯ

Перевод часто понимается как достижение сходства между оригиналом и текстом перевода [Chesterman 1996]. Одним из способов осмысления перевода как достижения сходства являются метафоры ЕСТЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ КОПИРОВАНИЯ, с помощью которых перевод описывается, например, как отражение, тень, эхо, репликация генов, воспроизводство людей, копирование человеческой речи животными, резонанс.

Вероятно, переводчики заимствовали метафору отражения из высказываний об искусстве. Искусство, рассматриваемое как мимесис, осмыслили как отражение Пиндар, Алкидамант, Платон, Л. да Винчи, С. Джонсон, А. В. Шлегель, А. Шопенгауер, Б. Брехт и др. [Halliwell 2002 : 133, 144, 362, 365, 373]. Если оригинальное произведение искусства отражает реальность, то перевод – по аналогии – отражает оригинал.

Перевод может осмысляться как чистое или тусклое зеркало. По мнению М. Н. Муравьёва (1790-е), «в переводе, как в чистом зеркале, не только красоты, да и погрешности видеть должно» [цит. по: История русской переводной художественной литературы 1995 : т. 1, 225]. Согласно этой метафоре, оригиналы не должны улучшаться в переводе. Муравьёв был одним из первых российских переводчиков, употребивших метафору ОТРАЖЕНИЯ. В течение многих веков в российских домах не было больших зеркал, так как церковь не одобряла их использование; «благочестивые люди» относились к зеркалам как к «заморскому

греху» [Забылин 1880 : 480]. В 1666 году Московский собор запретил использовать зеркала в церквях. Такое отношение к зеркалам могло сыграть свою роль в том, что российские переводчики начали осмыслять перевод как зеркальное отражение лишь в конце восемнадцатого века.

В Англии одним из первых переводчиков, употребивших метафору ОТРАЖЕНИЯ был Дж. Драйден. Обращаясь к лорду Клиффорду, он утверждает (1697), что хотя его перевод Вергилия несовершенен, красоты автора «иногда появляются в тусклом зеркале, которое я держу перед вами» («appear sometimes in the dim mirror which I hold before you» [Dryden 1968 : v. 2, 222]. Образ тусклого зеркала он, скорее всего, заимствовал из первого послания к Коринфянам апостола Павла: «For now we see through a glass, darkly; but then face to face». В английских переводах Библии соответствующее греческое слово передаётся словом *a glass*, с неопределённым артиклем, т. е. «зеркало» (тогда как в русском тексте оно переводится словом *стекло*: «Теперь мы видим как бы сквозь [тусклое] стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу»). В пользу английской интерпретации говорит то, что древние зеркала обычно изготавливали из полированной бронзы, дающей слабое и несовершенное отражение [Harris URL : <http://community.middlebury.edu/~harris/Humanities/Corinthians.html>]. Поэтому, согласно метафоре Драйдена, хотя переводчик может ясно видеть красоту авторского текста, перевод – это лишь её «тусклое отражение», и единственный способ преодолеть несовершенство перевода – прочитать оригинал на языке автора.

Э. Шербёрн, сторонник «близкого следования словам» автора, по-иному использует метафору ОТРАЖЕНИЯ, заявляя в 1702 году, что перевод должен показывать «как в зеркале, его [автора] истинные контуры и черты, его истинный вид и выражение лица в его собственных тонах» («as in a Glass, his just Lineaments and Features, his true Air and Mien, in his own Native Colours» [Sherburne 1975 : 89]). Его мнение было радикальным для восемнадцатого века, когда ещё сильны были

традиции вольного перевода. Т. Франклин (1753) занимает более умеренную позицию. Он сравнивает переводчика с «правдивым зеркалом» («the faithful glass»), отражающим «родственный ум» («a kindred mind»), а не слова оригинала [Franklin 1975 : 114].

В девятнадцатом веке метафору ОТРАЖЕНИЯ использует Э. Б. Браунинг (1833) в предисловии к переводу «Прометея прикованного», подчёркивая индивидуальность переводчика: «разные руки могут держать зеркало при разном освещении, и свет будет падать на него в зависимости от положения этих рук» («A mirror may be held in different lights by different hands; and according to the position of those hands will the light fall» [Browning 1897 : 552]). Эта метафора в то же время подразумевает близкое следование оригиналу, в соответствии с романтической стратегией перевода. Перевод «Прометея прикованного» Браунинг – это, по мнению исследователей, «буквальная передача» [The Oxford History of Literary Translation in English 2006 : v. 4, 512].

Концепция перевода как отражения включает традиционную метафору перевода как отражения другого отражения, в соответствии с которой оригинал («первое отражение») превосходит перевод. Например, Р. Фэншо (1647) использует метафору ДВОЙНОЙ РАДУГИ в предисловии к переводу пьесы Гуарини «Верный пастырь»: «перевод, в лучшем случае, – это лишь побочная радуга в облаках, слабо воспроизводящая истинную, в которой сам Аполлон полностью и непосредственно проявил себя» («a Translation at the best is but the *mock-Rainbow* in the clouds, faintly imitating the true one: into which *Apollo* himself had a full and immediate influence» [Fanshaw 1964 : 4 – 5]). Метафора ДВОЙНОГО ОТРАЖЕНИЯ связана с концепцией Платона, выраженной в его «Государстве» (книга 10, раздел 597), согласно которой искусство находится на третьем месте после истины. Поскольку всё в нашем мире является, по мнению Платона, отражением божественных идей, то подражатели (художники, поэты, музыканты, актёры), которые воспроизводят отражения, проявленные в мире, а не саму истину,

находятся «на третьем месте от короля и истины» [Van Wyke 2010 : 31]. Эта концепция искусства переосмыслена в метафоре Фэншо: теперь принижается значение не оригинального искусства, а перевода, тогда как искусство (литература), наоборот, превозносится.

Метафора о переводе как об отражении отражения сходна с Платоновой концепцией искусства в том, что в обоих случаях первичная сущность божественна. Аполлон – греческий бог солнца, а оригинал, по словам Фэншо, – это отражение его лучей, тогда как перевод – это отражение оригинала. Сходную метафору, выраженную в христианских терминах, использует Э. Б. Браунинг (1833). Она сравнивает перевод с отражением и затем утверждает, что «всё красивое, будь то в природе или в искусстве, в физике или этике, в сочинении или абстрактном мышлении, представляет собой видимые на разных расстояниях и под разными углами умноженные отражения одной первообразной красоты» («all beauties, either in nature or art, whether in physics or morals, whether in composition or abstract reasoning, are multiplied reflections, visible in different distances and under different positions, of one archetypal beauty» [Browning 1897 : 553]). Она использует эту метафору для оправдания переводов античных авторов, включая её перевод Эсхила: «Если мы благодарны Тому, кто создал и открыл её форму [красоты], стоит ли нам отказываться смотреть на те отражения? И даже если они основаны на языческих свитках, стоит ли нам отворачиваться от этих свитков?» («If we own gratitude to Him, who created and unveiled its form, should we refuse to gaze upon those reflections? Because they rest even upon heathen scrolls, should we turn away from those scrolls?» [Ibid.]). Хотя, как отмечает Браунинг, современная ей эпоха, называющая себя веком литературы оригинальной, отвергает переводы античных авторов, перевод, с её точки зрения, – это отражение божественного отражения, а «созерцание совершенства производит совершенство» («the contemplation of excellence produces excellence» [Ibid. : 552]). Она считает, что нет необходимости «отворачиваться» от античного совершенства, так как искусство – бесконечный

интертекст, «умноженные отражения», и новые произведения искусства основываются на прежних, в том числе на переводах классических авторов. Кроме того, как мы помним (см. выше), Браунинг утверждает, что переводы сами привносят новое, будучи индивидуальными интерпретациями оригиналов.

Хотя метафора ОТРАЖЕНИЯ может выражать разные мысли, она очень часто подразумевает буквализм и отсутствие творческого подхода, так как зеркальное отражение предполагает высокую степень сходства и механическое копирование (в отличие от живописи, которая зависит от художника). Поэтому метафора ОТРАЖЕНИЯ отвергалась многими советскими переводчиками. По мнению И. А. Кашкина [1955 : 127], излишняя педантичность может привести к тому, что перевод будет непохож на оригинал: «наш советский перевод не мертвая зеркальная копия, а творческое воссоздание [...] в свете нашего реалистического и революционного миропонимания». Эту же мысль выражает метафора С. И. Липкина (1963): «Киреев не стал только зеркалом Адама Шогенцукова: мол, отнимите зеркало от лица автора – и останется пустое стекло. Нет, переводная проза М. Киреева сама по себе стала явлением советской литературы» [Липкин 1964 : 31].

Метафора ОТРАЖЕНИЯ используется не только для осуждения буквализма, но и наоборот, для осмысления творческого перевода, так как в Советском Союзе эта метафора была изменена и адаптирована к теории, лежащей в основе философии диалектического материализма, – теории отражения. Согласно этой философии, познание понимается с помощью метафоры отражения. По определению, данному в «Философском словаре», «марксистская философия понимает отражение диалектически, как сложный и противоречивый процесс взаимодействия чувственного и рационального познания, мыслительной и практической деятельности, как процесс, в котором человек не пассивно приспособляется к внешнему миру, а воздействует на него, преобразуя и подчиняя его своим целям» [Философский словарь 1986 : 479 – 480]. Так как

познание понималось как активный трансформационный процесс, метафора перевода как отражения подразумевала адаптацию и творческий подход к переводу. По мнению Г. Р. Гачечиладзе [1970 : 125 – 126], создание художественного перевода – это «творческий процесс отражения» объективного мира, представленного оригиналом. С его точки зрения, переводчик воссоздаёт оригинал для удовлетворения своих собственных творческих потребностей в соответствии со своей психологической организацией [Там же : 128 – 129]. По этим причинам перевод необязательно полностью отражает оригинал [Там же : 114]. Таким образом, метафоры Кашкина и Гачечиладзе подчёркивают индивидуальность, личную и культурную; они оправдывают адаптацию переводимого оригинала к советскому мировидению, которая осуществлялась посредством как цензуры (см., например, [Пушкарёва 1993]), так и самоцензуры [Sherry 2010].

В Великобритании некоторые переводчики тоже изменяли традиционную метафору ОТРАЖЕНИЯ для осмысления трансформационных аспектов перевода. Дж. Стайнер (1975) определяет перевод как «зеркало, которое не только отражает, но и производит свет» («the mirror which not only reflects but also generates light» [G. Steiner 1975 : 301]). Он считает, что перевод, будучи аналитической деятельностью, часто уточняет, делает эксплицитным то, что подразумевалось в оригинале, а также интерпретирует, приспособливает к новой культуре текст автора. Поэтому, по его словам, «нет сомнения в том, что, эхо обогащает, что он [перевод] – это больше, чем тень и вялое подобие» («there can be no doubt that echo enriches, that it [i.e. translation] is more than shadow and inert simulacrum» [Ibid.]). Эхо обычно повторяется снова и снова (в отличие от тени: каждый объект обычно имеет одну тень). Поэтому Стайнер сравнивает перевод не с тенью, а с эхом, обогащающим оригинал.

Метафоры ЭХА и ТЕНИ могут использоваться для указания на недостатки перевода: неудачные переводы Дж. Элиот сравнивает (1855) со «слабым эхом»

(«feeble echoes» [Eliot 2006 : 219]), а М. Арнольд (1861) – с «блѣклыми тенями» («pale shadows» [Arnold 1896 : 62]). Так как тень – это бестелесная и иллюзорная копия материального объекта, она хуже этого объекта. Поэтому Дж. Флорио (1603) считает, что результат работы переводчика – лишь «тень материи» («a shadow of a substance» [Florio 1997 : 134]).

Подобно эху, воспроизведение человеческой речи животными является несовершенным копированием речи. Переводчиков часто сравнивали с попугаями. Эта старинная метафора возникла в древнем Карфагене, где переводчикам делали татуировки на груди в виде попугаев [Van Hoof 1991]. В. В. Набоков (1955) сравнивает перевод с «речью попугая, болтовнёй обезьяны» («a parrot's speech, a monkey's chatter» [Nabokov 1955 : 34]). Для него перевод, особенно перевод поэзии, является «профанацией» автора [Ibid.].

В отличие от эхо, теней и подражания животных, репликация генов – это обычно точное и совершенное копирование. Однако, как отмечает Э. Честерман в книге «Мемы перевода» (1997), иногда «биологическая эволюция включает мутации» («biological evolution involves mutations» [Chesterman 1997 : 2]). Так как эволюция предполагает изменение и в то же время сходство, процесс репликации генов служит метафорическим источником для осмысления перевода. Честерман заимствует метафору МЫСЛИ – ЭТО ГЕНЫ, а также термин *мем* (для мыслей, распространяющихся от человека к человеку, подобно репликации генов) из книги Докинза «Эгоистичный ген» [Dawkins 1976]. Честерман использует эту метафору, так как она представляет перевод как достижение сходства, а не идентичности, в отличие от метафор ПЕРЕНОСА (например, слово *translation*), которые, с точки зрения Честермана, подразумевают идентичность (смыслов, стилей и т. д.) оригинала и перевода.

Хотя осмысление перевода как достижения сходства, а не идентичности посредством копирования мыслей логично обосновано, есть несколько расхождений между процессом перевода и процессом репликации генов. Во-

первых, мутации генов – скорее исключение, чем норма, и обычно репликация происходит без мутаций. Поэтому репликация генов – это точное копирование, в отличие от перевода, который приводит к достижению «относительного сходства», как отмечает Честерман [Chesterman 1997 : 62]. Он сам признаёт, что «у генов мутации не являются обычными, а у мемов они ожидаемы: мемы редко переносятся без модификации» («with genes, mutation is unusual; but with memes, it is to be expected: memes are seldom transferred without modification») [Chesterman 2009 URL : <http://www.helsinki.fi/~chesterm/2009c.viewmemetics.html>]). Во-вторых, гены – это части хромосом. Из каждой пары хромосом человека одна получена от отца, а вторая от матери. Если только половина информации «унаследована» от оригинала, откуда появляется вторая половина? Значит ли это, что перевод наполовину является продуктом творчества переводчика? Это кажется преувеличением. Переводчики обычно стараются избегать внесения своих мыслей в текст автора. С другой стороны, метафора Честермана полезна, поскольку она описывает не только копирование мыслей в процессе перевода, но и распространение мыслей о переводе, так называемых «переводческих мемов», образующих теории перевода [Chesterman 1997 : 19 – 49].

Таким образом, подобно метафоре ТВОРЧЕСКОГО ОТРАЖЕНИЯ Гачечиладзе и метафоре ЗЕРКАЛА, ПРОИЗВОДЯЩЕГО СВЕТ Стайнера, метафора Честермана основана на трансформации домена-источника. Так же как отражение не предполагает творческого изменения или генерации света, так и репликация генов не предполагает частых мутаций. Поэтому метафоры, используемые этими переводчиками, так сказать, противоречат законам природы. Такая трансформация доменов-источников – это способ преодоления ограничивающего характера метафор, связанного с тем, что домен-источник и домен-цель обычно схожи в некоторых аспектах и различны в других. Мы уже видели пример подобной трансформации, когда анализировали метафору ЛАБИРИНТА СО МНОГИМИ ЦЕНТРАМИ, предложенную К. Келли (раздел 2.1).

Репликация генов подразумевает размножение, приводящее к сходству. Перевод часто осмысляется в менее научных терминах – как воспроизводство людей. Честерман упоминает [Chesterman 1997 : 9], что метафору СЕМЕЙНОГО СХОДСТВА, которая использовалась в философии Витгенштейна (Witgenstein 1953), применил к теории перевода Г. Тури [Toury 1980 : 18]. Согласно Тури, эта метафора «означает, что ни одно определённое отношение между переводом и оригиналом не будет постулироваться как необходимое и/или достаточное условие для перевода» («will mean that no one specified relationship between target and source will be postulated as necessary and/or sufficient condition for translation» [Ibid.]). То есть сходство между переводом и оригиналом подобно сходству между членами семьи, степень которого, зависящая от набора сходных признаков, не является заданной величиной. Честерман использует метафору Тури, утверждая, что отношение между переводом и оригиналом – это отношение релевантного сходства, и набор сходных признаков различается в каждом конкретном случае [Chesterman 1997 : 9].

Сходство обычно подразумевается в метафорах РОЖДЕНИЯ перевода. Так же как дети похожи на своих родителей, так и переводы могут рассматриваться как воплощения творчества переводчиков и, таким образом, осмысляться как оригинальное, своеобразное творчество. В. А. Жуковский (1810) сравнивает перевод с «новорождённым младенцем», а способность переводить – с «плодовитостью» переводчика [Жуковский 1960 : 79]. По его мнению, «переводчик стихотворца есть в некотором смысле сам творец оригинальный» [Там же]. Тридцать три года спустя, в 1843 году, когда Жуковский уже поменял свои подходы к переводу, он называет переводимую им «Одиссею» своей «3000-летней дочкой», которую он любит «почти как родную» [Жуковский 1959 : т. 4, 528]. За год до этого у поэта родилась дочь, поэтому выбор метафорического домена-источника отражает события его жизни. Учитывая, что Жуковский [1960 : 89] пытался переводить «Одиссею» близко к тексту, причина, по которой он

сменил метафору РОЖДЕНИЯ на метафору УДОЧЕРЕНИЯ очевидна: перевод осмысляется как созданный не переводчиком, а автором (о метафорах УСЫНОВЛЕНИЯ см. в разделе 3.2.6).

Когда автор осмысляется как родитель перевода, эта метафора иногда оправдывает изменения, вносимые переводчиком, особенно в поэтическом переводе. О. А. Седакова (2002 – 2004) утверждает, что стихотворение Лермонтова «Из Гёте» («Горные вершины...»), вольный перевод «*Über allen Gipfeln*») «родилось из Гёте» [Калашникова 2008 : 437]. Эта метафора оправдывает вольности переводчика: хотя он изменяет оригинал, переводчик не концептуализируется, так как перевод «рождается» из автора. Хотя перевод в данном случае – (осмыляется как) не то же самое, что оригинал, это произведение автора (а не переводчика), и оно органически связано с оригиналом (так как у них один «родитель»).

Метафоры ЕСТЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ используются для описания сходства не только между переводом и оригиналом, но и сходства между переводчиком и автором, от степени которого зависит способность переводчика правильно проинтерпретировать авторский текст. Как отмечает Н. А. Кузьмина [2009 : 104], чтобы понять замысел автора, переводчик должен «войти в резонанс» с автором, чтобы «увидеть чужое как своё». Согласно метафоре РЕЗОНАНСА, переводчик идентифицирует себя с автором, достигая схожего «ритма пульсаций». Кроме того, эта метафора объясняет, почему собственные произведения переводчика часто основаны на тех же образах и мотивах, что и произведения авторов, которых они берутся переводить [Там же]: переводчики и авторы как бы изначально «вибрируют» на схожих частотах.

Хотя метафоры ЕСТЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ КОПИРОВАНИЯ помогают осмыслять многие аспекты перевода и представляют его таким же естественным и распространённым, как отражение, тень, эхо, воспроизведение генов и семейное сходство, эти метафоры часто не позволяют осмыслить роль переводчика в этом

процессе: текст создаёт переводчик, а не невидимые природные силы. Мысли не похожи на гены, так как они не воспроизводятся сами по себе. Переводчик заставляет появляться «тени» и «отражения», вызывает «эхо». Переводчики могут демонстрировать намного более творческие подходы, чем попугаи и обезьяны. В этом отношении метафоры МЕЖЛИЧНОСТНЫХ и СОЦИАЛЬНЫХ ПРОЦЕССОВ (раздел 3.2) и метафоры ИСКУССТВ (раздел 3.3) более справедливы по отношению к переводчику.

3.1.3 Метафоры СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ ИЗМЕНЕНИЯ И КОПИРОВАНИЯ

Религия играет одну из главных ролей в системе человеческих ценностей, поэтому многие переводчики находили в религиозных концепциях метафорические источники для своих метафор о переводе. В этом разделе мы рассмотрим метафоры таких сверхъестественных процессов, как воскрешение, преображение (появление сияния вокруг лица и одежд Иисуса Христа на высокой горе), пресуществление святых даров (превращение хлеба и вина, используемых в Евхаристии, в тело и кровь Христову) и теозис (обожение, процесс уподобления Богу).

Выше мы проанализировали метафоры ЖИЗНИ и СМЕРТИ: переводчик может сохранить «жизнь» автору, т. е. воспроизвести эффект оригинала на читателя, или «убить» автора, воспроизведя смысл без выразительной функции. В метафорах ВОСКРЕШЕНИЯ перевод осмысливается как сверхъестественное возвращение жизни уже мёртвому автору или оригиналу. Эта метафора используется, когда перевод воспроизводит эффект оригинала на читателя и часто подразумевает адаптацию перевода к читателю посредством модернизации. Т. Франклин (1753) считает, что переводчики античных авторов должны «призвать могучих мертвецов» («recall the

mighty dead»), их «очарованье оживить» («charms revive») и «приказать [...] жить» («bid [...] live» [Franklin 1975 : 114]). А. Ф. Мерзляков (1825) утверждает, что переводил, чтобы «оживить драгоценный греческий подлинник для соотечественников» [Мерзляков 1960 : 175], а А. С. Пушкин (1825) в «Евгении Онегине» отмечает, что «наш Катенин воскресил | Корнеля гений величавый» [Пушкин 1960 : 161]. В этих случаях переводчики «воскрешают» авторов, которые говорят на мёртвом или устаревшем языке. Смерть интерпретируется как невозможность коммуникации (мёртвые не могут разговаривать).

Э. Паунд (ок. 1920) пишет о своей версии произведений Секста Проперция, что у него «никогда не шла речь о переводе, не то, что о буквальном переводе» («there was never any question of translation, let alone literal translation»); его «задача была в том, чтобы вернуть мёртвого человека к жизни, представить живую личность» («my job was to bring a dead man to life, to present a living figure» [Pound 1971 : 148 – 149]). Паунд восхищается переводами эпохи Елизаветы I: «Метаморфозами» А. Голдинга, «Энеидой» Г. Дугласа и др. В своих версиях он следует примеру этих переводчиков, которые «воспринимали более раннюю литературу не как набор слов для верного воспроизведения, а как совокупность мыслей, предназначенных для впитывания и преобразования» («saw earlier literature, not as a set of words to be faithfully reproduced, but as a set of ideas to be absorbed and refashioned» [Ibid.]).

Итак, «воскрешение» более ранней литературы подразумевает её воссоздание и адаптацию к современному стилю и культуре. «Воскрешение» необходимо, когда оригинал был написан так давно, что современный читатель не может адекватно понять некоторые реалии и оценить особенности стиля. Например, согласно В. В. Фадееву (2004), Пастернак в своём переводе Шекспира «одушевлял даже мёртвый (порой) текст» [Калашникова 2008 : 509]. В этом случае модернизация понимается как воскрешение.

Модернизация является разновидностью улучшения оригинала: переводчик улучшает текст так, чтобы он производил адекватный эффект на читателя. Если автор – современник переводчика, его стиль также может улучшаться в переводе. Дж. Стайнер использует для этого процесса метафору ПРЕОБРАЖЕНИЯ. Он утверждает (1975), что некоторые тексты «были уничтожены преобразованием, актом присваивающего проникновения и переноса, избыточным по сравнению с оригиналом, более упорядоченным, более приятным с эстетической точки зрения» («have been negated by transfiguration, by an act of appropriative penetration and transfer in excess of the original, more ordered, more aesthetically pleasing») [G. Steiner 1975 : 298]). В этом случае перевод «имеет большую значимость, чем оригинал», и поэтому мы «больше не обращаемся к оригиналу» [Ibid.]. Процесс улучшения, описанный Стайнером, похож на стратегию стилистического «сглаживания» («flattening»), которую мы проанализировали в разделе 2.3: Стайнер тоже описывает текст, который читается легче, чем оригинал («more ordered, more aesthetically pleasing»). Однако, в отличие от метафоры СГЛАЖИВАНИЯ, метафора Стайнера акцентирует внимание на том, что перевод становится популярен в принимающей культуре, которая усваивает текст, благодаря преобразующей стратегии переводчика. Поэтому метафора ПРЕОБРАЖЕНИЯ может оправдывать улучшение в переводе, в отличие от метафоры СГЛАЖИВАНИЯ.

Метафора ПРЕСУЩЕСТВЛЕНИЯ ДАРОВ и метафора ТЕОЗИСА также описывают отношения между оригиналом и переводом, хотя и в более общих терминах. Как и предыдущие метафоры, метафора ПРЕСУЩЕСТВЛЕНИЯ ДАРОВ, которую использует Т. Херманс [Hermans 2007 : 86 – 108], употребляется для концептуализации различий между переводом и оригиналом. Как хлеб требует речевого акта, чтобы быть признанным телом Христа, так и текст перевода требует речевого акта, приводящего к признанию его переводом оригинала. Херманс сравнивает две доктрины присутствия Христа в хлебе и вине, применяемых в таинстве Евхаристии. В православии и католицизме считается, что хлеб и вино становятся

телом Христа, тогда как в протестантстве эта трансформация отрицается, а слова *hoc est corpus meum* («это моё тело») воспринимаются переносно. Для Кальвина хлеб – это знак («le signe») тела Христа, первое замещает последнее [Ibid. : 101].

Точно так же могут быть разные взгляды на отношения между оригиналом и переводом. Перевод могут рассматривать и как текст автора, и как замену авторскому тексту. Например, согласно закону об авторском праве, перевод является произведением автора. Как Христос сказал на тайной вечере: «Это моё тело», так и автор может сказать: «Это моя работа».

В соответствии с метафорой ПРЕСУЩЕСТВЛЕНИЯ ДАРОВ, перевод может абсолютно отличаться от оригинала перед тем, как его назовут переводом, т. е. его смысл может быть абсолютно иным. Нет ничего общего между куском хлеба и телом Христа до того, как священник произносит: «Это моё тело». Херманс задаёт вопрос: «Может ли любой текст быть преобразован в перевод? Учитывая сказанное ранее, да. На практике – нет» [Ibid. : 106]. В этом отношении метафора ПРЕСУЩЕСТВЛЕНИЯ ДАРОВ не отражает повседневной реальности перевода. Перевод обычно подразумевает отношение сходства между оригиналом и переводом, и если переводчик только верит в это отношение или просто декларирует его, не прикладывая усилий к тому, чтобы его создать, результатом будет не перевод, а новый текст. Даже если читатели поверят, что случайный текст В – это перевод текста А, скорее всего, найдётся читатель, который сможет доказать, что текст В не является переводом текста А.

Одной из последних метафор, представляющей перевод как религиозный процесс («копирования» Бога), является метафора ТЕОЗИСА, предложенная Д. Г. Шаталовым [Шаталов 2011b]. Теозис, или обожение, – это достижение подобия Богу, «превращение верующих в подобие Богу» [Finlan 2010 : v. 1, 1]. Это понятие, описывающее конечную цель христианской жизни, создал в четвёртом веке Григорий Богослов. Доктрину теозиса сформулировали и развили в своих работах св. Ириней, св. Афанасий, св. Григорий Палама, св. Августин, св. Максим

Исповедник. В девятнадцатом веке она стала одной из главных концепций оксфордского движения: «Эта доктрина, которая была в основе христианства Востока и Запада в первом тысячелетии христианской эры [...], внезапно и с неожиданной силой обрела новую жизнь посреди Англии девятнадцатого века» [Allchin 1988 : 49]. В двадцатом веке концепция теозиса развивалась в русле русской религиозной философии, например, в работах П. А. Флоренского и С. Н. Булгакова.

Концепция перевода как теозиса включает следующие положения [Шаталов 2011b]:

- так же, как человек – образ Бога, так и перевод – образ, более или менее подобный своему образцу;

- процесс перевода предлагается называть *отображением (imaging)*, а текст перевода – *образом (an image)*, так как слова *перевод* и *translation* могут подразумевать недостижимую идентичность мыслей, слов и чувств автора и переводчика;

- так же, как теозис – это уподобление трём ипостасям (Уму, Слову и Духу), так и перевод – это уподобление переводчика автору в мыслях, словах и чувствах;

- грехопадение, повторённое в падении Вавилонской башни и разделении языков, соответствует невозможности полного уподобления образцу в процессе отображения, так как полное уподобление возможно только на одном языке.

Хотя метафора ТЕОЗИСА подразумевает, что перевод обычно менее совершенен, чем оригинал (так же, как человек обычно хуже Бога), это лишь тенденция: как мы помним, тексты часто подвергаются стилистическому «сглаживанию» в переводе, и некоторые переводоведы даже называют это явление «законом» [Chesterman 1997 : 71 – 72], но могут быть переводы, которые так же качественны или даже более совершенны, чем оригиналы.

Не только переводы, но и переводчики имеют несовершенства, которые могут осмысляться как грехи посредством метафоры ТЕОЗИСА. Опыт перевода

обычно подразумевает преодоление таких «грехов», как гордость, зависть автору, лень, халатность, «себялюбие» (так называемая отсебятина, неспособность пожертвовать собой ради автора), «словоблудие» (избыточная эксплицитность), «похоть» (любовь к «телу», т. е. к букве текста), «ложь» и «кражи» находок других переводчиков.

Один из главных грехов в христианстве – отчаяние. В переводе оно может быть вызвано временной неспособностью переводить (психологическим «блоком») или, например, концепцией непереводаемости. В отличие от теории непереводаемости, утверждающей невозможность достижения идентичности, концепция перевода как теозиса – это оптимистическая концепция. Она описывает перевод не как достижение идентичности, что действительно невозможно, а как уподобление, которое обычно не может быть полным. Эта неполнота, однако, не воспринимается трагически. Переводчики, согласно метафоре ТЕОЗИСА, смиренно принимают неполноту уподобления и стараются приложить наибольшие усилия. Несмотря на эту неполноту, переводы, как и люди, могут быть прекрасными.

Образ Бога, отражённый в человеке, традиционно осмыслялся как единство мыслей, слов и духа, соответствующих ипостасям Троицы. В своём труде «Об образе Божиим и о подобии» («Ad imaginem Dei et ad similitudinem» (PG 44, Col. 1340)) Григорий Нисский утверждает, что «нус, логос и душа образуют внутри нас единство, подобное божественным ипостасям» [A Select Library of Nicene and Post-Nicene Fathers 1893 : v. 5, 22]. Он считает («О том, что человек – подобие божественной царственности»), что нус и логос – это разум человека и способность говорить: «ты видишь в себе слово и разумение, подражание самому Уму и Слову» [Ibid. : 391]. Григорий Богослов описывает речь как проявление Троицы: «Я открываю и закрываю мою дверь по воле того Ума, и Слова, и Духа, Которые Одно родственное Божество» [Ibid. : v. 7, 245]. По словам Максима Грека, «образ же есть Живоначальная и Святыя Троицы Отца и Сына и Святаго

Духа – ум, слово и дух. Кроме бо ума, слова же и духа быти человек не может, аще и верен, аще и неверен» [Грек 1993 : 46].

Интересно, что переводчики всегда говорили о мыслях, словах и духе оригиналов и переводов. В девятнадцатом веке профессор поэзии Оксфордского университета М. Арнольд применил к переводу концепцию человека как образа Троицы (1861): «Кольридж говорит, на своём странном языке, имея в виду единение человеческой души с божественной сущностью, что оно случается, «когда туман, стоящий между Богом и тобой, становится прозрачной чистотой»; и так же можно сказать и о том единении переводчика со своим оригиналом, которое только и может произвести хороший перевод, что оно происходит, когда туман, стоящий между ними – туман чуждых способов мышления, говорения и чувствования переводчика – «становится прозрачной чистотой» и исчезает» («Coleridge says, in his strange language, speaking of the union of the human soul with the divine essence, that this takes place «Whene'er the mist, which stands 'twixt God and thee, | Defecates to a pure transparency»; and so, too, it may be said of that union of the translator with his original, which alone can produce a good translation, that it takes place when the mist which stands between them – the mist of alien modes of thinking, speaking, and feeling on the translator's part – «defecates to a pure transparency,» and disappears» [Arnold 1896 : 10 – 11]). Согласно метафоре ТЕОЗИСА, перевод – это уподобление переводчика автору в мыслях, словах и чувствах, это создание перевода по образу и подобию оригинала, создание текста, выражающего схожие мысли и чувства схожими словами.

Метафора ТЕОЗИСА имеет большую объяснительную силу, так как она может включать в себя метафоры, использующиеся для осмысления отношений между Богом и человеком. Сходство между Богом и человеком часто понимается с помощью метафоры СЕМЬИ: люди – это дети Бога. Некоторые дети более похожи на своего родителя, чем другие: в какой-то степени сходство предопределено. Так же и некоторые талантливые переводчики могут переводить лучше других.

Степень сходства также зависит от функции перевода. Как теозис аскета отличается от теозиса мирянина, так и перевод, осуществляемый с особыми целями, отличается от общих стратегий перевода. Например, учебный перевод (когда перевод служит подстрочником, помогающим студентам понять оригинал) обычно более буквален, чем художественный перевод. В этом случае специальная функция перевода определяет высокую степень формальности уподобления оригиналу.

Метафора ТЕОЗИСА поможет теоретикам перевода избегать предписывающих утверждений о предпочитаемой степени сходства. В духовной жизни есть заповеди, но нет готовых ответов: теозис может принимать различные формы. Некоторые посвящают жизнь служению Богу и отворачиваются от мирской суеты, другие ведут обычную жизнь, помня о Боге. В третьих человеческое полностью господствует над божественным – в переводе это случаи явной доместикации. Встречаются и благочестивые миряне, и прекрасные отшельники. Хорошо, когда человек старается достичь высокой степени сходства с Богом, и это делает его душу прекрасной. Однако такие случаи редки. Люди часто ценят внешнюю форму, ритуалы и молитвы, произносимые без понимания их смысла. Это соответствует опасности, которую может представлять форенизация при переводе.

В соответствии с метафорой ТЕОЗИСА, форенизация полностью оправдана, только когда она служит воспроизведению индивидуального стиля автора (а не стилистических особенностей, обусловленных лишь языком оригинала). Каждый автор художественных текстов имеет или старается развить свой стиль. В этом смысле каждый автор «не от мира сего». Чтобы воспроизвести эту странность, художественные переводчики могут становиться «юродивыми», демонстрирующими шокирующее поведение, которое нарушает принятые нормы. Несмотря на такое поведение, юродивых обычно любят в народе. Однако есть и «святые», чьё неконвенциональное поведение вызвано духовной прелестью.

Метафора ТЕОЗИСА помогает различать оправданную форенизацию и постколониальные устремления к «святости».

Непредписывающий характер метафоры ТЕОЗИСА становится очевиден, когда мы приложим к переводу принцип свободы воли и выбора человека [см. Kashkin 1998]: переводчику решать, как достигать сходства и достигать ли. В то же время свобода означает свободу от буквализма. Переход от Ветхого Завета к Новому символизирует отход переводчика от буквы оригинала.

Свобода воли переводчика реализуется в процессе принятия решений. Концепция перевода как процесса принятия решений была сформулирована И. Левым [Levú 1967]. Если теозис связан с моральным выбором, перевод связан с лингвистическим выбором. И моральный, и лингвистический выбор могут быть более или менее автоматическими, определёнными предыдущими примерами выбора, или сознательными и – часто – сложными. Как отмечает В. Б. Кашкин [Kashkin 1998], на выбор переводчика влияет ряд факторов, которые можно представить как иерархию факторов выбора; например, на выбор форм перфекта настоящего времени при переводе на английский влияет, прежде всего, «текстовый и стилистический фон», затем «общий ситуационный фон» и т. д. [Там же]. Для концептуализации иерархичного характера факторов выбора в переводе может использоваться аналогия с моральным выбором. Например: хотя ложь обычно рассматривается как грех в христианстве, она одобряется, если истина может повредить психику человека и если ложь мотивирована любовью.

Выбор переводчика во многом определяется целью перевода – так называемым «скопосом» в теории Г. Вермеера и К. Райс [Reiss 1984]. В христианстве целью человеческой жизни является теозис. Однако часто теозис – лишь номинальная цель. Например, религия может использоваться с целью политической манипуляции. Так же и перевод может преследовать цели политических режимов и идеологий [Malmkjaer 2007 : 35]. Манипуляционная школа переводоведения (Т. Херманс, А. Лефеве, С. Басснетт и др.; см. [The

Manipulation of Literature 1985]) рассматривает переводы как «одно из главных литературных средств» манипуляции обществом [Constructing Cultures : x]. Поэтому метафора ТЕОЗИСА описывает не только лингвистический, но и моральный выбор переводчика, осознающего идеологический контекст перевода и навязываемые цели.

Таким образом, метафора ТЕОЗИСА определяет отношение между оригиналом и переводом (относительное сходство), описывает процесс перевода (как достижение сходства с мыслями, словами и чувствами автора) и процесс профессионального развития переводчика (как преодоление «грехов»), выявляет факторы, влияющие на степень сходства оригинала и перевода, характеризует стратегии доместикации и форенизации, а также помогает осмысливать иерархичность выбора при переводе (как иерархичность морального выбора) и цели перевода (часто включающие не только «теозис», но и манипуляцию). Эта метафора, за счёт своей когнитивной ёмкости, выполняет мнемоническую функцию, позволяя удерживать в сознании ряд взаимосвязанных теоретических взглядов на перевод. Итак, метафоры ВОСКРЕШЕНИЯ, ПРЕОБРАЖЕНИЯ и ПРЕТВОРЕНИЯ ДАРОВ служат концептуализации стилистических и семантических различий между переводом и оригиналом, тогда как в фокусе метафоры ТЕОЗИСА – относительное сходство перевода с оригиналом.

3.2 Метафоры МЕЖЛИЧНОСТНЫХ и СОЦИАЛЬНЫХ ПРОЦЕССОВ

Перевод – это лингвистический и герменевтический процесс, который также является межличностным и социальным процессом: это акт общения между автором (или между говорящим) и переводчиком, а затем – между переводчиком и читателями (или слушателями). Это взаимодействие состоит в том, что автор создаёт текст, а переводчик, уяснив его смысл, создаёт для конечного читателя другой текст на основе первого. Как отмечает В. Б. Кашкин [2010 : 314], который

сравнивает перевод с социальной сетью, «переводческая деятельность не является «изолированной» сферой общественного интеллектуального производства. Погружённость текста и самого переводчика, автора, издателя, редактора, читателя, потребителя и т. п. акторов данной социальной сети в единый континуум идей, мнений и взаимных действий несомненна». Таким образом, перевод как коммуникативное взаимодействие включает не только автора, переводчика и читателя, но и издателя, редактора и т. д.

Будучи процессом коммуникативного взаимодействия, перевод может осмысляться как другие виды общения: например, как опосредованная одноязычная коммуникация между автором и читателем (переводчик осмыляется как посланник или представитель автора) или как одноязычная коммуникация между автором и переводчиком (автор «говорит» что-то переводчику, а переводчик «отвечает»).

Общение способствует и другим видам межличностного взаимодействия. Взять, к примеру, подчинение: мы можем отдавать приказы, чтобы заставить других людей сделать что-то для нас. Метафоры ПОДЧИНЕНИЯ, например, ПЕРЕВОД – ЭТО РАБСТВО, часто используются для осмысления буквалистского перевода (поскольку подчинение подразумевает высокую степень сходства между «действиями» переводчика и «желаниями» автора), а также для описания иерархических отношений между автором и переводчиком.

Метафоры ВЕРНОСТИ близки метафорам ПОДЧИНЕНИЯ в том, что они описывают перевод как действие в интересах автора. Напротив, неверность подразумевает, что человек, от которого ожидается верность другому человеку, совершает действия в интересах третьего лица или совместно с ним, что противоречит интересам второго человека. Поэтому метафоры НЕВЕРНОСТИ позволяют осмыслять принятие во внимание предпочтений читателя, а не только интересов автора.

Когда выполнение целей другого человека является добровольным действием, не навязываемым другим человеком, это пример помощи. В каком-то смысле переводчик помогает и автору (сообщить его коммуникативное послание читателю), и читателю (понять текст автора). Поэтому посредством метафор ПОМОЩИ перевод может осмысляться как различные виды помогающих отношений (например, как помощь, оказываемая акушеркой беременной женщине). Действие, совершаемое для другого человека, часто совершается с ожиданием ответного действия по принципу обмена услугами. В то же время метафоры НЕДООЦЕНЁННОЙ РАБОТЫ могут выражать мысль о том, что переводчик надеется получить достойное денежное вознаграждение или признание в обмен на свою работу, но эти желания часто не реализуются. Например, переводчики могут сравниваться с ассенизаторами, которых не замечают, пока они справляются со своей работой (см. раздел 3.2.4).

В отличие от метафор ПОМОЩИ, метафоры СОРЕВНОВАНИЯ и КОНФЛИКТА подразумевают несоответствие интересов: каждый соперник хочет сделать что-то лучше других участников соревнования, а участники войн хотят победить друг друга. Перевод часто осмысляется как соревнование или конфликт, когда переводчик хочет превзойти автора, например, улучшая стиль оригинала.

Социальные процессы включают взаимодействие с группами людей, такими, как семьи и народы. С помощью метафор ПРИОБРЕТЕНИЯ СОЦИАЛЬНОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ и АССИМИЛЯЦИИ перевод осмысляется как изменение национальности автора, его усыновление целевой культурой или как ассимиляция иностранца-автора этой культуре. Метафоры подобного рода позволяют концептуализировать восприятие перевода целевой культурой как «своего», а не «чужого» явления. Кроме того, перевод может осмысляться как брак автора и переводчика. В этих случаях различные аспекты отношений между автором и переводчиком могут концептуализироваться как аспекты отношений между

супругами. Например, выбор автора переводчиком описывается как выбор супруга, а продолжительность процесса перевода – как стабильность брака.

Брак часто вызван чувством притяжения, которое ощущают супруги по отношению друг к другу, а также общностью их интересов. Когда с помощью метафор ВЛЕЧЕНИЯ перевод осмысливается как дружба или любовь, метафоры подобного рода выражают мысль о том, что сходство между автором и переводчиком (например, в стиле или идеологии) является необходимым условием успешного перевода, так же, как и чувство удовольствия, испытываемое переводчиком во время перевода.

Таким образом, метафоры МЕЖЛИЧНОСТНЫХ и СОЦИАЛЬНЫХ ПРОЦЕССОВ используются для описания перевода:

- как процесса, подразумевающего сходство между автором и переводчиком (перевод как дружба), сходство между оригиналом и переводом (перевод как воспроизведение коммуникативного послания автора, как подчинение или верность) а также ассимиляцию перевода целевой культуре (перевод как культурная ассимиляция иностранца);

- как процесса, подразумевающего различия (перевод как ответ в разговоре с автором, как соревнование или конфликт, как неверность);

- как продолжительной работы (перевод как брак) во благо автора или читателя (перевод как помощь), которая часто не оценивается адекватно (перевод как недооценённая работа), но приносит удовольствие и радость и зависит от ощущения удовольствия и радости (перевод как притяжение, вызванное любовью или дружбой).

3.2.1 Метафоры ОБЩЕНИЯ

Перевод способствует общению автора с читателем. В то же время перевод – это общение переводчика с автором, в том смысле, что переводчик

воспринимает коммуникативное послание автора, на основе которого создаёт свой текст. Метафоры ОБЩЕНИЯ могут представлять перевод как сообщение читателю «послания» автора через посредника-переводчика. В этом случае часто подчёркивается стремление переводчика точно передать «послание» автора, т. е. достичь максимального сходства текстов перевода и оригинала. В других случаях метафоры ОБЩЕНИЯ описывают перевод как разговор переводчика с автором, в ходе которого переводчик может высказывать своё мнение. С помощью таких метафор отстаивается право переводчика выражать свои творческие способности и индивидуальность в переводе. Кроме того, с помощью ряда метафор ОБЩЕНИЯ перевод может осмысляться не как сознательный процесс передачи «послания» автора или «диалога» с ним, а как, в значительной степени, бессознательный процесс. В этом случае перевод концептуализируется как общение переводчика со сверхъестественными существами, которые сообщают ему текст перевода.

В метафорах первого вида переводчик осмыляется как посланник, представляющий автора. В стихотворении о переводе «Илиады», выполненном Н. И. Гнедичем, А. С. Пушкин (1832) представляет Гнедича как пророка Моисея, разговаривавшего с Богом и вернувшегося к людям со скрижалями: «С Гомером долго ты беседовал один, | Тебя мы долго ожидали, | И светел ты сошел с таинственных вершин. | И вынес нам свои скрижали» [Пушкин 1960 : 160]. Как мы помним, эта метафора основана на образе-схеме ВВЕРХУ-ВНИЗУ (раздел 2.8), которая выражает иерархичность отношений между переводчиком-«посланником» и автором-«Богом». Метафоре Пушкина близки современные метафоры о переводчиках как представителях политиков или пресс-секретарях [Green 2001 : 15; Mason 2004]. Такие метафоры также подчёркивают иерархические различия между автором и переводчиком и описывают перевод как близкое и точное воспроизведение текста автора, так как представители обычно не могут выразить собственное мнение.

Метафоры второго вида описывают перевод как ответ автору в ходе диалога с ним. Поэт и переводчик Д. Фиттс (1959) утверждает, что перевод должен «не просто представлять, а служить ответом на особую целостность оригинала» («an answer to, and not merely a representation of, the special totality of the original» [Fitts 1959 : 33]). Поэт О. А. Седакова (2002 – 2004), которая занимается поэтическим переводом, – сторонник «авторского перевода», когда «переводчик отвечает автору «со своего места», как один человек отвечает другому»; в противном случае переводчик теряет свою идентичность [Калашникова 2008 : 435]. Как отмечает Седакова, «идеальное, полное соответствие невозможно, но перевод может быть замечательным именно как перевод, как отклик на оригинал» [Там же : 437]. Как мы помним, она приводит в качестве примера стихотворение Лермонтова «Горные вершины», которое является вольным переводом «*Über allen Gipfeln*» Гёте (см. раздел 3.1.2). Как мы видим, метафоры ОТВЕТА часто используют переводчики поэзии, чтобы оправдать отступления от смысла автора. В отличие от метафор ПРЕДСТАВЛЕНИЯ, метафоры ОТВЕТА не подразумевают чётких иерархических различий между автором и переводчиком, которые осмысляются как равноправные участники коммуникативного акта.

Метафоре ОТВЕТА близка метафора ДИАЛОГА. П. Франс (2010), который перевёл произведения многих российских поэтов, считает, что перевод – это «диалог между оригиналом и новым текстом»; переводчик создаёт «новый текст», как творческий писатель, «при этом непрерывно ведя диалог с подлинником» [Франс 2011 : 16] («Translation should be seen as a sort of dialogue between an original and a new text, in which the translator is taking part as a creative writer in the creation of a new text, but that will be in dialogue with the previous text»). Метафора ДИАЛОГА используется и по отношению к переводу драмы, который часто включает адаптацию текста к целевой культуре. Например, по мнению Дж. Клиффорда (2001), перевод драмы – это «творческий диалог с драматургом» («a creative dialogue with the playwright» [Clifford 2001 : 15]). Использование

метафоры ДИАЛОГА по отношению к переводу драмы может быть мотивировано тем, что драматический текст состоит из диалогов. Метафора ДИАЛОГА подразумевает различия в переводе и в то же время оправдывает их, так как источником различий является не только «ответ» переводчика, но и «реплика» автора, сказанная в ответ переводчику. Таким образом, авторство текста как бы сохраняется в переводе, хотя он во многом отличается от оригинала. Как мы видим, метафоры ОТВЕТА и ДИАЛОГА используются в рассуждениях, касающихся особых разновидностей перевода, в которых отступления от оригинала могут быть вызваны поэтической формой перевода или необходимостью адаптации авторского текста к целевой культуре.

Автор, переводчик и читатель могут быть не единственными участниками коммуникативного процесса перевода. Подсознательные процессы в переводе часто понимаются как разговор со сверхъестественными существами. Б. Розенберг (2002) описывает перевод следующим образом: «Когда я долго работаю и уже впадаю в полное отчаяние, я засыпаю крепким сном [...] и просыпаюсь где-то после полуночи с ощущением чего-то, что я называю гномами [...]. Гномы говорят: «Не то, а это». Они предупреждают меня, если фраза не звучит» («When I am far enough into the work and deep enough into despair, I drop heavily asleep [...] and wake up some time after midnight with a rush of what I call the dwarfs [...] The dwarfs say «Not this – that». They alert me when there is a beat missing in the phrase» [Rosenberg 2002 : 14]). Иногда переводчики чувствуют, что кто-то «диктует» им перевод. Как утверждает А. С. Богдановский (2003) [URL: http://old.russ.ru/krug/20030403_kalash.html], «случаются озарения, когда все забываешь, начинается «наитие», «диктовка» и прочие прелести». По словам М. Я. Бородинской (2003), «Володя Тихомиров говорит, что перевод «Ригведы» ему диктовали [Калашникова 2008 : 95]. Метафоры СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННОГО ОБЩЕНИЯ оправдывают перевод тем, что он как бы обусловлен знаниями, переданными

высшими силами, поэтому с переводчика снимается ответственность за возможные вольности.

Итак, метафоры ОБЩЕНИЯ используются для осмысления степени сходства между оригиналом и переводом, которая зависит от типа текста, а также для концептуализации подсознательных аспектов перевода. Метафоры ОТВЕТА АВТОРУ, ДИАЛОГА С АВТОРОМ и СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННОГО ОБЩЕНИЯ могут использоваться для оправдания отступлений от авторского текста.

3.2.2 Метафоры ПОДЧИНЕНИЯ

Подчинение – это ситуация, в которой человек действует таким образом, что действительность соответствует ожиданиям подчиняющего человека. Наши желания и ожидания – это мыслительные картинки, и их реализация может быть более или менее похожа на эти картинки. Отношения подчинения принимают многочисленные формы, например, отношения хозяина и раба (или слуги), гипнотизёра и гипнотизируемого, офицера и солдата и т. д. Метафоры ПОДЧИНЕНИЯ помогают переводчику осмыслять различные факторы, влияющие на перевод тем, что они определяют воспроизводящий характер перевода (например, переводчик как раб или слуга автора или читателя, как раб или слуга слов или мыслей автора). Кроме того, метафоры ПОДЧИНЕНИЯ помогают осмыслять аспекты, в которых переводчик может контролировать процесс перевода (например, переводчик как хозяин мыслей автора, языка перевода и т. д.).

В метафорах РАБСТВА и ПРИСЛУЖИВАНИЯ сходство между ожиданиями хозяина и действиями раба или слуги соответствует степени сходства между оригиналом и переводом. Поскольку прислуживание и особенно рабство предполагает высокую степень подчинения, метафоры РАБСТВА и ПРИСЛУЖИВАНИЯ использовались для осмысления буквального перевода, который приводит к достижению высокой степени сходства между словами оригинала и словами

перевода, т. е. на уровне наименьших значимых единиц текста, которые могут употребляться самостоятельно.

Метафоры РАБСТВА и ПРИСЛУЖИВАНИЯ подразумевают отрицательную оценку буквального перевода ввиду иерархических отношений между высшими классами с одной стороны и рабами или слугами с другой. Как отмечает Л. Венути, «феодалная классовая иерархия много раз проецировалась на два конкурирующих метода перевода»: буквализм учителей «описывался как «плебейский», «рабский» и «услужливый», тогда как риторически ориентированная свобода признавалась «благородной»» [Venuti 2000 : 56]. Дж. Чапмен (1629) называет буквальный перевод «словесным рабством» («verbal servitude» [Chapman 1629 : [A4^r]]), Дж. Денем (1647) – «натужными родами рабских мозгов» («the labour'd births of slavish brains» [Denham 1779 : 80]), а А. Каули (1656) – «низким и недостойным видом рабства» («a vile and unworthy kinde of *Servitude*» [Cowley 1915 : 19]). Таким образом, эти поэты считают буквальный перевод «низким и недостойным», а вольный перевод – «благородным».

Между тем, перевод может осмысляться как рабство или прислуживание и в тех случаях, когда перевод не является буквальным. Например, лорд Роскоммон (1684) называет Горация своим «хозяином» («Master»), которому он «служит более двадцати лет» («have serv'd him more than twenty years» [Dillon 1684 : 4]), а А. Поуп (1715) утверждает, что он выполняет такую же роль по отношению к Гомеру, как Санчо Панса – по отношению к Дон Кихоту: «I sometimes think I am in respect to *Homer* much like *Sancho Panca* with regard to *Don Quixote*» [Homer 1715 – 1720 : v. 4, 317]. В этих случаях обязанность переводчика передать смысл и стиль автора осмыляется как прислуживание. Однако переводчики могут использовать метафоры ПРИСЛУЖИВАНИЯ и для отрицания необходимости передавать авторский стиль. Например, С. Кохановский (1721) упоминает, что в своём переводе «Увещаний и прикладов политических» Ю. Липсия «не порабощен был помянутаго автора штилю, но едино служил истине» [цит. по:

Пекарский 1862 : т. 1, 219]. Такой подход был характерен для перевода в России эпохи Петра I, когда от переводчика требовалась передача информации таким образом, чтобы перевод был наиболее понятен читателю.

Отношения хозяина и раба или хозяина и слуги подразумевают, что хозяин свободен выбирать, что он хочет сделать сам или с помощью раба или слуги, в то время как раб или слуга должен сделать то, что приказывает ему хозяин. Автор оригинала часто осмысляется как хозяин или господин, потому что он может выбирать и мысли и слова, в отличие от переводчика. Можно выделить разновидности метафор, в соответствии с которыми автор осмыляется как хозяин раба или слуги: АВТОР – ЭТО ХОЗЯИН ПЕРЕВОДЧИКА (эти метафоры мы рассмотрели выше) и АВТОР – ЭТО ХОЗЯИН СВОИХ МЫСЛЕЙ И ВЫРАЖЕНИЙ. Согласно последней метафоре, автор может порождать какие угодно мысли и выражать их каким ему угодно образом. Эту метафору употребил в 1697 году Дж. Драйден: «Тот, кто создаёт – хозяин своих мыслей и слов [...], но несчастный переводчик не имеет такой привилегии» («He who invents is master of his thoughts and words [...] but the wretched translator has no such privilege» [Dryden 1968 : v. 2, 250 – 251]). Очень похожее утверждение принадлежит Ш. Батто (1750), которого цитирует А. Ф. Тайтлер в своём «Эссе о принципах перевода» (1791): «автор [...] – абсолютный хозяин своих мыслей и выражений» («L'auteur [...] est maître absolu de ses pensées et de ses expressions»), тогда как «переводчик не имеет ничего в своей власти» («le traducteur n'est maître de rien» [Tytler 1907 : 113; Batteux 1753 : v. 4, 293]). В соответствии с этим подходом, как отмечает Тайтлер [Tytler 1907 : 7 – 8], требуется передача не только мыслей и чувств автора, но и его стиля, манеры письма. Таким образом, обе разновидности метафоры АВТОР – ЭТО ХОЗЯИН подразумевают отсутствие «власти» у переводчика, т. е. отсутствие возможности самостоятельно выбирать элементы создаваемого текста.

Несмотря на то, что рабство осталось в прошлом, а слуги менее распространены в наши дни, чем в прошлом, переводчики продолжают

использовать метафоры РАБСТВА и ПРИСЛУЖИВАНИЯ. Метафоры подчинения отнюдь не исчерпываются доменами-источниками, связанными с отношениями между хозяином и его рабом или слугой: например, буквальный перевод И. А. Кашкин [1955 : 123] осмысляет как выполнение военного «приказа слово в слово», а А. А. Петрова (2001 – 2004) – как «гипноз оригинала» [Калашникова 2008 : 389]. Однако наибольшее распространение из метафор подчинения получили именно метафоры РАБСТВА и ПРИСЛУЖИВАНИЯ, ставшие своеобразными клише. По словам К. Миддлтон (1976), современные переводчики «служат духу автора» («put themselves at the service of the spirit of the author» [Honig 1985 : 186] и букве оригинала («service to the letter of the original text» [Ibid. : 190]). М. Коль (2011) так описывает перевод: у вас есть «чувство, что вы слуга автора» («the feeling that you are the servant of the author»: «он хочет сообщить что-то [...], а вы пытаетесь помочь ему передать его послание» («he wants to communicate [...], and you are trying to help him to get across his message» [Коль]). Иногда переводчик «служит» автору не через посредство текста, а напрямую, так как современные авторы могут контролировать перевод. Б. Белитт (1976) так описывает перевод поэзии Х. Л. Борхеса: «мы трудились, как рабы, над очень особенным жанром перевода, которого хотел Борхес» («we *slaved* at a very special genre of translation that Borges had in mind» [Honig 1985 : 61]). Как поясняет Белитт, Борхес требовал от переводчиков передавать его поэзию с помощью слов англо-саксонского происхождения. Таким образом, метафоры РАБСТВА и ПРИСЛУЖИВАНИЯ до сих пор распространены, поскольку успех перевода во многом зависит от способности переводчика подчиниться воле автора, через посредство текста или напрямую, а способность подчиниться, вероятно, в первую очередь ассоциируется с рабами и слугами, что может объясняться былой распространённостью рабства, крепостного права, колониализма и строгой классовости общества, оставшихся в культурной памяти человечества.

Вместе с тем, переводчики с помощью метафор указывают на то, что у них всё-таки есть возможность осуществлять контроль в процессе перевода: в определённой степени переводчик может выбирать, как именно выразить мысли автора на языке перевода. По утверждению А. Ф. Тайтлера (1791), многие переводчики считают, что они могут использовать такие выражения, которые (как им кажется) наилучшим образом передают мысли автора. Для этого подхода Тайтлер использует метафору ПЕРЕВОДЧИК – ЭТО ХОЗЯИН МЫСЛЕЙ АВТОРА: «поэтому стало общим мнением, что от переводчика требуется уделять внимание лишь смыслу и духу автора, сделаться совершенным хозяином мыслей своего автора и сообщить их в тех выражениях, которые он сочтёт наиболее подходящими, чтобы передать их» («it has hence become a common opinion, that it is the duty of a translator to attend only to the sense and spirit of his original, to make himself perfectly master of his author's ideas, and to communicate them in those expressions which he judges to be best suited to convey them» [Tytler 1907 : 7]). Так как, согласно этому подходу, переводчик рассматривается как хозяин мыслей автора, он может «улучшать и украшать» [Ibid. : 8]. Однако сам Тайтлер считает [Ibid.], что лучший метод – это что-то среднее между сохранением выражений автора (этот подход он осмысляет с помощью рассмотренной выше метафоры АВТОР – ЭТО ХОЗЯИН СВОИХ МЫСЛЕЙ И ВЫРАЖЕНИЙ) и полной свободой выражения переводчика (метафора ПЕРЕВОДЧИК – ЭТО ХОЗЯИН МЫСЛЕЙ АВТОРА).

Метафора ПЕРЕВОДЧИК – ЭТО ХОЗЯИН может подразумевать не только свободу выражения, но и мастерство выражения, которое помогает переводчику создать текст, аналогичный оригиналу по уровню художественного мастерства. По мнению П. И. Вейнберга (1889), чтобы быть хорошим писателем, переводчику необходимо «*быть полным хозяином своего языка*» [Вейнберг 1960 : 500]. Мастерство выражения, требующееся переводчику, осмысляется также с помощью более общих метафор ПОДЧИНЕНИЯ ПЕРЕВОДЧИКУ. Одним из главных достоинств перевода М. Ф. Лорие (1964) считает язык, «*послушный воле*

переводчика» [Лорие 1965 : 105]. Е. В. Витковский (2001 – 2005) утверждает, что начал писать стихи, а затем переводить, когда понял, что слова «слушаются» его [Калашникова 2008 : 123].

Иногда «властвующий» над языком перевода переводчик нарушает языковые нормы. Д. Л. Михаловский (1859) утверждает, что А. А. Фет «является неограниченным властелином языка, не признающим над собою никаких законов» [Михаловский 1960 : 464]. Например, он может передвинуть ударение в слове на другой слог; более того, «подобно самовластному господину, он помыкает и смыслом, и грамматикою» [Там же]. Как мы видим, метафоры, в которых переводчик осмысливается как хозяин, властелин или господин, могут использоваться в качестве критики, определяя границы свободы переводчика. Метафора Михаловского предполагает ограничение «власти» переводчика над языком перевода, а метафора Тайтлера, рассмотренная выше, используется как аргументация в пользу ограниченности свободы выражения переводчиком авторских мыслей.

Итак, метафоры подчинения выражают мысль о большей творческой свободе автора по сравнению с переводчиком (автор рассматривается как хозяин, а переводчик – как раб или слуга). Эти метафоры используются для осмысления конкретных аспектов, в которых свобода переводчика ограничена (переводчик как раб или слуга мыслей, слов, стиля, как человек под гипнозом слов оригинала, как солдат, исполняющий приказы офицера слово в слово). В то же время метафоры этой группы могут выражать мысль о том, что успех перевода зависит от относительной свободы переводчика в выражении мыслей автора и от языкового мастерства переводчика (переводчик как хозяин мыслей автора и как хозяин языка перевода).

3.2.3 Метафоры ВЕРНОСТИ и НЕВЕРНОСТИ

Верность – это качество, при котором человек, близко связанный с другим человеком (или группой людей), действует в интересах этого человека (группы) и не совершает действий с третьим лицом (группой) или в интересах третьего лица (группы), что противоречило бы интересам второго лица (группы). Метафоры ВЕРНОСТИ выражают устремление переводчика полностью воспроизвести слова или смысл оригинала, тогда как метафоры НЕВЕРНОСТИ используются для концептуализации невозможности полного воспроизведения оригинала ввиду языковых различий. Кроме того, перевод может сравниваться с верностью одновременно автору и читателю в тех случаях, когда переводчик стремится принимать во внимание не только текст оригинала, но и предпочтения читателя, что, однако, согласно тем же метафорам, часто приводит к «неверности» переводчика и автору, и читателю.

Метафоры ВЕРНОСТИ часто используются для осмысления буквального перевода. Например, Дж. Байрон (около 1820), который, по его словам, «пожертвовал всеми украшениями ради верности» («sacrificed all ornament to fidelity»), стремился переводить эпизод «Паоло и Франческа» из дантовского «Ада» «тем же размером» («in the same metre») и максимально буквально, с сохранением лексических повторов: «Where the same English word appears to be repeated too frequently, he [the reader] will generally find the corresponding repetition in the Italian» [Byron 1980 – 1993 : v. 4, 280]. Концептуализация буквального перевода как верности переводчика восходит к «Искусству поэзии» Горация, который вдохновляет поэтов подражать другим поэтам своими словами, а не «стараться передавать слово в слово, как верный переводчик» («Nec uerbum uerbo curabis reddere fidus interpres» [Horatius URL: <http://www.thelatinlibrary.com/horace/arspoet.shtml>]). Как мы видим, в античности перевод ассоциировался со строгим буквализмом.

Многие переводчики полагают, что «верность» словам оригинала может быть губительна для перевода. Например, В. А. Жуковский (1849) переводил «Одиссею» Гомера «слово в слово», но только при условии, если «это возможно без насилия языку (от чего верность рабская становится часто рабскою изменою)» [Жуковский 1960 : 89]. Метафору РАБСКОЙ ИЗМЕНЫ он использовал и ранее (1844): «я уверен, что «Одиссею» будут читать и перечитывать, если мне удастся сохранить в своем переводе всю простоту оригинала и, будучи ему рабски верным, не изменить и законному государю моему, русскому языку» [Жуковский 2010 : 626]. Таким образом, Жуковский разграничивает буквальный и буквалистский перевод. В его метафорах буквалистский перевод описывается как рабская измена, под которой Жуковский подразумевает нарушение норм русского языка и, следовательно, невоспроизведение выразительной функции оригинала.

Вместо «верности» словам американский переводчик Библии Ю. Найда (1994) призывает к «верности» значению оригинала. Он утверждает, что переводчик Септуагинты должен быть «верен значению греческого текста» («faithful to the meaning of the Greek text» [Nida 1994 URL: <http://www.bible-researcher.com/nida4.html>]). Что Найда имеет в виду под этой метафорой? Например, буквальный перевод «Blessed are the poor in spirit» («Блаженны нищие духом») он считает неадекватным значению оригинала, поскольку этот перевод предполагает отсутствие целеустремленности и патологическую неуверенность. Поэтому Найда предлагает перевод, который, с его точки зрения, с большей «верностью» воспроизводит значение оригинала: «Fortunate are those who recognize their need of God» («Счастливы те, кто признают потребность в Боге»). Таким образом, согласно метафоре ВЕРНОСТИ ЗНАЧЕНИЮ, буквальный перевод может исказить значение оригинала, так как слова в разных языках имеют разные оттенки значения.

В то же время переводчики художественных и особенно поэтических текстов часто используют метафоры ВЕРНОСТИ и НЕВЕРНОСТИ для выражения

мысли о том, что «верность» значению делает затруднительным, а иногда и невозможным воспроизведение выразительной функции оригинала. Эту точку зрения высказывает российский поэт и переводчик Е. А. Евтушенко (1999): «Французы говорят, что переводы подобны женщинам. Если они красивы, они не верны, а если верны, они не могут быть красивыми. Я думаю, это неправда в отношении женщин, но иногда это действительно так в отношении поэзии» («The French say that translations are like women. If they are beautiful, they are not faithful, and if they are faithful, they can't be beautiful. I think this is not true about women, but is sometimes true about poetry» [Oliva 1999 : 156]). Согласно этой метафоре, «верное» воспроизведение смысла поэтического произведения в переводе иногда приводит к уменьшению его выразительности. Крайним случаем такой «верности» является перевод поэзии прозой.

Французское метафорическое выражение, на которое ссылается Евтушенко, – это *belles infidèles*, «неверные красавицы». Это выражение приписывается Ж. Менажу (около 1654), французскому философу и писателю, который таким образом отозвался о переводах Н. П. д'Абланкура [см. Chamberlain 1998 : 94]. Д'Абланкур изменял, осовременивал и воссоздавал свои (в основном античные) оригиналы, так как они противоречили изящному стилю, принятому в современной ему Франции. Таким образом, метафоры НЕВЕРНОСТИ могут описывать не только намеренные семантические, но и стилистические изменения, вносимые переводчиком.

Метафоры НЕВЕРНОСТИ дополняются метафорами, согласно которым переводчик старается быть «верным» и автору, и читателю (или языку оригинала и языку перевода), но в конечном итоге эта стратегия приводит к двойной «неверности». По мнению Б. Джонсон (1985), переводчик – это «верный двоеженец, преданность которого разделяется между родным языком и иностранным. Каждый из них должен приспособиться к потребностям другого, не имея возможности когда-либо встретиться. Поэтому переводчик не может не быть

вдвойне неверен, но так, что он (или она) должен отодвинуть до крайней границы саму способность к верности» («a faithful bigamist, with loyalties split between a native language and a foreign tongue. Each must accommodate the requirements of the other without their ever having the opportunity to meet. The bigamist is thus necessarily doubly unfaithful, but in such a way that he or she must push to its utmost limit the very capacity for faithfulness» [Johnson 1985 : 143]). Становится очевидным, что метафора СУПРУЖЕСКОЙ ВЕРНОСТИ, которая (по крайней мере, в западном дискурсе) предполагает взаимодействие между двумя людьми (один супруг верен другому), не отражает того, что переводчик стремится быть «верным» и автору, и читателю, и языку оригинала, и языку перевода (и в результате не может быть абсолютно «верным» никому из них).

Мысль о двойной «верности» переводчика, приводящей к двойной «неверности», развивает Дж. Фэррелл (1996), который сравнивает переводчика с Арлекином из пьесы К. Гольдони «Арлекин – слуга двух господ» [Farrell 1996 : 45]. Согласно его метафоре, стараясь быть верным обоим господам, Арлекин (и переводчик) «использует всю свою легендарную хитрость» («uses all his legendary cunning»), но в результате он «сомневается в своей преданности кому-либо из них» («unsure of his allegiance to either» [Ibid.]). Из этой метафоры следует, что переводчику приходится использовать свою изобретательность и смекалку, чтобы найти компромисс между нормами двух языков, между оригиналом и предпочтениями читателей, чтобы остаться «верным» и тому и другому. Как отмечает Фэррелл, господа «не знают о существовании друг друга, и все уловки Арлекина направлены на то, чтобы они оставались в этом состоянии взаимного неведения» («they are unaware of each other's existence, and all Harlequin's wiles are directed towards keeping them in this state of mutual ignorance» [Ibid.]). (Этот же смысл может передаваться метафорами СУПРУЖЕСКОЙ НЕВЕРНОСТИ, так как изменщикам приходится прибегать к хитрости, чтобы супруги не узнали о существовании любовников.) Что значит «взаимное неведение»? Незнание автора

о существовании читателя перевода подразумевает возможные культурные различия между оригиналом и переводом. Незнание конечного читателя о существовании автора означает адаптацию в переводе, приводящую к тому, что читатель и не догадывается о существовании тех культурных различий, которые могли бы помешать адекватному восприятию драматического текста (Фэррелл использует свою метафору по отношению к переводу театральных пьес – таких, как его перевод «Слуги двух господ»).

Как мы видим, метафоры НЕВЕРНОСТИ описывают широкий спектр различий между переводом и оригиналом. Особенно широк этот спектр в метафоре Г. Рабассы [Rabassa 2005], которую он использует в своей книге о переводе «Если это предательство» («If This Be Treason»). Отправной точкой для метафоры Рабассы служит итальянский каламбур *traduttore, traditore* («переводчик, предатель»). Рабасса считает, что перевод – это «предательство» не только языка оригинала и перевода («betrayal of language»), культуры оригинала и перевода («treason against a culture»), так как переводчик должен найти что-то среднее между «верностью» этим двух языкам и культурам, но и «предательство» автора, так как переводчик не может испытать те же чувства, что и автор, а значит, эта неспособность автоматически приводит к предательству читателя («As we betray the author we are automatically betraying our variegated readership» [Ibid. : 4]). Наконец, согласно Рабассе, переводчики «предают себя», «жертвуя своими лучшими находками в угоду какой-нибудь избитой нормы из-за страха предать задачу, которая поставлена перед нами» («we betray ourselves. We will sacrifice our best hunches in favor of some pedestrian norm in fear of betraying the task we were set to do» [Ibid.]). Заметим, что последний вид «предательства» соответствует метафорам СТИЛИСТИЧЕСКОГО СГЛАЖИВАНИЯ (раздел 2.3), но метафора Рабассы (перевод как предательство себя из-за страха предать задачу) описывает психологические аспекты этого явления: у переводчика есть творческая находка, но он решает отказаться от неё, потому что боится «предать» свою работу,

которая, как ему кажется, требует «обезличивания» («facelessness» [Ibid.]). Возможно, метафоры Рабассы прекрасно описывают процесс перевода, но они в то же время подразумевают вину переводчика за то, что не зависит от него – языковые и культурные различия.

Итак, метафоры ВЕРНОСТИ и НЕВЕРНОСТИ используются для описания предпочтений переводчика: предпочтения буквального или семантического перевода, предпочтения выразительности или смысла, стилевых особенностей оригинала или стилистических ожиданий читателя, для описания решения не отдавать предпочтения никакому языку и культуре; наконец, для выражения мысли о том, что переводчик часто предпочитает конвенциональные нормы языка перевода более творческим и неконвенциональным вариантам перевода. Все эти предпочтения являются следствием различий между языками и культурами. Кроме того, метафоры НЕВЕРНОСТИ описывают различия между чувствами автора и переводчика, а, следовательно, между чувствами читателей оригинала и перевода.

3.2.4 Метафоры ПОМОЩИ и НЕДООЦЕНЁННОЙ РАБОТЫ

Метафоры ПОДЧИНЕНИЯ и ВЕРНОСТИ иногда могут подразумевать помощь, оказываемую, например, слугой своему хозяину. Однако существует много других метафор, описывающих перевод как помогающие, но не иерархические отношения между переводчиком и автором. Поэтому правомерно рассмотреть метафоры ПОМОЩИ как отдельную категорию. Согласно этим метафорам, человек выполняет цели другого человека или их общие цели. Часто помощь оказывается в обмен на что-то. В метафорах НЕДООЦЕНЁННОЙ РАБОТЫ человек выполняет цели другого человека, ожидая от него выполнения своих целей, но этого не происходит. Так же как и метафоры ПОМОЩИ, метафоры НЕДООЦЕНЁННОЙ РАБОТЫ

описывают перевод как выполнение целей другого человека, но в этих метафорах акцент на том, что действие выполняется с ожиданием ответного действия.

Посредством метафор ПОМОЩИ перевод может осмысляться как помощь переводчика автору (например, как помощь, оказываемая акушеркой беременной женщине), как помощь автора переводчику (например, как помощь взрослого ребёнку) или как помощь, получаемая переводчиком от своего подсознания (перевод как помощь сверхъестественных существ). Посредством метафор НЕДООЦЕНЁННОЙ РАБОТЫ, перевод осмыляется как работа, выполняемая в обмен на оплату или признание, которых переводчик либо не получает, либо получает слишком мало (например, перевод как работа ассенизаторов, которых никто не замечает, проституток, которым мало платят, рабов, не получающих результатов своего труда и т. д.).

Согласно метафорам ПОМОЩИ, переводчик и оказывает помощь, и получает её. Как считает Т. Б. Мац (2008), «переводчик подобен акушерке, поскольку он ответственен за заботу о родителе в течение беременности, а потом – за безопасное извлечение ребёнка в надлежащее время» («the translator is like the midwife in that he or she is responsible for caring for the parent for the duration of the pregnancy, and then for coaxing the baby out safely at the proper time» [Matz 2008 : 8]). Ранее мы уже рассмотрели метафоры РОЖДЕНИЯ. В данном случае метафора РОЖДЕНИЯ дополняется метафорой ПОМОЩИ. В метафоре Мац два вида помощи: забота о родителе до рождения и извлечение ребенка. Таким образом, эта метафора представляет перевод как процесс, включающий две стадии: интерпретацию («забота о родителе») и выражение («извлечение ребёнка»).

Создание перевода может осмыляться не только как помощь переводчика автору, но и как помощь автора переводчику. В этом случае метафоры ПОМОЩИ акцентируют внимание на том, что создание перевода зависит от творческих усилий автора гораздо больше, чем от творческой работы переводчика. М. Фрейн [2010 : 17] сравнивает автора с отцом, помогающим своему ребёнку (т. е.

переводчику) вести машину: «Иногда отец сажает своего сына на колени и позволяет ему управлять своим автомобилем. Ребёнок думает, что это он ведёт машину, но на самом деле его отец нажимает на муфту, тормоз, переключает скорость и так далее, следя за тем, чтобы машина не съехала с дороги» («Sometimes children are allowed to drive their father's car by sitting on their father's lap. And they think they are steering the car, but their father is operating the clutch, and the break, and the gear, and so forth to make sure the car doesn't go off the road»). Согласно этой метафоре, переводчик может даже не осознавать, в какой степени создание перевода является следствием творческих способностей автора (так как «ребёнок думает, что это он ведёт машину»). Итак, если метафора АКУШЕРСТВА описывает перевод как результат, в значительной степени, работы переводчика, то согласно метафоре Фрейна, работа переводчика легче работы автора, так как перевод основан на оригинале.

Посредством метафор ПОМОЩИ перевод осмысляется не только как продукт творчества автора и сознательной работы переводчика, но и как результат работы подсознания переводчика. С. Лосон [Lawson 2008] использует метафору ПОМОЩИ СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННЫХ СУЩЕСТВ, согласно которой переводчики могут получать озарения и находить решения переводческих проблем во время сна или просто в ночное время: она предлагает в качестве музыки перевода Румпельштилцхена, персонажа одной из сказок братьев Grimm, который помог дочери мельника за ночь превратить солому в золотую пряжу и таким образом исполнить желание короля. Заметим, что в этой метафоре перевод концептуализируется не просто как сверхъестественная трансформация соломы в золото (ср. раздел 3.1.3), а, прежде всего, как помощь сверхъестественного существа (подсознания переводчика).

С метафорами ПОМОЩИ связаны метафоры НЕДООЦЕНЁННОЙ РАБОТЫ, так как они также подразумевают оказание услуги, но только с ожиданием ответной услуги, которое не оправдывается. Эти метафоры выражают мысль о том, что

переводчик получает неадекватное внимание или вознаграждение в обмен на свою работу.

Л. Гийерм указывает на распространённость метафор, которые описывают перевод как «бесславный труд» («travail sans gloire» [Guillerm 1980 : 8]). Согласно Дж. Драйдену (1697), переводчики «ухаживают за виноградником, но вино достаётся владельцу» («dress the vineyard, but the wine is the owner's»); если труд переводчика успешен («care succeeds»), «гордый читатель лишь скажет, что бедный работяга выполнил свой долг» («the proud reader will only say, the poor drudge has done his duty» [Dryden 1968 : v. 2, 250 – 251]). Эта метафора подразумевает, что слава достаётся автору, а не переводчику. Подобные метафоры часто используются и в настоящее время, а это свидетельствует о том, что проблема недооценённости работы переводчика сохраняется. Например, С. В. Силакова (2002 – 2004) утверждает, что «переводчики – как ассенизаторы. Пока они справляются с задачей, их существования никто не замечает» [Калашникова 2008 : 444]. Заметим, что обе вышеприведённые метафоры указывают на отсутствие положительной реакции со стороны читателя в случае успешного перевода и на наличие отрицательной реакции в случае неадекватного перевода.

Многие метафоры указывают на недостаточное денежное вознаграждение, которое получает переводчик. Вот как описывает труд переводчика Г. Э. Мирам [1999 : 14]: «Один мой знакомый, не переводчик, а очень талантливый программист, вынужденный подрабатывать переводами, называл перевод «дешевой интеллектуальной проституцией», имея в виду, что переводчик, подобно проститутке, дешево торгующей телом, так же по дешевке продает свой интеллект. Я склонен с ним согласиться». Во-первых, эта метафора предполагает, что вознаграждение, получаемое переводчиком, часто неадекватно затраченным им усилиям. Во-вторых, она используется для критики перевода, выполняемого только для получения денежного вознаграждения (так же, как осуждается проституция). Эта метафора может подразумевать, что перевод должен быть,

прежде всего, аутоотелической деятельностью (ср. метафоры ЛЮБВИ – см. раздел 3.2.7), т. е. такой деятельностью, целью которой является сама деятельность, удовольствие, получаемое от неё, а также и от положительной оценки читателя.

Итак, метафоры ПОМОЩИ используются для описания перевода как продукта работы автора и (сознательной и подсознательной) работы переводчика. Согласно этим метафорам, перевод невозможен без усилий переводчика (перевод как помощь переводчика автору), но основная заслуга в том, что перевод может быть создан, принадлежит автору, который затрачивает намного больше творческих усилий, чем переводчик (перевод как помощь автора переводчику). Метафоры НЕДООЦЕНЁННОЙ РАБОТЫ выражают мысль о том, что усилия переводчиков не получают адекватной оценки от читателя и адекватного вознаграждения от заказчика.

3.2.5 Метафоры СОРЕВНОВАНИЯ и КОНФЛИКТА

Метафоры СОРЕВНОВАНИЯ и КОНФЛИКТА, которые часто подразумевают улучшение в переводе, были неотъемлемой частью парадигмы классицизма. Для классицизма было характерным создание новых литературных текстов по античным образцам и в соответствии с точно установленными литературными канонами (ясность, утончённость стиля и др.). Поэтому переводчики рассматривали древнегреческие и древнеримские произведения как образцы, и если оригиналы казались им хуже образцов, переводчики имели право улучшить оригиналы в переводе. Например, В. К. Третьяковский перевёл стихами «Приключения Телемаха» («*Les aventures de Télémaque*») Ф. Фенелона, написанные прозой, чтобы уподобить это произведение поэмам Гомера (и даже назвал свой перевод «Телемахидой», созвучно «Илиаде»). Аналогичные подходы были распространены и в Великобритании. Как утверждает А. Ф. Тайтлер (1791), переводчик поэзии «должен поддерживать с ним [автором] постоянное

соревнование талантов» и должен стремиться написать лучше, чем автор, если это возможно («must maintain with him a perpetual contest of genius» [Tytler 1907 : 46]). Вероятно, подход Тайтлера распространялся и на античные оригиналы, которые тоже полагалось улучшать в соответствии с идеалами классицизма – течения, которое стремилось не только копировать, но и довести до совершенства преимущества античности. Характерно, что Тайтлер ссылается на Ж. Делиля, представителя французского классицизма, который считал, что «надо быть чуть лучше своего оригинала» («Il faut etre quelquefois superieur à son original» [Ibid.]).

В России девятнадцатого века стратегии улучшения в поэтическом переводе следовал В. А. Жуковский, считавший (1809), что «переводчик в прозе есть раб, переводчик в *стихах* – соперник» [Жуковский 1960 : 89]. По словам А. В. Дружинина (1856), Жуковский «никогда не держался буквы Мура, Шиллера, Бюргера: на многих страницах он давал полную волю своему таланту и, так сказать, вступил в бой с переводимыми поэтами, бой, весьма часто оканчивавшийся решительною победою переводчика» [Дружинин 1960 : 305]. Так как посредством битвы стороны устанавливают, кто из них сильнее, метафора БИТВЫ высвечивает различия между автором и переводчиком, между переводом и оригиналом. Метафоры такого рода подразумевают и соревнование, и конфликт, поэтому их можно назвать метафорами СОРЕВНОВАТЕЛЬНОГО КОНФЛИКТА.

В. Г. Белинский (1845) ссылается на метафору Жуковского и уточняет её: «Говорят: переводчик в прозе – раб, переводчик в стихах – соперник. Последнее справедливо только вполнину: соперник по языку, слогу и стиху, словом – по выражению, но не по мысли, не по содержанию» [Белинский 1960 : 210]. Хотя Белинский настаивает на воспроизведении смысла, он считает, что стиль перевода может отличаться от оригинала, так как в этом переводчик – «соперник» автора.

Чтобы лучше понять метафоры Жуковского, Дружинина и Белинского, рассмотрим стилистические подходы Жуковского к переводу [см. Левин 1985 : 15]. В. М. Жирмунский [1937 : 85] отмечает, что в переводах Гёте, выполненных

Жуковским, оригинал «оказывается переключённым в другую систему стиля». К аналогичному выводу приходит Г. А. Гуковский [1965 : 69], который так описывает переводные баллады Жуковского: «Сюжеты в них чужие; стиль свой. А именно стиль и образует их обаяние». Е. Г. Эткинд [1973 : 61] утверждает, что стиль Жуковского в его переводе «Элегии» Грея более возвышенный, чем в оригинале. Ср.: «How bow'd the woods beneath their sturdy stroke!» – «Как часто их секир дубравы трепетали». Более того, Эткинд указывает на то, что Жуковский адаптировал оригинал к традиции русского сентиментализма [Там же : 59]. Например, в следующих строках Жуковский повторяет прилагательное «чувствительный», которое не имеет соответствия в оригинале: «Он кроток сердцем был, чувствителен душою – | Чувствительным творец награду положил» («Large was his bounty, and his soul sincere, | Heav'n did a recompense as largely send»). Таким образом, Жуковский выступает в качестве «соперника» автора, так как он использует стиль, который, с его точки зрения, превосходит оригинал.

Перевод может осмысляться не только как битва переводчика с автором, но и как битва языков. Эта метафора подразумевает, что автор использовал разнообразные стилистические средства выразительности языка оригинала, и переводчик старается сделать перевод таким же или даже более выразительным. И. С. Тургенев (1877) в письме о своём переводе «Легенды о святом Юлиане» Г. Флобера утверждает, что «это был *tour de force* – заставить русский язык схватиться с французским – и не остаться побежденным» [Тургенев 1960 : 276]. По словам К. Ф. Медведева (2001 – 2005), переводчик В. Е. Лапицкий «будто нарочно отыскивает такие вещи, где русский язык вынужден ломаться под напором чужого, прогибаться, сопротивляться, проигрывать или побеждать» [Калашникова 2008 : 341]. Согласно последней метафоре, перевод стилистически трудного текста может быть буквалистским («ломаться под напором чужого, прогибаться») или воссоздавать оригинал с помощью стилистических средств языка перевода («побеждать»).

Метафоры СОРЕВНОВАТЕЛЬНОГО КОНФЛИКТА могут выражать мысль о том, что возможность улучшения и прогресса в переводе связана не только с текстом оригинала, но и с существованием других переводов этого текста: в этом случае подразумевается, что переводчик пытается переводить лучше других, он участвует в «битве» с другими переводчиками. В. Г. Белинский (1838) считает, что после перевода «Гамлета» Н. А. Полевым новые «борцы» выйдут на «арену»: «Дело сделано – дорога арены открыта, борцы не замедлят. Что нужды, что он в них найдет, может быть, опасных соперников [...]! Мы уверены, что он первый и от всего сердца пожелает им победы!» [Белинский 1960 : 205]. В фокусе этой метафоры – эволюционный процесс улучшения, достигаемого в новых переводах одного и того же текста.

Метафоры СОРЕВНОВАТЕЛЬНОГО КОНФЛИКТА часто используются для описания степени, в которой переводчик выражает свою творческую индивидуальность в переводе. Например, П. Г. Антокольский (1963) утверждает, что «личность переводчика» в переводах Б. Л. Пастернака «побеждает» личность автора [Антокольский 1964 : 7]. В то же время Н. И. Гнедич (1829) отмечает, что при переводе античной литературы переводчику важно «бороться» с собственным творческим «духом»: «величайшая трудность, предстоящая переводчику *древнего* поэта, есть непрерывная борьба с собственным духом, с собственной внутреннею силою, которых свободу должно беспрестанно обуздывать, ибо выражение оной было бы совершенно противоположно духу Гомера» [Гнедич 1960 : 96]. В этой метафоре конфликт уже не является соревновательным: цель переводчика – не «соревноваться» с собственным духом, а подавить его.

Мировые войны двадцатого века обусловили частое использование концептов, связанных с вооружёнными конфликтами, по отношению к переводу. Разнообразные аспекты перевода осмыслились как аспекты войн. Например, И. А. Кашкин (1952) проецирует процедурную структуру осады на структуру перевода, утверждая, что «перевод большого произведения поэта-классика можно сравнить

с длительной осадой, завершаемой победоносным штурмом» [Кашкин 1968 : 411]. Под «длительной осадой» он имеет в виду подготовительную работу, например, перевод поэзии прозой или «частичные удачи поэтических разведок, как бы дающие читателю возможность взобраться на стену крепости, которую еще предстоит взять» [Там же]. В соответствии с последней метафорой, помогающей осмыслять эволюционные аспекты перевода, перевод большого поэтического произведения требует последовательных усилий многих переводчиков.

Посредством метафор ВОЙНЫ ресурсы переводчика осмысляются как военные ресурсы. И. А. Кашкин (1959) считает, что теория перевода – «это боевое оружие в борьбе за полноценный перевод» [Кашкин 1968 : 520], а В. В. Коптилов [1973 : 260 – 261] называет интуицию, талант и знание стилистических возможностей языка «боевыми единицами», которыми переводчик «маневрирует». Так же как военные ресурсы позволяют достичь успеха в войнах, так и переводческие ресурсы способствуют успеху в переводе (при умелом использовании).

Таким образом, метафоры СОРЕВНОВАНИЯ и КОНФЛИКТА используются для осмысления возможностей улучшения и прогресса в переводе: путём улучшения авторского стиля, использования таких же или более выразительных языковых средств, чем в языке оригинала, и выполнения более успешных переводов по сравнению с уже существующими. С другой стороны, метафоры КОНФЛИКТА выражают мысль о том, что переводчики не должны изменять оригинал из-за своих индивидуальных стилистических предпочтений: согласно этим метафорам, переводчик «борется» со своим творческим «духом». Кроме того, структура конфликтов используется для осмысления структуры перевода, например, его стадий (предварительные переводы, предшествующие полностью адекватному переводу) и средств (теория перевода, талант, интуиция и т. д.).

3.2.6 Метафоры ПРИОБРЕТЕНИЯ СОЦИАЛЬНОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ и АССИМИЛЯЦИИ

Изменение национальности, усыновление, брак, ассимиляция иностранцев культуре страны, в которой они проживают, – распространённые социальные процессы. Метафоры ИЗМЕНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОСТИ, УСЫНОВЛЕНИЯ, КУЛЬТУРНОЙ АССИМИЛЯЦИИ используются для осмысления интеграции перевода в целевую культуру, тогда как метафоры БРАКА могут описывать близкое и длительное взаимодействие переводчика с текстом.

Так же как человек может сменить гражданство или быть усыновлённым, так и перевод становится явлением принимающей культуры. В то же время метафоры этого рода могут подразумевать, что текст сохраняет свою «иностранность» в переводе, так же как обрусевший иностранец может разговаривать с акцентом или усыновлённый ребёнок не становится кровным родственником. Т. Хоби (1561) утверждает, что благодаря его переводу Б. Кастильоне «стал англичанином» («is beecome an Englishman» [цит. по Coldiron 2011 : 112]). По словам С. Дэниела (1603), Монтень стал полноправным британским гражданином благодаря переводу Дж. Флорио [Ibid.]. Задумываясь о возможных переводах Горация на русский, П. А. Вяземский (1819) отмечает, что «Гораций может довольно хорошо обрусеть» [Вяземский 1960 : 135].

В целом для русскоязычных рассуждений о переводе более характерна метафора УСТАНОВЛЕНИЯ СЕМЕЙНЫХ ОТНОШЕНИЙ, чем метафора ОБРЕТЕНИЯ ГРАЖДАНСТВА. Семейные отношения предполагают более глубокую интеграцию, чем обретение нового гражданства, поэтому метафоры УСТАНОВЛЕНИЯ СЕМЕЙНЫХ ОТНОШЕНИЙ способствуют осмыслению переводов как явления российской культуры, как произведений, вызывающих глубокий эмоциональный отклик за счёт ощущения родственности с иностранной культурой. И. С. Захаров (1787) призывает «усыновить [...] России» иностранных авторов [цит. по: История

русской переводной художественной литературы» 1995 : т. 1, 216]. В. Г. Белинский (1838) утверждает, что благодаря переводам «живые вдохновения Англии и Германии тесно сроднились с русским духом» [Белинский 1953 : 253]. Н. В. Гоголь (1846), с похвалой отзывающийся о переводе В. А. Жуковского, отмечает, что Россия «приняла» Гомера, «как родного» [Гоголь 1960 : 190].

Метафора УСТАНОВЛЕНИЯ СЕМЕЙНЫХ ОТНОШЕНИЙ используется по отношению не только к принимающей культуре, но и к языку перевода. В этом случае описывается внедрение новых изобразительных средств, например, поэтических размеров, в литературу языка перевода. А. А. Бестужев (1822) отмечает, что Н. И. Гнедич «усыновляет греческий гекзаметр русскому вселичному языку» в переводе «Илиады» [Бестужев-Марлинский 1960 : 151].

Процессу принятия перевода целевой культурой, обретению им популярности и любви читателей, предшествует процесс глубоко интимной работы переводчика с мыслями автора, который осмысливается с помощью метафор БРАКА. Так как перевод прозы обычно занимает больше времени, чем перевод поэзии, М. А. Бородицкая (2001 – 2004) сравнивает его с замужеством: это для неё «все равно что замуж выйти» [Калашникова 2008 : 96]. А. С. Богдановский (2003) [URL: http://old.russ.ru/krug/20030403_kalash.html] использует метафору сожительства для осмысления непредсказуемости переводческого успеха: «Для меня перевод – сожительство, прикипел, а уж будет счастье или нет, сложится ли, неизвестно».

Итак, метафоры БРАКА описывают перевод как интимное, долговременное и непредсказуемое взаимодействие переводчика с текстом, тогда как метафоры ИЗМЕНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОСТИ, УСЫНОВЛЕНИЯ, КУЛЬТУРНОЙ АССИМИЛЯЦИИ описывают восприятие целевой культурой текста перевода или заимствуемых средств выразительности, которые становятся явлением этой культуры.

3.2.7 Метафоры ВЛЕЧЕНИЯ

Метафоры ВЛЕЧЕНИЯ используются для осмысления условий успешного перевода: чувства влечения, испытываемого переводчиком по отношению к оригиналу, которое может быть вызвано сходством взглядов, интересов, стилей автора и переводчика (метафоры ДРУЖБЫ), а также чувства эстетического удовольствия, испытываемого переводчиком во время перевода (метафоры ЛЮБВИ).

Метафоры ДРУЖБЫ подразумевают, что переводчик выбирает автора со схожими взглядами, интересами или стилистическими предпочтениями, что позволяет переводчику хорошо понять оригинал и выразить его на языке перевода так, как выразил бы его автор, если бы он знал этот язык. Метафору ДРУЖБЫ использует в своём «Эссе о переводной поэзии» лорд Роскоммон (1684), который рекомендует выбирать автора так же, как друга («chuse an Author as you chuse a Friend»): «Examine how your *Humour* is inclin'd, | And which the *Ruling Passion* of your Mind; | Then, seek a *Poet* who *your way* do's bend, | And chuse an *Author* as you chuse a *Friend*. | United by this *Sympathetick Bond*, | You grow *Familiar, Intimate* and *Fond*; | Your *Thoughts, your Words, your Stiles, your Souls* agree, | No Longer his *Interpreter, but He*» [Dillon 1684 : 7]. В метафоре Роскоммона перевод осмысляется как дружба, а дружба – как мистическое единство душ, позволяющее переводчику особым образом понять автора. В соответствии с этой метафорой, перевод – это самое внимательное чтение.

Как считает М. Рейнолдс, образ двух душ, становящихся одной, Роскоммон мог позаимствовать из описания дружбы, принадлежащего Цицерону: один должен искать другого, «чья душа может так слиться с его собственной, чтобы из двух почти сотворилось одно» («*cuius animum ita cum suo misceat, ut efficiat paene unum ex duobus*» [цит. по: Reynolds 2011 : 127]). Эта концептуализация дружбы, основанная на образе-схеме СЛИЯНИЕ (MERGING; см. [Johnson 1987 : 126]), была

распространена в семнадцатом веке. Например, К. Филипс, которую с Роскоммоном связывала дружба, посвятила своей подруге миссис М. Обри следующие строки: «How happy are we now, whose souls are grown, | By an incomparable mixture, one» [цит. по: Reynolds 2011 : 128]. Филипс даже основала Общество дружбы (по образцу французского салона мадам де Рамбуйе), культивировавшее идеалы платонической любви – духовной и интеллектуальной близости между друзьями.

По мнению Филипс, платоническая любовь к другу – это способ познать самого себя. В письме к одной из своих подруг («To my Excellent *Lucasia*, on our Friendship») она пишет, под псевдонимом «Оринда»: «Но никогда Оринда души не находила, | Пока твоей она не обрела» («But never had *Orinda* found | A Soul till she found thine» [Philips URL: <http://www.bartleby.com/105/67.html>]). Мысль о самопознании посредством перевода выражена в метафоре ДРУЖБЫ Роскоммона: переводчик выбирает автора со схожими интересами в результате предварительного самоанализа («Examine how your *Humour* is inclin'd, | And which the *Ruling Passion* of your Mind») и в то же время для того, чтобы лучше узнать себя. Как отмечает Роскоммон, переводчик должен познать себя и остаться верным самому себе: «The first great work (a Task perform'd by few) | Is that *your self* may to *your self* be True: | No *Masque*, no *Tricks*, no *Favor*, no *Reserve*; | *Dissect* your Mind, examine ev'ry *Nerve*» [Dillon 1684 : 5]. Как считает психолог М. Чиксенмихайи, дружба позволяет выражать наши истинные мысли и эмоции [Csikszentmihalyi 1990 : 188], поэтому метафора ДРУЖБЫ представляет перевод как процесс самопознания и самовыражения переводчика.

Если метафора ДРУЖБЫ объясняет выбор текста и концентрацию переводчика на нём духовно-интеллектуальным сходством переводчика с автором и возможностью самопознания, то метафоры ЛЮБВИ объясняют этот выбор и концентрацию внимания эстетическим удовольствием, испытываемым переводчиком, когда он воспринимает авторский текст. Т. Франклин (1753)

сравнивает автора с возлюбленной, очарованием которой восхищается переводчик, находящий в авторе сокрытую красоту и скрывающий недостатки автора: «Unless an author like a mistress warms, | How shall we hide his faults, or taste his charms, | How all his modest, latent beauties find, | How trace each lovelier feature of the mind, | Soften each blemish, and each grace improve, | And treat him with the dignity of love?» [Francklin 1975 : 114]. Слово *mistress* неоднозначно, так как в восемнадцатом веке оно означало и «женщину, которую любит и за которой ухаживает мужчина» и «женщину, не являющуюся женой мужчины, который поддерживает с ней долговременные отношения» [OED Online URL: <http://www.oed.com/view/Entry/120147>]. В обоих значениях это слово подразумевает страсть и восхищение. Поскольку переводчик восхищается объектом своей любви, он скрывает его недостатки и улучшает его, что соответствует стратегии стилистического улучшения, характерной для эпохи классицизма.

Так как любовь связана с одним из наиболее ярких чувств удовольствия, испытываемых человеком, метафоры ЛЮБВИ описывают перевод как получение удовольствия. Многие переводчики убеждены, что они должны получать удовольствие от перевода. Например, для Б. Белитта (1976) «непосредственной целью перевода является удовольствие» [Honig 1985 : 59]. Согласно метафоре М. Фрейна, перевод – это увлекательное занятие, приносящее удовольствие: по его словам, он стал переводчиком, потому что «прелесть перевода очаровала» его [Фрейн 2010 : 13], или, если перевести более точно, его «соблазнило очарование» перевода («I was seduced by the charm of it»). С другой стороны, переводчики часто рассматривают удовольствие как условие, выполнение которого позволяет им хорошо справляться со своей работой. По мнению К. Гарнетт (1947), «профессионализм переводчика складывается из его симпатии к автору, которого он переводит, и, прежде всего, из его любви к словам и интереса ко всем их значениям» («the qualifications for a translator are to be in sympathy with the author

he is translating, and most important of all to be in love with words and interested in all their meanings» [Garnett 2006 : 293]). Метафора ЛЮБВИ К СЛОВАМ описывает удовольствие, получаемое переводчиками от изучения иностранного языка и от создания текста на своём родном языке. С. Я. Маршак (1961) сочетает метафору ЛЮБВИ с метафорой РОЖДЕНИЯ, утверждая, что «если вы внимательно отберете лучшие из наших стихотворных переводов, вы обнаружите, что все они – дети любви» [Маршак 1964 : 219]. Как и Гарнетт, Маршак связывает качество перевода с чувством удовольствия: согласно его метафоре, удовольствие позволяет сделать хороший перевод.

Посредством метафор ЛЮБВИ переводчики утверждают, что чувство удовольствия обеспечивает высококачественный перевод, так как оно мотивирует наибольшие усилия переводчика. Эту мысль А. И. Гитович (1969) выражает с помощью метафоры ЖЕРТВЕННОЙ ЛЮБВИ: «Переводчик – это влюбленный человек: ему ничего не жалко для того, чтобы предмет его любви был как можно лучше, чтобы ему цены не было. Все свои личные находки он бескорыстно и безвозмездно отдает поэту, которого любит и почитает больше, чем самого себя» [Гитович 1970 : 367]. Согласно этой метафоре, переводчик тратит своё время и не жалеет усилий на создание наилучшего перевода, на который он способен, так как он испытывает чувство удовольствия.

Гитович утверждает, что невозможно любить «сто раз», поэтому невозможно перевести качественно большое количество авторов: «если человек говорит: «Я любил сто раз», мы невольно поставим под сомнение эту подозрительную, болезненно гаремную любвеобильность» [Там же : 381]. Из этой метафоры следует, что ухудшение качества положительных чувств переводчика за счёт снижения их уникальности приводит к ухудшению качества перевода. Сходную мысль выражает К. Миддлтон (1976): «Можно пресытиться, переводя слишком много [...] Прелюбодеям наскучивают занятия любовью» («One can overtranslate [...] Fornicators get bored with making love» [Honig 1985 : 192]). Таким

образом, в соответствии с этими метафорами, переводчик не может качественно переводить большое количество (художественных) текстов, так как это приводит к деградации истинных положительных переживаний, способствующих высококачественному переводу.

С другой стороны, некоторые переводчики используют метафоры ВЛЕЧЕНИЯ для выражения мысли о том, что они не всегда могут выбирать тексты, которые они переводят, и поэтому важной для них становится способность полюбить любой текст – эта способность позволяет им переводить качественно всё время, вне зависимости от количества переводимых авторов и текстов. В. И. Баканов отмечает [2008 URL: <http://www.bakanov.org/interviews/4/32>], что сегодня переводчики прозы не имеют возможности выбирать тексты, которые им нравятся, так как они должны подчиняться решениям издателя, но, к счастью, у переводчиков часто возникает «стокгольмский синдром». Этим термином в популярной психологии обозначается чувство симпатии, которое заложники начинают испытывать к своим захватчикам, поэтому применительно к переводу метафора СТОКГОЛЬМСКОГО СИНДРОМА обозначает способность полюбить даже тот текст, который изначально кажется не соответствующим вкусам переводчика. В отличие от метафоры ИСТИННОЙ ЛЮБВИ, которая подразумевает ограниченное число переводимых авторов (так как истинная любовь обычно подразумевает ограниченное число партнёров), метафора СТОКГОЛЬМСКОГО СИНДРОМА не ограничивает творческую продуктивность переводчика, так как заложниками можно становиться неограниченное количество раз.

Согласно метафоре СТОКГОЛЬМСКОГО СИНДРОМА, перевод может начаться с чувства неприязни, которое затем перерастает в положительное чувство. Метафоры ЛЮБВИ часто описывают обратную ситуацию. Как утверждает Д. Ю. Венедяпин (2001 – 2004), «с одной стороны, ты немного влюбляешься в свой текст, с другой, – особенно если ты долго его мучил, – он становится тебе отвратителен» [Калашникова 2008 : 113]. А. С. Богдановский (2003) [URL:

http://old.russ.ru/krug/20030403_kalash.html] называет этапы, через которые проходит переводчик: «упоение, привыкание, разочарование, охлаждение, возрождение чувства и т. п.». Эти метафоры используются для осмысления нестабильности чувства удовольствия переводчика.

Перевод часто осмысляется как секс, так как секс обеспечивает высокую степень удовольствия, которое, в лучшем случае, взаимно и синхронно, т. е., согласно этим метафорам, успех перевода зависит от того, сможет ли переводчик испытать те же чувства, что и автор или его герои. Например, М. Ханн [цит. по: Hanne 2006 : 218] приводит слова своего коллеги Дж. Титтлера, который описывает «эротику перевода» («the erotics of translation») как «наслаждение, получаемое от встречи с *непохожестью* текста, предназначенного для перевода» («the delight to be gained from the encounter with the *otherness* of the text for translation»), как «почти чувственное наслаждение, испытанное им в преобразующем процессе перевода» («the almost sensual pleasure he experienced in the transformative process of translation»).

Тема сексуальности по идеологическим причинам избегалась в советской печати, поэтому переводчик В. А. Хинкис (1980) использовал метафору СЕКСА в интервью, опубликованном на английском языке в журнале «James Joyce Quarterly»: «Я глубоко убеждён, что перевод – это слияние или даже соитие автора и переводчика, и пока не будет оргазма, не будет и результата» («I am deeply convinced that translation is the merging, even the copulation, of the author and translator, and until there's an orgasm, there's no result» [Khinkis 1980 : 352]). Когда американская исследовательница, проводившая интервью, спросила Хинкиса, почему для него было сложно переводить монолог Молли в «Улиссе» Джойса, он ответил: «С Молли, несмотря все на мои попытки, я не могу достичь оргазма, не могу почувствовать то, что чувствует она. Может быть, поэтому она мне пока не нравится, но я должен полюбить её в конце концов, иначе не будет никакого перевода» («With Molly, try as I may, I can't have an orgasm and I haven't been able

to feel what she feels. Maybe that's why I don't like her yet, but I have to get to like her eventually, otherwise there won't be any translation» [Ibid.]). Очевидно, в этой метафоре речь идёт о взаимном оргазме («почувствовать то, что чувствует она»). Метафора ВЗАИМНОГО ОРГАЗМА определяет сходство чувств переводчика и автора или переводчика и героев как необходимое условие успешного перевода.

Подобную метафору использует и С. Басснетт (1992), призывающая создать «оргазмическую теорию перевода» («*an orgasmic theory of translation*»), которая описывала бы процесс перевода как «соитие, которое взаимно, приятно и проникнуто уважением» («*an encounter that is mutual, pleasurable and respectful*» [Bassnett 1992 : 72]). Заметим, что её метафора также подразумевает взаимность чувств и способность испытать такое же удовольствие, что и автор. Таким образом, метафора ВЗАИМНОГО ОРГАЗМА передаёт сразу несколько идей: сходство чувственных переживаний, способность испытать такое же удовольствие, что и автор, а также уважение к автору как условия успешного перевода.

Согласно метафорам СЕКСА, переводчики испытывают удовольствие от перевода не просто потому, что они достигают сходных эмоциональных переживаний с автором или героями, но и потому, что они часто достигают такого понимания текста, которого не может достичь никто другой. Дж. Стайнер в своей книге о переводе много раз использует метафору о понимании оригинала как герменевтическом присваивающем проникновении («*penetration*»; [G. Steiner 1975 : 298 etc.]), которую ряд исследователей интерпретируют как «сексуальную метафору» [Chamberlain 1988; 1998; Bassnett 1992]. В. Л. Топоров (2001 – 2004) утверждает, что «главное наслаждение переводчика – радость углубленного чтения, своеобразный половой акт с понравившимся текстом. Чтение – подобный акт, но перевод – куда более интенсивный» [Калашникова 2008 : 499].

Метафоры СЕКСА также описывают перевод как активный или пассивный процесс. И автор, и переводчик могут осмысляться как активные или пассивные участники этого процесса. В этом плане существуют, по меньшей мере, два

подхода к переводу. Первый подход отводит переводчику пассивную роль, а автору – активную, т. е. переводчик просто воспроизводит текст автора. Согласно второму подходу, переводчик творчески активен, а автор пассивен. Рассмотрим эти подходы на примере метафор, используемых А. С. Богдановским, В. А. Харитоновым и В. П. Голышевым. Богдановский (2003) [URL: http://old.russ.ru/krug/20030403_kalash.html] не согласен с Харитоновым и Голышевым, которые считают, что в каждом переводчике есть что-то женское: «С их точки зрения, переводчик впускает в себя автора, растворяется в нем. У меня ровно наоборот: для меня перевод, скорее, если не насилие над автором, то некое внедрение в него». В данном случае метафора СЕКСА подразумевает не только удовольствие, получаемое переводчиком от перевода, но и пассивную или активную творческую роль переводчика в этом процессе.

Итак, метафоры ВЛЕЧЕНИЯ определяют в качестве условий успешного перевода сходство между переводчиком и автором и симпатию переводчика к автору. Метафоры ДРУЖБЫ описывают перевод как процесс познания автора и уподобления ему, а также как самоанализ переводчика, поскольку перевод позволяет переводчику познать и выразить себя. Метафоры ЛЮБВИ сосредотачивают внимание на удовольствии. Согласно этим метафорам, перевод мотивирован чувством удовольствия, которое позволяет переводчику создать перевод высокого качества. В соответствии с метафорами ИСТИННОЙ ЛЮБВИ, переводчик испытывает удовольствие с ограниченным количеством текстов и авторов, и, следовательно, может создать только ограниченное количество высококачественных переводов. С другой стороны, согласно метафоре СТОКГОЛЬМСКОГО СИНДРОМА, качество перевода не зависит от конкретного текста или автора, так как переводчик может испытывать удовольствие, даже если текст или автор изначально ему не нравится. Согласно метафорам СЕКСА, чувство удовольствия обусловлено тем, что переводчик испытывает чувства автора или

героев и достигает глубокого понимания смысла оригинала, и связано с активной или пассивной творческой деятельностью переводчика.

3.3 Метафоры ИСКУССТВ, РЕМЁСЕЛ и ТЕХНОЛОГИЙ

Согласно энциклопедии «Британника», искусства – это «способы выражения, связанные с использованием умений или воображения для создания эстетических предметов, обстановки или опыта, которыми можно поделиться с другими людьми» (статья «the arts»; [Britannica Online URL: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/36405/the-arts>]). Если умение используется в практических или торговых целях, оно часто рассматривается как ремесло, а не искусство.

Также искусства и ремёсла различают по критерию воспроизводимости: обычно произведения искусства уникальны, а продукты деятельности ремесленников могут воспроизводиться снова и снова. Уникальность произведений искусства связана с тем, что искусство подразумевает творчество, т. е. создание чего-то нового и ценного. Как мы помним, авторитетная книга К. И. Чуковского (1941), посвящённая художественному переводу, называется «Высокое искусство». В ней он утверждает, что переводчик – «не ремесленник, не копиист, но художник. Он не фотографирует подлинник [...], но воссоздает его творчески. Текст подлинника служит ему материалом для сложного и часто вдохновенного творчества» [Чуковский 1968 : 8]. Фотография часто рассматривается как искусство, но Чуковский, несомненно, имеет в виду ремесло фотографии, например, изготовление фотографий на паспорт. Он противопоставляет такие фотографии, которые не требуют большого творческого участия фотографа, художественным переводам.

Как мы видим, переводчики считают, что они не ремесленники, так как переводы – это уникальные произведения искусства, требующие от переводчиков

творческого подхода. В противном случае, по словам В. О. Бабкова (2001 – 2004), переводчик уподобляется хозяйке, которая всё время готовит одинаковый суп: «Если хозяйка варит всю жизнь один и тот же суп, она, вероятно, делает это замечательно, но ее трудно сбить и подсунуть другой рецепт» [Калашникова 2008 : 45 – 46]. Таким образом, перевод-искусство всё время приводит к созданию нового, а перевод-ремесло не только один в один копирует оригинал, но и воспроизводит разные оригиналы на один манер.

Художественное творчество способствует тому, что произведение искусства выражает личность своего создателя. В. И. Баканов (2009), который считает, что перевод – «это однозначно искусство», добавляет, что «это глубоко личное и индивидуальное» [Трудности перевода (часть 1) URL: <http://www.bakanov.org/media>]. Концепция, согласно которой художник и его произведения уникальны, оригинальны и глубоко личностны, была особенно характерна для эпохи романтизма, тогда как представители классицизма видели задачу искусства в воспроизведении древних образцов (см. статью «Romanticism» в [Britannica Online URL: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/508675/Romanticism>]).

Переводчики не очень часто сравнивают перевод с ремеслом или технологией, так как они не хотят думать, что их работа лишена творчества. Метафоры ИСКУССТВ помогают придать профессии переводчика высокий статус. С. Басснетт упоминает, что многие теории «поднимают вопрос, как определять перевод: как творческую или механическую деятельность» [Bassnett 1991 : 65]. Хотя, как замечает Э. Честерман [Chesterman 1997 : 44], переводчиков сравнивали с компьютерами, сами переводчики часто отвергают такие метафоры. «Я не машина: я предлагаю личное прочтение на моём родном языке», – заявляет Д. Холохан (2011) [Холохан] («I'm not a machine: I offer a personal reading in my native language»). Он обращает внимание на то, что перевод – это личная интерпретация переводчика, отражающая его индивидуальность.

Метафоры РЕМЁСЕЛ и ТЕХНОЛОГИЙ часто используются в качестве критики неудачных переводов. Хотя эти метафоры могут использоваться вне критического контекста (например, Э. Честерман и Э. Вагнер [Chesterman 2002 : 3 – 4] сравнивают перевод с изготовлением стульев, выражая мысль о том, что он основан на теоретическом знании и не полностью иррационален и зависим от интуиции), переводчики употребляют метафоры ИСКУССТВ чаще метафор РЕМЁСЕЛ и ТЕХНОЛОГИЙ. В этом разделе мы рассмотрим наиболее распространённые метафорические домены-источники, с помощью которых перевод осмысляется как искусство, ремесло или технология, как то: ЖИВОПИСЬ (оригинальная и имитационная живопись, включая литографию), ФОТОГРАФИЯ, СКУЛЬПТУРА, АРХИТЕКТУРА, МУЗЫКАЛЬНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ (включая использование таких механических музыкальных инструментов, как шарманки), а также АКТЁРСКАЯ ИГРА.

3.3.1 Метафоры иконописи

Изобразительные искусства – один из самых распространённых метафорических доменов-источников, в рамках которых осмыляется перевод [Tan 2006 : 43]. Сравнения перевода с изобразительными искусствами, вероятно, возникли по аналогии с метафорами, посредством которых поэзия (в самом широком и древнем смысле этого слова: «художественная литература») осмыслялась как изобразительные искусства. Например, древнегреческий поэт Симонид Кеосский называл поэзию «говорящей живописью», Платон в своём «Государстве» также проводил аналогию между поэзией и живописью, а в «Искусстве поэзии» Гораций заявляет: «Как живопись, так и поэзия» («*Ut pictura poesis*») [Halliwell 2002 : 118].

Иконография – это и вид искусства (например, «Троица» Рублёва считается одним из величайших достижений русского искусства), и ремесло (так как иконы

копируются и продаются). Древнерусские переводчики осмыслили перевод по аналогии с иконографией. В русском языке существительное *первообразное* и прилагательное *первообразный* – производные от слова *образ*, которое часто использовалось в значении «икона». Соответственно, *первообразным* или *первообразным лицом* могли называть лицо, которое обозначает икона, т. е. прототип иконы [Словарь русского языка XI – XVII вв. 1988 : 202 – 203]. Эти термины употреблялись и по отношению к переводу. Силуан, переводчик «Бесед на Евангелие от Матфея» Иоанна Златоуста (1524), называет свой оригинал «первообразной историей» (по отношению к переводу): «Аще ли кто от ученых обрящет разум, несогласующ разуму, той да вручит первообразную ону боговдохновенную историю еллинскую, самую ту матере сея, и тако от тоя сомнение свое и многих да разрешает и неисправленное да исправляет без сомнения всякого» [Силван 1896 : 342].

Наставник Силуана переводчик Максим Грек [1993 : 46] использует прилагательное *первообразный* для обозначения прототипа иконы: «Егда же воплощением Слова плоть человеческая обожилася по реченному, и Слово плоть бысть, и тогда плоти видимаго Бога видимый образ написуем, ему же и поклоняемся, и тако честь первообразному существу приносим». В работах Максима Грека прослеживаются параллели между требованиями к труду иконописца и переводчика. Например, он утверждает, что иконописец должен быть скромным и смиренным («подобает убо изъграфом, рекше иконописцам, чистителным быти, житием духовным жити и благими нравы, смирением же и кротостию украшатися и о всем благое гонити»), а также «тщатися к восприятию духа Божия» [Там же]. Смиренная скромность – одно из главных требований и к переводчику, исходя из высказываний Максима Грека. Например, в послании о переводе «Толковой Псалтыри» Максим Грек (1522) так характеризует свои способности и познания, уподобляя себя девяти апостолам, не удостоенным взойти на Фаворскую гору: «Аще бо и сами естествене греци глаголением есмы и

у учителя нарочитых научихомся, но еще долу негде, при ногах Фаворския горы с девятьми обрящаемся, аки разума дебелостию не суще вместителны боголепных видении просветителя Иисуса, ихъ же едини сподобляются высотой добродетели просиявшей» [Грек 2008 : т. 1, 162]. Напротив, он уверен, что семьдесят два толковника «Духом Святым преведоша» [Грек 1859 – 1862 : т. 3, 174]. Итак, смиренность и богодухновенность – общие требования и к иконописцу, и переводчику.

Смиренность иконописца и переводчика предполагает, что он не посмеет прибавить ничего нового к оригиналу. Согласно Максиму Греку [1993 : 46], необходимо, чтобы иконописец «собою бы ново не прибавливал ни единыя оты». В переводах он позволял себе прибавлять новое только в том случае, если предыдущие переводчики что-то упустили: «яко оставленаа приложена быти» [Грек 2008 : т. 1, 162].

Из требования богодухновенности следует, что иконы и переводы не могут создавать иноверцы и инославные. Максим Грек [1993 : 47 – 48] осуждает изготовление икон «неверными», т. е. католиками, и критикует перевод Библии, выполненный Иеронимом, так как он не был вдохновлён Святым Духом [Грек 1859 – 1862 : т. 3, 174].

Помимо ученика Максима Грека Силуана, два непримиримых идеологических противника – грекофил Евфимий Чудовский и латинофил Симеон Полоцкий – осмысливали оригинал как первообраз перевода. Оба они были переводчиками и писателями. На первый взгляд, их определения перевода кажутся очень сходными [Матхаузерова 1976 : 38 – 44 ; 50 – 56]. Полоцкий и Чудовский утверждают, что и смысл, и слова оригинала должны быть переведены. По мнению Симеона (1667), «образ той прототипу своему или первообразному благоуподобляется, иже во всех частех праведне ему ответует. Сказатель же или преводитель странного языка сей есть верный, иже и разум, и речения преводит неложно, ничесоже оставляя. Греческая святая писания суть

нам славяном протóтипон, еже есть первообра́зное, от ихже вся книги наша преводим, ничесоже прилагающе или отъемлюще, да совершенне им уподобимся»⁶ [Polockij 1967 : fol. 56^r].

Интересно, что Евфимий использует практически ту же самую формулировку: «И понеже греческая Святая Писания – источник нам славяном и первообра́зное, от нихже вся наши книги преведены. И подобает истинно и право преводити от слова до слова, ничто разума и речений пременяя, и той есть преводитель верный, иже и разум, и речения преводит не лживо, ничто оставляя или пременяя» [Чудовский XVII в. : л. 74^r]. Но, в отличие от Полоцкого, Чудовский подчёркивает: «от слова до слова». Как мы видим, Чудовский был сторонником дословного перевода. По мнению Горского и Невоструева, Евфимий переводил «с явным насилием русскому языку» [Горский 1859 : 12], «рабски следуя греческой букве» [Там же : 493].

Поскольку Чудовский (так же, как и Полоцкий) обозначает оригинал словом *первообразное*, которое использовалось в рассуждениях об иконописи, необходимо выяснить, каких взглядов придерживался Чудовский в иконографии. Гаврюшин [Философия русского религиозного искусства XVI – XX вв. 1993 : 14] называет Евфимия «решительным сторонником реализма» в иконописи. Например, Евфимий отмечает, что «апостоли вси суцно бяху архиерее, ихже преемници и наместници ныне суцнии архиерее и иерее, и прилично было бы писати апостоли во одежде архиерейстей и иерейстей, но понеже, живуца на земли, не ношаху таковых одежд, того ради и не пишутся в тех одеждах, но яковыя одежды ношаху, в таковых и пишутся. Саккосы же и митры архиерейская носитися примыслишася от отцев и благочестивых царей, по многом времени после Христовы смерти и востания; при Христе же и по Нем, при апостолах, не быша сии саккосы и прочая, и не носими бышя, того ради апостоли тако и не

⁶ Ударения сохранены в тех словах, правильное произношение которых не соответствует произношению в современном русском языке.

пишутся; но отнеле же таковыя одежди примыслишася и носити во священнодействии начашася, оттоле и носившии тыя архиерее святии начашася в таковых одеждах иконописатися» [Чудовский 1993 : 52]. Евфимий с недовольством упоминает, что «Пресвятую Богородицу пишут иконописцы с Латинских же образцов, непокровенну главу имущу, власы растрепаны, на руках держащую Младенца, Сына Своего, Христа Бога нашего. И Пресвятая убо Богородица, отнеле же бяше обручена Иосифу и безмужно родила Христа Иисуса, не хождаше простовласа, непокровенну главу имущи, аще и Дева присно бе и есть» [Там же : 54]. Евфимий утверждает, что иконы Иисуса Христа, Богородицы, Иоанна Предтечи и всех святых должны создаваться в реалистическом ключе: «И яко в мире сем жиша и от человек видешася, тако и образы их подобает писати» [Там же : 52]. Чётко прослеживается аналогия между переводческой и иконографической концепциями Чудовского. Как икона должна быть верной копией своего первообраза, так и перевод должен быть верной копией смысла и слов оригинала.

Взгляды Полоцкого на перевод кажутся довольно близкими позиции Чудовского. Однако мы не должны забывать, что взгляды эти высказывались в ответ на критику со стороны староверов, которые выступали против исправлений богослужебных книг. Поэтому, заявляя, что «сказатель же или́ преводитель странного языка сей есть верный, иже и разум, и речения преводит неложно, ничесоже оставляя», Симеон имел в виду перевод книг, использовавшихся в церковных службах. Напротив, поэтический перевод Псалтыри – наиболее известный перевод Полоцкого, в котором переводчик, безусловно, отступает от слов оригинала, – предназначался для домашнего чтения, о чём Симеон ясно говорит в предисловии (1680): «Тужде аз рифмы тщася преложити | Не дабы тако в церкви чтенней быти, | Но еже в домех часто ю читати | Или сладкими гласы воспевати» [Полоцкий 1953 : 215]. В результате сходство перевода с

первообразом, т. е. оригиналом, в данном случае не является полным: «Разум един есть, речение ново» [Там же].

Относительное сходство с первообразом служит отправной точкой и в иконографической концепции Полоцкого. В 1670-х годах существовали различные мнения по поводу того, как надо писать иконы. Единомышленники консервативно настроенного патриарха Иоакима не видели причин для отказа от традиционного символизма, тогда как сторонники живоподобия утверждали, что икона должна быть абсолютно подобна своему первообразу, т. е. «реальному, исторически достоверному факту» [Салтыков 1974 : 282]. Полоцкий упоминает разговор с приверженцами живоподобия, которые пытались убедить его, что «точию тыя токмо образы подобает почитати, иже совершенне живоподобни суть первообразным, не имущыя же живоподобия совершенна отметати» [Полоцкий 1678? : л. 107^r; см. также: Былинин 1985 : 287 – 288]. Они настаивали на том, что «аще кий образ Христов несть таков изображением, каков [...] плотию бяше, не почитаем того» [Там же]. Полоцкий был удивлён таким речам и отвечал, что он почитает «всякий образ Христа бога нашего, аще живописанный, аще неживописанный» при условии, что этот образ соответствует церковным канонам [Там же]. По мнению Симеона, если имя Христа написано на иконе, она должна почитаться. Полоцкий отмечает: «явственно есть, яко вси образы Спасовы не суть Ему совершенно подобни, или качеством или количеством», но отвергать их было бы «дело еретическо» [Там же]. С точки зрения Полоцкого, сходство между образом и первообразом никогда не является абсолютным. Его перевод Псалтыри тоже не абсолютно «живоподобен». Для Симеона план содержания намного важнее плана выражения. В переводе Полоцкий допускает ещё большие вольности, чем в своей концепции иконописи. Строго говоря, его перевод не отвечает церковным канонам, поскольку он не предназначался для служб.

Иконографическая и переводческая концепции Полоцкого связаны с высказываниями Иоанна Дамаскина об иконах. В «Первом слове в защиту святых

икон» (около 730 г.) Дамаскин определяет икону следующим образом (это определение повторяется, с небольшими изменениями, и в его «Третьем слове»): «Икона есть подобие, изображающее прототип (*prōtotupon*), но имеющее и отличия от него. Икона не подобна архетипу (*archetupon*) во всём» [цит. по: Rhodes 2011 : 16; см. также: Halliwell 2002 : 336]. И перевод, и икона – это виды образов. Аналогии между переводом и иконописью, безусловно, восходят к учению Святых Отцов об образе, в частности к «Третьему слову в защиту святых икон» Иоанна Дамаскина, который выделяет шесть видов образов:

- 1) Сын как образ Бога-Отца,
- 2) Божественная мысль как образ событий, происходящих в будущем,
- 3) человек как образ Бога,
- 4) иносказательные образы Святого Писания, которые изображают телесно духовные предметы,
- 5) образы-знаки, возвещающие о будущем,
- 6) образы, установленные для воспоминания о прошедшем.

К последней категории Дамаскин относит, в том числе, священные писания, в которых слова-образы описывают чудесные события и жизнь «боголюбезных мужей», а также иконы, то есть чувственно воспринимаемые образы святых мужей и чудесных событий.

Согласно постановлению Никейского собора 787 г., и иконы и священные писания подлежат равному почитанию. На Константинопольском соборе 1095 г. иконой было принято считать «передаваемые в иконном веществе подобия» [Лукин 2001 : 243]. То есть вещество не подлежит поклонению. Это положение автоматически распространялось и на священные писания, веществом которых являются слова [Там же : 244]. Как говорил Дамаскин в «Точном изложении православной веры», «поклоняемся не веществу, но Тому, кто изображается, подобно тому, как и не веществу (книги) Евангелия, и не веществу Креста поклоняемся, но тому, что через это изображается» [цит. по: Там же : 243].

Отсюда логически следует очевидный вывод относительно стратегий перевода религиозных текстов: поскольку слова оригинала не священны, нет необходимости копировать структурные языковые особенности оригинала (не нужно слепо следовать языку), и переводить нужно так, чтобы воссоздать передаваемый текстом смысл. Почему же многие переводы (религиозных текстов) времен Московской Руси были достаточно буквальными? Дело в том, что произошёл «сбой» в концептуализации текста оригинала. Оригинал рассматривался не как образ описываемых событий, а как первообраз (ср., например, вышеприведённое определение перевода церковных книг Чудовского). Следовательно, переводчики стремились достичь максимально возможного сходства с оригиналом во всей его целостности. Оппозиция «вещество – предмет, который оно обозначает» уже была неприменима к оригиналу-первообразу.

Итак, метафорическое осмысление перевода в терминах иконописи основано на соответствии между концепцией иконописи, которой придерживается переводчик (живоподобие или символизм), и его подходом к переводу (буквальный или вольный перевод). Оригинал рассматривается как первообраз перевода, так же как Иисус и святые являются первообразами икон.

Метафоры ИКОНОПИСИ свидетельствуют о важности идеологических концепций для осмысления перевода. Сознательно или бессознательно древнерусские переводчики религиозных текстов воспринимали перевод через призму православного христианства и говорили о переводе, употребляя выражения религиозного дискурса. Чтобы понимать и изучать метаязык переводчиков религиозных текстов, необходимо учитывать его изначальный религиозный контекст.

3.3.2 Метафоры СВЕТСКИХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ и ТЕХНОЛОГИЙ: ЖИВОПИСИ, ФОТОГРАФИИ, АРХИТЕКТУРЫ и СКУЛЬПТУРЫ

В результате Реформации, когда подношения божественным образам были запрещены, а изображения святых сжигались [Haigh 1993 : 129], английские переводчики не могли сравнивать перевод с иконописью. Зато светское искусство в Англии того времени было значительно более распространено, чем в России. Вместе с тем, англичане унаследовали платоновское представление о том, что искусство находится на третьем месте после истины, так как оно является имитацией природы, событий жизни и созданных ремесленниками предметов, которые, в свою очередь, являются воплощениями-копиями божественных идей (см. раздел 3.1.2). Поэтому расхожая мысль об ущербности перевода по сравнению с оригиналом часто выражалась с помощью сравнений перевода с искусством, ущербным по отношению к истине. Например, Дж. Флорио (1603) считает, что перевод – это лишь «картина, изображающая тело» («a picture of a body» [Florio 1997 : 134]). Этой метафорой он дополняет уже рассмотренную нами метафору перевода как «тени материи» («a shadow of a substance»; см. раздел 3.1.2). Согласно Флорио, так же как картина в своей двухмерности и неодушевлённости не может передать сущность тела, так и перевод не может полностью передать оригинал.

Эта ущербность перевода наводит переводчиков на мысль о необходимости каким-то образом компенсировать её, по аналогии с компенсацией в искусстве. Художники в Англии семнадцатого века часто приукрашивали действительность, намеренно изменяли её, в том числе потому, что они старались угодить королевским особам своими портретами. Особенно в этом плане был знаменит фламандский живописец А. Ван Дейк (1599 – 1641), приглашённый к английскому двору и ставший официальным королевским художником Карла I. Для портретов Ван Дейка характерны барочная эстетика, орнаментации, элегантность, идеализированная красота, особенная выразительность и утончённость рук. Этими способами художник зачастую приукрашивал своих несовершенных моделей, в первую очередь – низкорослых и не очень красивых

короля Карла I и его жену, королеву Генриетту Марию [Waterhouse 1978 : 70 – 77]. Итак, согласно концепции Платона, модель художника отстоит от идеальной истины и, таким образом, искажает истину, а живопись ещё больше искажает её. Стратегию улучшения можно гипотетически объяснить следующим образом: улучшая модель в своих картинах, художник приближает картину к истине, восстанавливая утраченный баланс.

Английский поэт и переводчик Э. Каули, написавший знаменитую элегию на смерть Ван Дейка, в предисловии к своему переводу «Пиндарических од» проводит аналогию между живописью и поэзией (1656): «Я видел оригиналы в живописи и поэзии, которые были намного красивее своих природных моделей, но я никогда не видел копии, которая была бы лучше оригинала» («I have seen *Originals* both in *Painting* and *Poesie*, much more beautiful than their *natural Objects*; but I never saw a *Copy* better than the *Original*» [Cowley 1915 : 19]). Под копией он имеет в виду перевод, близкий к тексту, который, согласно Каули, приводит к неизбежным «потерям» («losses sustained by Pindar»). Поэтому он как переводчик решает «добавить» Пиндару нечто новое, измышленное им самим («all we can add to him by our wit or invention»), чтобы, подобно художнику, улучшающему свою модель, попытаться восстановить истину, ведь, исходя из теории Платона, перевод находится на четвёртом месте после истины (истина – действительность – литературное произведение – перевод). Такой способ перевода, когда переводчик меняет не только слова, но часто и смысл оригинала, в английской традиции стал называться имитацией (*imitation*) или вольным переводом (*libertine translation*).

Становление имитационного перевода в Англии связано как с современными и древними концепциями искусства, так и с влиянием вольных французских переводов Н. П. д'Абланкура, с идеями которого члены королевской свиты могли познакомиться, находясь в изгнании в Париже во время Английской революции [English Translation Theory 1975 : 20 – 21]. Предисловие Каули к

«Пиндарическим одам» местами почти дословно повторяет предисловие д'Абланкура к его переводу Лукиана. Оба переводчика в предисловиях заявляют, что они открыли новый способ переводить, который лучше обычного перевода и ещё не имеет названия. Д'Абланкур пишет: «Cependant , cela n'est pas proprement Traduction, mais cela vaut mieux que Traduction [...] C'est ainsi que Terence en a usé dans les Comedies qu'il a prises de Menandre, quoy qu'Aulu-Gelle ne laisse pas de les nommer des Traductions; mais il n'import du nom», а Каули вторит ему: «It does not at all trouble me that the *Grammarians* perhaps will not suffer this libertine way of rendring foreign Authors, to be called *Translation*; for I am not so much enamoured of the *Name Translator*, as not to wish rather to be *Something Better*, though it want yet a *Name*» [цит. по : Ibid.]. Кажется, сравнение перевода с живописью Каули развивается из того же предисловия д'Абланкура: «Так же как в красивых лицах всегда есть что-то, чего бы там лучше не было, так и у самых прекрасных авторов встречаются места, которые надо подправить или прояснить» («Comme dans les beaux visages il y a toujours quelque chose qu'on voudrait qu'il n'y fût pas, dans les meilleurs auteurs, il y a des endroits qu'il faut toucher ou éclaircir» [d'Ablancourt 1972 : 185 – 186]). И так, и Каули, и д'Абланкур утверждают, что их вольные способы перевода лучше того, что обычно называют переводом, но аргументация у них разная. Каули объясняет преимущество своего способа тем, что он, посредством улучшений или изменений, позволяет компенсировать потери, неизбежные при обычном переводе. Д'Абланкур объясняет преимущество своего способа тем, что он улучшает несовершенный оригинал.

Друг Каули Дж. Денем, также находившийся во Франции во время изгнания, ещё раньше, чем Каули, использует аналогичную метафору живописи в своём хвалебном стихотворении, посвящённом Р. Фэншо, переводчику пьесы Гуарини «Верный пастырь» (1647). Денем объявляет Фэншо автором нового способа перевода, при котором переводчик может «достоверно отразить внешность, линии, черты лица» автора («to the life, can trace | The airs, the lines, and

features of the face») и в то же время «может свободным и смелым мазком изобразить иную позу или приукрасить одежду» («May with a free and bolder stroke express | A vary'd posture or a flatt'ring dress» [Denham 1779 : 81]). Вносимые изменения Денем мотивирует и необходимостью компенсировать потерю «грации» при переводе («Wisely restoring whatsoever grace | It lost by change of times, or tongues, or place»), и необходимостью улучшить недостаточно совершенный стиль или замысел автора: «Foording his Current where thou find'st it low | Let'st in thine own to make it rise and flow» [Ibid.]. Согласно Денему, имитационный перевод предполагает, что переводчик «верен смыслу, но вернее славе» автора («True to his sense, but truer to his fame» [Ibid.]). Так же как художник, который стремится создать добрую славу изображаемому вельможе, переводчик, по мысли Денема, стремится создать добрую славу автору, даже ценой смысла.

Переводческая теория Дж. Драйдена была сформулирована в ответ слишком вольным, с его точки зрения, воззрениям Каули и Денема. Драйден настаивает на сохранении смысла автора и его стиля (1680); он отвергает имитационный подход Каули и Денема, также используя аналогию с живописью: «Когда художник рисует с натуры, думаю, он не имеет права изменять черты, контуры под предлогом, что так его картина будет лучше выглядеть; возможно, лицо, которое он изобразил, было бы более чётким, если бы он подправил глаза или нос, но его задача – сделать его похожим на оригинал» («When a painter copies from the life, I suppose he has no privilege to alter features, and lineaments, under pretence that his picture will look better; perhaps the face, which he has drawn, would be more exact, if the eyes or nose were altered, but 'tis his business to make it resemble the original» [Dryden 1968 : v. 1, 272]). Вместо имитации Драйден предлагает парафраз: перевод, который не буквален, но сохраняет, в основном, смысл и стиль автора. Таким образом, разница между подходом Драйдена и подходами «вольных»

переводчиков д'Абланкура, Каули и Денема – в более полном сохранении смысла и стиля оригинала.

Однако уже через пять лет Драйден несколько меняет свой подход. Меняются его критерии успешного перевода: теперь для него важно не только и не столько сохранение смысла и стиля, а ещё и создание эстетически привлекательного произведения, которое может понравиться читателю. То есть он находит компромисс между своими прежними взглядами и взглядами «имитаторов». И снова свои мысли он излагает с помощью метафоры живописи (1685): «переводчик должен представить своего автора в настолько привлекательном свете, насколько он может, при условии, что он сохраняет его характер и не делает его непохожим на самого себя. Перевод – своего рода рисунок с натуры [...]. Одно дело – нарисовать верные очертания, сходные черты, сохранить точные пропорции, изобразить всё это в приемлемых тонах, а другое – добиться грациозности – с помощью позы, теней, а главное – духа, который всё оживляет» («a translator is to make his author appear as charming as possibly he can, provided he maintains his character, and makes him not unlike himself. Translation is a kind of drawing after the life [...]. 'Tis one thing to draw the outlines true, the features like, the proportions exact, the colouring itself perhaps tolerable; and another thing to make all these graceful, by the posture, the shadowings, and chiefly by the spirit which animates the whole» [Dryden 1968 : v. 2, 19 – 20]).

Ещё десять лет спустя в предисловии к своему переводу «De arte graphica» французского живописца Ш. А. Дюффренуа (1695) Драйден озвучивает взгляды на живопись и поэзию, которые во многом схожи с мнением поэтов-имитаторов. С его точки зрения, живописцы и поэты могут позволить себе «изобретательную лесть» («ingenious flattery»), если это не разрушает сходство с оригиналом [цит. по: English Translation Theory 1975 : 36]. Таким образом, для позднего периода творчества Драйдена характерны взгляды на искусство в целом и на перевод в частности, схожие со взглядами поэтов-имитаторов, но аргументация такого

вольного подхода к переводу другая: переводчик не компенсирует потери, неизбежные при переводе, и не улучшает оригинал только потому, что он несовершенен. Скорее, главная цель для Драйдена – принести эстетическое удовольствие читателю, поэтому в некоторых своих поздних переводах он вольно обходится со смыслом и стилем, хотя и в значительно меньшей степени, чем Каули и Денем [Ibid. : 30]. Его метафоры выполняют явную эстетическую функцию, подкрепляя передаваемую с их помощью мысль об эстетическом воздействии перевода.

В целом британские переводчики часто прибегали к элементам вольного перевода до конца восемнадцатого века. Как мы помним, А. Ф. Тайтлер рекомендовал переводчикам улучшать стиль поэта, если в оригинале этот стиль местами теряет своё качество (см. раздел 2.8). Кроме того, он позволяет переводчикам добавлять мысли, если они дополняют мысли автора [Tytler 1907 : 22]. Он говорит о том, что переводчикам часто приходится жертвовать элементами оригинала: его лёгкостью, стилем и иногда даже смыслом [Ibid. : 120], хотя, согласно его трём «правилам» перевода, переводчики должны стремиться сохранить смысл, стиль и лёгкость (ease) оригинала. Свои подходы к переводу Тайтлер выражает в метафоре КОПИРОВАНИЯ КАРТИНЫ. Эту метафору он использует особым образом (1791): он показывает различия между копированием картины и переводом, поэтому он трансформирует домен-источник: «задача переводчика очень отличается» от задачи того, кто копирует картину, так как переводчик «не использует те же цвета, что и в оригинале, но должен придать своей картине ту же силу и воздействие. Ему не позволительно копировать мазки оригинала, и всё же ему необходимо своими мазками добиться совершенного подобия. Чем больше он уделяет внимания тщательной имитации, тем меньше его копия будет отражать лёгкость и дух оригинала» («The translator's task is very different: He uses not the same colours with the original, but is required to give his picture the same force and effect. He is not allowed to copy the touches of the original,

yet is required, by touches of his own, to produce a perfect resemblance. The more he studies a scrupulous imitation, the less his copy will reflect the ease and spirit of the original» [Ibid. : 113 – 114]).

Говоря о необходимости избегать тщательной имитации, Тайтлер, безусловно, имеет в виду буквальный перевод (а лингвистические различия он сравнивает с разными «цветами» и «мазками»). Но только ли буквальный перевод имеется в виду под осуждаемой им тщательной имитацией? Судя по рассмотренному выше подходу Тайтлера, отнюдь не только буквальный перевод, а ещё и перевод, который не улучшает ухудшающийся стиль автора, и не содержит в себе других свидетельств «жертв» переводчика во имя сохранения «силы и воздействия» оригинала, т. е. во имя достижения функциональной эквивалентности. Требование избегать тщательной имитации полностью соответствует современным Тайтлеру теориям живописи. Например, как утверждает известный английский живописец и теоретик искусства Дж. Рейнольдс в «Четвёртой речи об искусстве» (1771), «в портретах грация и, мы можем добавить, подобие состоят больше в передаче общего вида, чем в соблюдении точного сходства каждой черты» («in portraits, the grace and, we may add, the likeness consists more in taking the general air than in observing the exact similitude of every feature» [Reynolds URL: <http://www.authorama.com/seven-discourses-on-art-6.html>]).

Итак, мы приходим к выводу, что с помощью метафор живописи элементы вольного перевода обосновывались английскими переводчиками по-разному: вольный перевод компенсировал возможные потери «грации» при переводе, улучшал стиль, создавая добрую «славу» автору, приносил эстетическое удовольствие читателю и позволял достичь функциональной эквивалентности, сохраняя «силу» и «воздействие» оригинала.

Поскольку светская живопись и скульптура получили распространение в России только в начале восемнадцатого века, российские переводчики не

использовали метафоры СВЕТСКИХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ до этого времени. В России метафоры этой группы стали особенно популярны в девятнадцатом веке, который характеризуется постепенным переходом от идеалов романтизма к идеалам реализма. В начале этого века французский уступил место языку «престижа» немецкому как в России, так и на Западе [Ellis 1998 : 341]. Переводчики работали с немецкими текстами и, в результате, немецкие стратегии «форенизации», выраженные, например, в лекции Ф. Шлеермахера в 1813 [Chesterman 1997 : 26], стали распространены и в России, и в Великобритании. Буквальные переводы хвалили (хотя иногда и осуждали), сравнивая их с верными копиями картин, чертежами, литографиями и фотографиями. Метафорическое осмысление перевода этой эпохи связано с только что появившимися в России техническими новшествами, позволяющими получать точные копии: литографией (1810-е гг.) и фотографией (1840-е гг.).

Ключевыми словами в описаниях переводов становятся «точность» и «подробность». В. К. Кюхельбекер (1834) пишет в ответ на критику Н. А. Полевого: «Чего Полевой хочет от наших переводчиков? – почему он называет только литографиями переводы вроде перевода Шишкова? В них довольно высокая степень точности [...] и верности и притом соединена с поэзией: ужели это не дает права на название живописного снимка?» [Кюхельбекер 1960 : 170]. Под живописным снимком он имеет в виду копию картины, в которой точность соединена с поэтичностью.

П. А. Вяземский (1827) ещё более категоричен; он сравнивает перевод с чертежом здания, предпочитая буквальную точность поэтичности: «Любитель зодчества не удовольствуется красивым изображением замечательного здания: любя науку свою, он подорожит более голым, но верным и подробным чертежом, передающим ему также буквально все средства, мысли и распоряжения зодчего» [Вяземский 1960 : 131]. Кажется, метафора Вяземского – ответ Жуковскому (1810), который утверждал, что переводчик получает от автора «план здания», а

переводчик использует свои «собственные материалы» по своему усмотрению, сооружая это здание: «Конечно, первая мысль, на которой основано здание стихотворное, и план этого здания принадлежат не ему [...] но, уступив это почетное преимущество оригинальному автору, переводчик остается творцом *выражения*, ибо для выражения имеет он уже собственные материалы, которыми пользоваться должен сам, без всякого руководства и без всякого пособия постороннего» [Жуковский 1960 : 79]. Как мы видим, метафоры Жуковского и Вяземского очень отличаются друг от друга. В метафоре Жуковского автор разрабатывает план здания, которое строит переводчик. Материалы не обозначены в этом плане, поэтому переводчик – это «творец выражения». В концепции Вяземского автор как бы строит художественное здание, а переводчик делает подробный чертёж, указывая в нём материалы, которые использовал автор. Автор, согласно Вяземскому, – творец и мыслей, и выражений, которые точно копирует переводчик.

Обратим внимание на то, что у Жуковского переводчик – это «строитель»-создатель (а автор – «чертёжник»), а у Вяземского переводчик – «чертёжник»-копиист, а автор – создатель. Жуковский, особенно в своих ранних переводах, например, бюргеровской «Леноры», ставшей «Людмилой», является ярким представителем первой стадии русского романтического перевода, которая характеризуется самовыражением переводчика и устремлением к глубоко индивидуальному идеалу. Переводчик в этом случае наследует свою свободу от парадигмы перевода эпохи классицизма [см. Ланчиков 2009; Левин 1985 : 8 – 26]. Перевод «Адольфа» Вяземского представляет вторую стадию русского романтического перевода, для которого характерны буквализм и воспроизведение национальных особенностей оригинала.

Подобно Вяземскому, его современник Ф. Ньюман, английский переводчик «Илиады», заявляет, что «первая обязанность» («first duty») переводчика – «быть *верным*, точно так же, как чертёжник мраморов Элджина» («to be *faithful*, exactly

as is the case with the draughtsman of the Elgin Marbles» [Newman 1856 : xvi]). В этой метафоре оригинал рассматривается как бесценный памятник древнего искусства, который важно воспроизвести в мельчайших деталях, подобно древним мраморам, привезённым из Афин в Англию лордом Элджином. Поэтому метафора Ньюмана подразумевает использование переводчиком намеренно архаического английского языка и буквальный перевод. Ньюман уверен, что «если бы Гомер мог возопить [...], он бы произнёс, как Оливер Кромвель, обращаясь к художнику: «Нарисуй меня таким, какой я есть, *с бородавками и со всем остальным*» («if Homer could cry out to us [...], he would say, as Oliver Cromwell to the painter: «Paint me just as I am, *wart and all*»») [Newman 1861 : 61]). Эта метафора отвергает стилистические улучшения при переводе.

М. Арнольд, занимавший в то время пост Профессора поэзии Оксфордского университета, выступил с критикой перевода Ньюмана. В частности, он писал: «Может быть, и так; но тогда воспроизведите впечатление от Гомера, как хорошая копия воспроизводит впечатление от мраморов Элджина» («It may be so: reproduce then upon us, reproduce the effect of Homer, as a good copy reproduces the effect of the Elgin Marbles» [Arnold 1896 : 33]). Как считают С. Басснетт и П. Франс, Арнольд победил в этом споре, так как его призыв использовать в переводе древних авторов высокохудожественный современный английский внёс значительный вклад в развитие британской традиции переводческой «доместикации», доминирующей и в наше время [Bassnett 2006 : 56].

Однако традиция доместикации и в Великобритании, и в России прижилась не сразу. Перевод древних авторов и национального фольклора, включая поэзию и сказки, часто сравнивали с фотографией. Если И. С. Тургенев (1845), возражая против излишней буквальности, утверждает, что «хороший портрет» в тысячу раз «прекраснее и вернее всякого дагерротипа» [Тургенев 1960 : 264], то его английский друг У. Ральстон, переводчик русских сказок, считает, что «при имитации завершённого произведения искусства изящество и изысканность

вполне законны, но при копировании природы больше всего необходима верность. Неретушированная фотография [...] бесконечно лучше той, которую «подправили»» («in the imitation of a finished work of art, elaboration and polish are meet and due, but in a transcript from nature what is most required is fidelity. An untouched photograph is [...] infinitely preferable to one which has been «worked upon»» [Ralston 1873 : xi]). А. А. Фет (1884), переводя древнеримского поэта Ювенала, утверждает, что «самая плохая фотография или шарманка доставляет более возможности познакомиться с Венерой Милосской, Мадонной или Нормой, чем всевозможные словесные описания» [Фет 1960 : 327]. По мнению Фета, задача переводчика – «в возможной буквальности перевода; как бы последний ни казался тяжеловат и шероховат на новой почве чужого языка, читатель с чутьем всегда угадает в таком переводе силу оригинала, тогда как в переводе, гонящемся за привычной и приятной читателю формой, последний большею частью читает переводчика, а не автора» [Там же : 327]. Таким образом, переводчик считает, что древнее произведение настолько важно, настолько эстетически и культурологически ценно, что необходимо как можно точнее, ближе к тексту донести его до читателя. В случае с народным фольклором буквальность также мотивирована культурологической ценностью, но ещё и художественной незавершённостью, литературным несовершенством, которое позволяет переводчику не заботиться о воспроизведении эффекта высокохудожественного произведения.

В двадцатом веке заметное влияние на концепции перевода в России оказали теории советского реалистического искусства. Соцреализм не требует воспроизведения каждой детали, поэтому метафоры живописи были более распространены в высказываниях советских переводчиков, чем метафоры фотографии. В. В. Левик [1959 : 254] сравнивает переводчика-буквалиста с «художником, который, изображая с натуры дерево, начнет выписывать все листочки и веточки, вместо того, чтобы добиваться правдивой передачи характера

всей его массы». Такой подход, по его мнению, может привести к тому, что «изображение»-перевод вообще не будет похоже на оригинал. По словам С. Я. Маршака [1959 : 250], действительно художественный перевод можно сравнить не с фотографией, а с «портретом», так как «фотография может быть очень искусной, даже артистической, но она не пережита её автором». А. И. Гитович (около 1966) отмечает, что «если современный художник, создавая картину об эпохе Возрождения, будет при этом копировать приемы живописцев той эпохи, – это не будет искусством – это будет подделкой, пусть выполненной умелой рукой мастера» [Гитович 1970 : 369]. Итак, недостатки перевода, на которые указывают переводчики с помощью метафор ИЗБЫТОЧНОГО СХОДСТВА, включают несходство с оригиналом в главном, а не в частностях, механистичность копирования, которая не позволяет переводу стать творческим произведением, а также несоответствие архаичного стиля перевода ожиданиям читателя.

Заметим, что метафоры, посредством которых буквальность перевода осмысливается как избыточное сходство в живописи, использовались в российских высказываниях о переводе как раньше эпохи соцреализма, так и после неё. Например, В. Я. Брюсов (1905) утверждает, что переводчик Метерлинка Г. И. Чулков «поступил почти так же, как иные портретисты, точно сохраняющие черты лица, но не умеющие схватить его выражения» [Брюсов 1960 : 539]. Согласно этой метафоре, переводчик-буквалист не может передать выразительной функции оригинала. Недавняя метафора В. К. Ланчикова [2007 : 25] ещё более уточняет понятие буквализма: «При дотошном копировании формальных элементов подлинника читатель не имеет возможности отличить авторское от общеязыкового. Портрет автора сливается с фоном в пёструю мешанину». Из этой метафоры следует, что если переводчик копирует одинаково точно и «автора» (индивидуально-авторский стиль), и «фон» (лингвистические особенности языка оригинала), то перевод не может быть успешным. Согласно метафоре ПОРТРЕТА И

ФОНА, переводчик передаёт индивидуальные особенности автора, но не языка оригинала.

Посредством метафор живописи переводчики объясняют различия между переводами одного и того же произведения индивидуальными особенностями переводчиков, а также изменяющимися историческими подходами к переводу и к интерпретации оригинала. Как отмечают С. Х. Бутчер и Э. Ланг (1878), старые переводы Гомера «подобны картинам, написанным с утраченной точки наблюдения» («are like pictures drawn from a lost point of view» [Butcher 1906 : vi]). Согласно этой метафоре, каждая эпоха определяет, как переводчик воспринимает, интерпретирует оригинал. М. А. Волошин [1909 : [7] – [8]] соглашается с М. Метерлинком, который в предисловии к своему переводу «Гамлета» писал, что все поистине художественные переводы сильно отличаются друг от друга, так как они отражают индивидуальность переводчика: «Смирные переводчики перед Шекспиром, как живописцы, сидящие перед одним и тем же лесом, одним и тем же морем, одной и той же горой. Каждый из них напишет различную картину. Почти настолько же, как пейзаж, перевод – это состояние души». Л. З. Лунгина [1998] утверждает, что «человек расписывается, пишет свой портрет, когда переводит». Метафору АВТОПОРТРЕТА ПЕРЕВОДЧИКА она, вероятно, заимствовала из «Высокого искусства» Чуковского [1968 : 22]. Итак, из метафор живописи следует, что намеренно (согласно метафоре АВТОПОРТРЕТА ПЕРЕВОДЧИКА) или ненамеренно (согласно метафоре ОТЛИЧАЮЩИХСЯ КАРТИН) переводчик отражает свою индивидуальность в переводе.

Многие переводчики используют метафоры ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ и ТЕХНОЛОГИЙ для выражения мысли о том, что переводчики, ввиду своих индивидуальных особенностей, передают только какую-то часть оригинала. М. А. Волошин [1900 : 193 – 194] упоминает индийскую притчу о слепых, ощупывающих слона. Каждый из них ощупывает разную часть слона, поэтому кто-то из них описывает его как две колонны (ноги), кто-то как верёвку (хвост),

кто-то как опухало (ухо) и т. д. Волошин сравнивает переводчиков с такими слепыми, заявляя, что «положение русской публики еще хуже, чем положение слепых, ибо ей приходится ощупывать не самого слона, а те слепки, которые делают с него слепые» [Там же]. Э. Паунд (1920-е) утверждает, что зачастую перевод – лишь «точная, насколько это возможно, фотография одной стороны статуи» («a photograph, as exact as possible, of one side of the statue» [цит. по : Venuti 1995 : 187]). И. А. Кашкин (1959) также считает, что переводчик часто достигает лишь частичного сходства с оригиналом, который может превосходить творческие способности переводчика: «крупная индивидуальность автора своей громадой может подавить переводчика, и, не увидев заоблачной вершины, он будет фотографировать лишь подножие горы» [Кашкин 1968 : 515]. Таким образом, метафоры ФОТОГРАФИИ позволяют выразить мысль о частичной передаче оригинала в переводе, так как на фотографии видна только одна сторона предмета, и, кроме того, часто возможно сфотографировать лишь часть предмета, если он имеет большие размеры (что соответствует творческому «масштабу» автора).

Итак, метафоры СВЕТСКИХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ и ТЕХНОЛОГИЙ помогают переводчикам определить степень, в которой перевод должен и может уподобляться оригиналу, и способы достижения этого подобия. Метафоры ЖИВОПИСИ часто оправдывают изменения, которые могут трактоваться как переводческие «вольности», а метафоры ЛИТОГРАФИИ и ФОТОГРАФИИ оправдывают буквальные переводы. Поэтому метафоры этой группы способствуют осмыслению перевода в рамках триады «буквальный перевод – парафраз – имитация», которые являются лишь условными точками, помогающими установить главные векторы предпочтений переводчиков.

Эти метафоры представляют перевод как передачу индивидуальности автора и отражение индивидуальности переводчика. Заметим, что в последнем метафоры СВЕТСКИХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ отличаются от метафор

ИКОНОГРАФИИ, согласно которым переводчик-«иконописец» не должен выражать себя в своём произведении, будучи смиренным художником, работающим в рамках чётко установленных канонов, будь то живоподобие или символизм.

Наконец, подобно метафорам ИКОНОГРАФИИ, метафоры СВЕТСКИХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ часто основаны на теориях искусства, начиная от теорий Платона и заканчивая соцреализмом. В этом плане осмысление перевода является частью общей парадигмы осмысления искусства, преобладающей в конкретный исторический период.

3.3.3 Метафоры ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ИСКУССТВ: МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ И АКТЁРСКОЙ ИГРЫ

Так же как и метафоры ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ, метафоры ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ИСКУССТВ представляют перевод как достижение относительного сходства. Музыкант с помощью инструментов производит звуки, которые более или менее похожи на мелодию, которую когда-то придумал композитор. Актёр играет в соответствии со сценарием, достигая подобия с героями, его действия подобны действиям, описанным в сценарии.

Развитие метафор этой группы может быть связано как с тем, что музыка и актёрская игра обсуждались в миметических теориях искусства (в которых актёрская игра и музыка рассматривались как имитация аспектов характера [см. Halliwell 2002 : 159]), так и со смежностью поэзии и актёрской игры (Платон рассматривал поэтов, создающих и исполняющих свои стихи, как актёров [Ibid. : 75]), и поэзии и музыки (например, Филодем обсуждал взаимосвязь между музыкой и поэтическим текстом, исполнявшимся под музыку [Ibid. : 251 – 252]). Кроме того, метафоры АКТЁРСКОЙ ИГРЫ могут быть подсказаны тем, что переводчики часто находят полезным проигрывать в воображении или в действительности сюжеты произведений, которые они переводят. Например, И. Г.

Гурова (2002 – 2004) так описывает процесс «проигрывания»: «Мы жили в маленькой комнате, на диване сидит муж с гостями, сбоку письменный стол с машинкой, я вдруг начинаю биться головой об стол. Муж говорит гостям: «Не обращайтесь внимания». Это меня Мария Федоровна Лорие научила проигрывать те действия, которые я перевожу» [Калашникова 2008 : 193]. Как отмечает Д. Робинсон (1997), ««проигрывание» необходимо при обучении актёров, комиков, клоунов, мимов, а также письменных и устных переводчиков, которые тоже притворяются теми, кем не являются» (««acting out» is essential training for actors, comedians, clowns, mimes – and translators and interpreters, who are also in the business of pretending to be someone they're not» [Robinson 2003 : 116]).

Метафоры ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ИСКУССТВ описывают сходства и различия между переводом и оригиналом (перевод как интерпретация исполнителем музыкального произведения или актёрской роли), различия между языком перевода и языком оригинала (осмысляемыми как разные музыкальные инструменты), сходство между переводом и ожиданиями читателей (перевод как адаптация музыкального произведения согласно вкусам аудитории), сходство между переводом и другими текстами принимающей культуры (осмысляемыми как камертоны, на которые настаивается переводчик), а также определяют, в чём именно достигается сходство с оригиналом – в экспрессивной функции или в семантико-формальных элементах (перевод как актёрская игра по разным методам).

Многие переводчики используют метафоры МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ для осмысления перевода скорее как достижения семантического сходства с оригиналом, чем как «вариации на тему» оригинала, подразумевающей значительные семантические изменения. Дж. Драйден (1680), ещё не поменявший своих взглядов, осуждает имитацию, при которой переводчик «считает себя вольным не только видоизменять слова и смысл, но и жертвовать тем и другим по своему произволению и, заимствуя из оригинала лишь некие общие места,

создавать вариации на тему, как ему будет угодно» («assumes the liberty not only to vary from the words and sense, but to forsake them both as he sees occasion: and taking only some general hints from the Original, to run division on the ground-work, as he pleases» [Dryden 1968 : v. 1, 268]). Выражение, которое он употребляет, *to run division on the ground-work*, означает, как указывает Дж. Уотсон, «создавать вариации на музыкальную тему» [Ibid.]. Музыкальный термин *ground* означает тему, на которую создаётся вариация, называвшаяся *division* или *descant* [OED Online URL: <http://www.oed.com>]. Подобную метафору использует и К. Филипс (около 1663), рассуждая о переводе Корнелия: «Думаю, перевод не должен применяться так же, как музыканты интерпретируют тему со всей вольностью вариации» («I think, a Translation ought not to be used as Musicians do a Ground with all the Liberty of Descant» [Philips 1729 : 83]). Таким образом, метафора ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ помогает отличать имитацию от перевода.

Хотя перевод намного ближе к оригиналу, чем имитация, сходство между оригиналом и переводом не может быть полным из-за языковых различий или потому, что перевод отражает стиль переводчика. Эта мысль выражается посредством метафоры ИСПОЛНЕНИЯ ТОГО ЖЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ НА ДРУГОМ ИНСТРУМЕНТЕ, использованной Дж. Босуэллом (1778) в отношении переводов Гомера, выполненных А. Поупом: «невозможно произвести совершенный перевод поэзии. На другом языке она может сохранять свою мелодию, но не тон. Гомер играет её на фаготе, а Поуп – на флажолете» («it is impossible perfectly to translate poetry. In a different language it may be the same tune, but it has not the same tone. Homer plays it on a bassoon; Pope on a flageolet» [Boswell 1953 : 920 – 921]). Фагот – массивный инструмент глубокого и низкого звучания, а флажолет намного меньше, и он производит высокие звуки, соответствующие более утончённому стилю Поупа по сравнению с Гомером.

Хотя Босуэлл не был переводчиком, метафора из его популярной книги могла подсказать другие сравнения переводчиков с музыкантами. Например, Дж.

Элиот (1855) называет английские переводы немецких поэтов, принадлежащие М. Э. Бёрт, «той же музыкой, исполненной на другом, но настолько же хорошем инструменте» («the same music played on another but as good an instrument» [Eliot 2006 : 219]). В отличие Босуэлла, который утверждает, что в переводе нельзя воспроизвести стилистические особенности оригинала, Элиот сосредотачивает внимание на преимуществах перевода – на том, что он может быть таким же качественным и прекрасным, как оригинал, несмотря на стилистические различия. По мнению А. М. Гелескула (2005), качество и красота перевода зависят как раз от того, сможет ли переводчик приспособить оригинал к стилистическим возможностям языка перевода: «Существуют переложения Баха для гитары, но при этом гитара не должна задыхаться под непосильным бременем звуков, а говорить своим голосом» [Калашникова 2008 : 158]. Итак, в этих метафорах языки перевода и оригинала (или стили автора и переводчика) осмысляются как разные по своей выразительной манере, но по-своему прекрасные музыкальные инструменты.

Стилистические изменения в переводе, связанные с индивидуальным стилем переводчика или с улучшением стиля оригинала, часто осмысляются как музыкальная интерпретация. А. С. Богдановский (2003) [URL: http://old.russ.ru/krug/20030403_kalash.html] утверждает, что «переводчик чем-то похож на музыканта – он интерпретирует текст. У него своя манера». Несмотря на то, что у каждого переводчика может быть свой стиль, он не должен стремиться показывать его и, тем более, он не имеет права улучшать стиль оригинала, с точки зрения Г. Рабассы (1984): «Даже когда переводчика сравнивают с музыкантом-исполнителем, интерпретирующим чье-то существующее произведение, это сравнение не совсем точное, потому что музыкант – это, прежде всего, интерпретатор, который волен улучшать исполняемое произведение, так же как Билли Холидей создавала шедевры из самых заурядных попсовых мелодий. Я говорю о том, что переводчик по определению никогда не должен делать из

дерьма конфетку» («Even when the translator is compared to the performing musician who interprets an extant composition written by someone else, the comparison is not exact because the musician is, above all, interpretive and has the freedom to enhance the piece being played, as Billie Holiday would by her rendition convert the most banal pop tune into a masterpiece. I have said that the translator qua translator must never engage in the silk-purse business» [Rabassa 2006 : 509]). Итак, метафоры МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНТЕРПРЕТАЦИИ оправдывают индивидуальный стиль переводчика, а противопоставление перевода и музыкальной интерпретации служит осуждению излишнего проявления индивидуального стиля переводчика и улучшения оригинала.

Хотя современная традиция перевода не предполагает таких значительных семантических изменений, как имитационный перевод в прошлом, переводчики считают необходимым указать, с помощью метафор МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ, на то, что перевод – это в основном воспроизведение оригинала, а не внедрение чего-то нового, как при музыкальной импровизации. Поэт и переводчик Р. Фицджеральд (1976) считает, что, в отличие от «великого музыкального виртуоза, который может импровизировать» («the great musical virtuoso who can improvise»), переводчик «пишет один черновик за другим; он усидчивый ремесленник, старающийся путём многих попыток и неудач прийти к удобочитаемому английскому тексту» («does one draft after another; he's a sedentary craftsman trying through repeated trials and failures to arrive at a readable English page» [Honig 1985 : 107]). Показательно, что многие переводчики сравнивают свою работу с исполнением классической музыки, а не джаза, в котором музыканты могут импровизировать. О. Реди (2010) проводит параллель между переводом и «исполнением классической музыки» («performing classical music»), так как в этом случае музыканту даны ноты, хотя, правда, «у переводчика больше свободы в исполнении этих нот, чем у музыканта» [Реди 2011 : 8] («the translator has more freedom in performing those notes than the musician does»). А. Гросс, напротив,

считает, что переводчиков можно сравнить с музыкантами в их трёх ипостасях: «композиторами, исполнителями и импровизаторами» («composers, performers, and improvisers» [Gross 1991 : 34]). С его точки зрения, переводчики приносят новое (как композиторы), выполняют волю автора (как исполнители) и творят на основе оригинала (как импровизаторы).

Согласно метафорам МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ, перевод зависит не только от оригинала и творчества переводчика, но и от потребностей аудитории. Посредством метафоры ДИРИЖИРОВАНИЯ перевод может осмысляться как адаптация оригинала к целевой аудитории. С точки зрения Дж. Эрдал, переводчики подобны дирижёрам, «работающим с нотами оригинала [...], но приспособляющим их к другой аудитории» («working with the original score [...], but adapting it for a different audience» [Erdal 2007 : 62]). В то же время с помощью метафоры ДИРИЖИРОВАНИЯ оригинал осмыляется как сложное единство звуков, производимых разными инструментами. Поэтому эта метафора предполагает богатство стиля оригинала и сложность задачи переводчика.

Метафоры МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ могут описывать адаптацию перевода к стилистике культуры перевода, характерной для определённой эпохи. Метафоры КАМЕРТОНА, которые часто употребляли советские переводчики, выражает мысль о том, что переводчики могут использовать в качестве стилистического ориентира тексты, созданные в культуре перевода примерно в то же время, что и оригинал. Переводчик, так сказать, копирует первую ноту, когда начинает свою игру. Поэтому речь идёт не о полном воспроизведении стилистики, а о частичном копировании. Например, А. Л. Андрес упоминает [1965 : 119], что А. С. Кулишер при переводе «Адольфа» Б. Констана избрала «своим камертоном именно пушкинскую прозу», а «Герой нашего времени» М. Ю. Лермонтова послужил А. А. Энгельке «великолепным «камертоном» при переводе «Servitude et Grandeur Militaires» Виньи» [Там же : 130].

Кроме того, метафоры КАМЕРТОНА подчёркивают важность начального этапа в переводе, они представляют перевод как развитие начального звука, то есть стилистического ориентира, мысли, образа и т. д. Например, Т. Я. Казавчинская (2002 – 2004) так описывает этот этап: «Читая книгу, как и многие переводчики, я делаю пометки – сравнение, пришедшее в голову слово, которое потом будет камертоном» [Калашникова 2008 : 239]. Эта метафора выражает мысль о том, что слова принадлежат к определённому стилистическому регистру, имеют свою тональность и ритм, вызывают определённые ассоциации и, таким образом, служат отправной точкой при создании перевода.

Так же как метафоры МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ, метафоры АКТЁРСКОЙ ИГРЫ описывают сходства и различия между переводом и оригиналом. С одной стороны, они могут подчёркивать стилистическую индивидуальность переводчика, «исполнение» оригинала в соответствии с этой индивидуальностью. В. А. Жуковский (1809) в знаменитом высказывании сравнивает переводчика, переводящего в своей стилистической манере, и переводчика-буквалиста с двумя актёрами, «которые занимают искусство декламации у третьего; один подражает с рабскою точностию и взорам и телодвижениям образца своего; другой напротив, стараясь сравниться с ним в превосходстве представления одинакой роли, употребляет способы *собственные*, ему одному приличные» [Жуковский 1960 : 86]. В этой метафоре автор – лишь актёр, исполняющий роль, поэтому переводчик – наравне с автором; он может переводить в своём собственном стиле.

Напротив, В. Н. Комиссаров [1973 : 184] использует метафору АКТЁРСКОЙ ИГРЫ, говоря о необходимости приспособиться к стилистике автора: «переводчику, подобно драматическому актеру, необходима способность своего рода перевоплощения, умение стать на точку зрения автора текста, воспринять и воспроизвести особенности его стиля». Здесь автор осмысляется уже как воплощаемый образ, поэтому перевод представляется как наиболее полное идейное и стилистическое уподобление. Комиссаров отмечает, что благодаря

способности каждый раз приспособливаться к концепции и стилистике нового автора «многие переводчики, в том числе и переводчики художественной литературы, успешно переводят произведения, чуждые им по идейной направленности и художественной манере» [Там же].

Так как теории актёрской игры описывают психологические процессы, благодаря которым возможно успешное воплощение образа, метафоры АКТЁРСКОЙ ИГРЫ используются для описания перевода как психологического процесса. Можно выделить два подхода, определяющих, должен ли актёр эмоционально переживать свою роль или нет. Как упоминает Й. Беншалом [Benshalom 2010 : 63], главным сторонником точки зрения, согласно которой актёр не должен полностью отдаваться своим эмоциям и страстям, был французский философ-энциклопедист Д. Дидро. Он утверждал, что актёры, игра которых основана на их страстях, ограничивают свой репертуар тем, что в качестве воспроизводимой модели они используют себя, а не природу [Ibid.]. Кроме того, Дидро восхвалял игру французского актёра Лёкена, который мог изображать ужас человека, только что убившего свою мать (в пьесе «Семирамида»), отодвигая тем временем ногой искусственный бриллиант, обронённый актрисой, чтобы публика не увидела его [Ibid. : 64]. По мнению Дидро, именно свобода актёра от страстей позволила ему прекрасно играть и в то же время полностью владеть ситуацией на сцене.

Отзвуки этой теории мы находим в метафорах У. Траска (около 1976), который считает, что «актёр и переводчик должны иметь способности одного рода» («I realized that the translator and the actor had to have the same kind of talent»): «когда вы переводите, вы не выражаете себя. Вы выполняете технический трюк» («when you translate, you are not expressing yourself. You are performing a technical stunt» [Honig 1985 : 13]). Метафора ТЕХНИЧЕСКОГО ТРЮКА подразумевает бесстрастный, хладнокровный подход переводчика и актёра к своей задаче. Траск утверждает, что «как актёр вы не должны на самом деле убивать короля. Поэтому мне не надо на самом деле *понимать* «персонажей» и тому подобное, чтобы

переводить их» («as an actor, you don't really have to kill the king. So I don't really have to *understand* «personae», or things like that, in order to translate them» [Ibid. : 15]). Таким образом, Траск отрицает эмоциональное и интеллектуальное единение переводчика с героями переводимых произведений.

Точку зрения, противоположную мнению Д. Дидро, выразил в своей теории актёрской игры К. С. Станиславский. Эта теория, созданная в России, получила своё развитие в США, где она стала известна под названием *method acting*. Система Станиславского требует от актёра глубокого эмоционального отождествления с образом, который он создаёт. Такая техника, по мнению Станиславского, улучшает актёрскую игру, делая её естественной.

Хотя система Станиславского широко применяется в России и США, в Великобритании она менее популярна. По словам Б. Тимоуни, «в Великобритании обучение [актёрскому мастерству] более техническое, оно связано с анализом текста, голосом и движениями – не то, чтобы эмоциональная сторона вовсе не затрагивалась, но ей уделяется меньше внимания. Британский стиль приводит к исполнению, которое чуть более техническое и актёрское, чем игра по системе Станиславского, исходящая из глубин личности» [MacDonald 2009 URL: <http://www.metro.co.uk/news/newsfocus/543940-is-method-acting-out-of-date>]. На вопрос, находит ли она сложным или болезненным процесс вживания в эмоциональный мир автора, британская переводчица К. Келли ответила [2010 : 19], что её не привлекала система Станиславского, когда она играла в студенческом театре: «Мне кажется, что суть исполнительского искусства – не в чтении мыслей автора [...], а во взаимодействии с текстом, в интерпретации текста – так, как понимает его переводчик» («To my mind, performing is not about reading the mind of the author [...], but about engaging with the text and understanding it in whichever way»). Таким образом, с точки зрения К. Келли, задача переводчика – не в эмоциональном и интеллектуальном отождествлении с образом или автором, а в интерпретации текста на основе собственного понимания переводчика.

Напротив, многие российские переводчики считают, что теория перевода во многом схожа с системой актерского мастерства Станиславского. По словам В. В. Левика [1959 : 257], «будь у переводчиков свой Станиславский, он, вероятно, нашел бы методы и приемы, которыми переводчик может воспитать в себе творческое отношение к оригиналу». П. Г. Антокольский (1963) считает, что теоретики перевода должны принимать во внимание метод Станиславского [Антокольский 1964 : 7 – 8]. Эту же мысль высказывает В. Н. Маркова (1982), которая сравнивает теорию перевода с теорией Станиславского [Маркова 1990 : 144].

Согласно теории Станиславского, актёры как бы становятся героями, которых они играют. Для описания этого процесса Станиславский использует термин *перевоплощение*. Мы уже рассматривали метафоры МЕТЕМПСИХОЗА во второй главе, но в этом случае они используются не сами по себе, а как часть теории актёрской игры Станиславского. Многие переводчики считают, что успешность перевода зависит от способности переводчика к такому актёрскому перевоплощению. По словам П. Г. Антокольского (1963), «Лозинского в театре назвали бы *характерным* актером, то есть таким актером, который умеет и любит жить в чужой походке, в чужом возрасте, в чужих психологических особенностях» [Антокольский 1964 : 7]. В. Н. Маркова (1982) также осмысляет перевод как перевоплощение: переводчик «изучает роль, создает ее рисунок, обращаясь к чувствам, которые сам когда-то пережил, будит в себе чувство, необходимое для того, чтобы создалось чудо перевоплощения» [Маркова 1990 : 143]. Перевоплощение не означает, что переводчик теряет свою индивидуальность. По словам В. Г. Левика [1959 : 275], «большого актера мы узнаем в любой роли. В то же время мы восхищаемся тем, как полно он перевоплотился в изображаемое лицо». С другой стороны, как отмечает П. Г. Антокольский (1963), не все переводчики способны на такое «перевоплощение»:

например, он считает, что Пастернак «в очень малой степени обладал способностью перевоплощения» [Антокольский 1964 : 7].

По мнению Й. Беншаломы [2010 : 68 – 69], эмоциональное отождествление с героями оригинала может развить творческие способности переводчика и помочь ему создать «убедительный и естественный» перевод. Метод Станиславского позволяет сделать исполнение естественным, при этом зритель забывает, что он видит игру, а не настоящую жизнь. Однако некоторые современные переводчики не стремятся к тому, чтобы сделать перевод естественным, и не хотят, чтобы читатель забывал, что он читает перевод. В. П. Руднев (1994), чей перевод «Винни-Пуха» выполнен в духе форенизации и буквализма, сравнивает свой метод перевода с театром Б. Брехта, в котором актёр «дистанцируется» от персонажа, позволяя аудитории полностью осознавать нереальность его игры [Руднев 2000 : 50]. Похожие метафоры использует Дж. Ст. Андре [St. André 2010c : 285 – 286], противопоставляя представления, где актёр-мужчина переодевается женщиной (dragshow), белый актёр изображает негра (blackface) или китайца (yellowface), тем ситуациям, в которых действительно требуется скрыть свою идентичность (например, когда афроамериканцы притворяются белыми, чтобы избежать преследований). В первом случае имеется в виду форенизация при переводе (так как читатель понимает, что читает перевод), а во втором – доместикация.

Итак, с одной стороны, метафоры ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ИСКУССТВ позволяют осмыслять возможные изменения оригинала в переводе, связанные с личностью переводчика (семантико-стилистические изменения как музыкальная импровизация или интерпретация, как своеобразное исполнение актёрской роли), с языком перевода (стилистические изменения как исполнение мелодии на другом инструменте) и с принимающей культурой (адаптация как дирижирование, учитывающее аудиторию, как настройка на камертон). Переводчики также могут возражать против некоторых из этих изменений, противопоставляя перевод

аспектам исполнительских искусств, например, музыкальной интерпретации и импровизации, и таким образом критиковать семантические или стилистические изменения, связанные с личностью переводчика, т. е. с его личным творчеством или личными стилистическими предпочтениями.

С другой стороны, метафоры АКТЁРСКОЙ ИГРЫ, основанные на теориях актёрского мастерства, описывающих психологические процессы порождения и восприятия образа, способствуют осмыслению психологических процессов порождения и восприятия переводов. Они помогают концептуализировать степень, в которой переводчик задействует свои эмоции в процессе перевода (перевод как эмоциональная или неэмоциональная актёрская игра) и организует свою психику в соответствии с психикой героев или автора (перевод как более или менее полное актёрское перевоплощение), а также степень, в которой читатель может поверить в то, что перевод – это явление культуры перевода (перевод как правдоподобная или неправдоподобная игра).

Выводы

В третьей главе мы рассмотрели три группы метафор о переводе: метафоры ЕСТЕСТВЕННЫХ и СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ ИЗМЕНЕНИЯ, СОХРАНЕНИЯ и КОПИРОВАНИЯ, метафоры МЕЖЛИЧНОСТНЫХ и СОЦИАЛЬНЫХ ПРОЦЕССОВ и метафоры ИСКУССТВ, РЕМЁСЕЛ и ТЕХНОЛОГИЙ.

Метафоры ЕСТЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ описывают перевод как часто встречающийся, конкретный и чувственно воспринимаемый процесс. Поэтому метафоры подобного рода могут быть особенно характерны для переводчиков, принадлежащих к так называемому «чувствующему» психологическому типу, восприятие которого «по определению зависит от его пяти чувств» [Myers 1993 : 57]. Метафоры СОХРАНЕНИЯ и ИЗМЕНЕНИЯ ФИЗИЧЕСКИХ СВОЙСТВ играют важную

роль в концептуализации перевода, так как они помогают переводчикам думать и говорить о таких свойствах текстов, как их выразительная функция и общий эффект, оказываемый на читателя («чистота», «цвет», «вкус», «жизнь», «смерть»).

С другой стороны, метафоры ЕСТЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ КОПИРОВАНИЯ могут представлять перевод в негативном свете: как создание текста, который хуже оригинала по качеству («тень», «слабое эхо», «подражание попугая») или как буквальное воспроизведение оригинала («зеркальное отражение»). Переводчики обычно используют метафоры первого рода в качестве самоуничижительных формул в предисловиях. Неудивительно, что эти метафоры (в которых, кроме того, часто игнорируется творческая роль переводчика, так как переводчик в них не концептуализируется или концептуализируется как неодушевлённый объект) отвергались многими переводчиками или трансформировались в более позитивные метафоры: например, перевод понимался как диалектическое отражение-творчество или как зеркало, которое производит свет (т. е. эксплицирует и интерпретирует оригинал), а не только отражает его. Помимо метафор, постулирующих определённую степень сходства (например, метафора ОТРАЖЕНИЯ), переводчики используют метафору СЕМЕЙНОГО СХОДСТВА, согласно которой степень сходства – это величина, изменяющаяся от перевода к переводу.

Метафоры СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ ИЗМЕНЕНИЯ и КОПИРОВАНИЯ уточняют отношения различия и сходства между оригиналом и переводом. Метафоры ВОСКРЕШЕНИЯ и ПРЕОБРАЖЕНИЯ описывают такие стратегии перевода, как модернизация и стилистическое улучшение. Метафора ПРЕСУЩЕСТВЛЕНИЯ ДАРОВ привлекает внимание к тому, что между переводом и оригиналом возможны значительные семантические и стилистические расхождения, тогда как метафора ТЕОЗИСА определяет перевод как достижение относительного сходства со смыслом, словами и выразительностью оригинала.

Посредством метафор МЕЖЛИЧНОСТНЫХ и СОЦИАЛЬНЫХ ПРОЦЕССОВ перевод осмысливается как важнейший процесс человеческой жизни: взаимодействие с другими людьми. Благодаря процессам социального взаимодействия, мы «становимся личностями» [Rogers 1961] и познаём себя; благодаря этим процессам, мы развиваемся. С помощью общения мы надеемся обрести счастье, пытаюсь найти человека, который поймёт нас и которого мы поймём. Метафоры ВЛЕЧЕНИЯ, используемые по отношению к переводу, подразумевают, что переводчик находится в поисках такого счастья. Он ищет автора, который разделит его мнения или даже выразит их для переводчика, так как последний может даже не осознавать полностью свои взгляды. Поэтому, согласно метафорам ВЛЕЧЕНИЯ, перевод – это процесс познания другого и самопознания, подобный дружбе и любви. Метафоры БРАКА дополняют метафоры ВЛЕЧЕНИЯ, описывая этот процесс как длительную работу, успех которой трудно предсказать.

Метафоры ПРИОБРЕТЕНИЯ СОЦИАЛЬНОЙ ПРИНАДЛЕЖНОСТИ и метафоры АССИМИЛЯЦИИ описывают любовь читателей к переведённому автору. Эти метафоры основаны на противопоставлении «своего» и «чужого». Мы обычно любим «своё» и недолголюбиваем или подозреваем «чужое». В соответствии с этими метафорами, переводчик интегрирует текст перевода в целевую культуру, что позволяет читателю оценить таланты автора.

Когда перевод осмысливается с помощью таких моральных категорий, как верность, помощь или жертвенность, это позволяет привести концептуализацию перевода в соответствие с моральными ценностями переводчика. Так как автор или читатель обычно не может контролировать перевод, «верность» переводчика оригиналу – во многом результат морального выбора переводчика. В то же время категория верности подразумевает бинарное отношение (верен или неверен) с одним лицом (например, супругом) или одной группой лиц (например, народом), поэтому перевод, будучи процессом, включающим два текста, языка и культуры и

связанным с достижением относительного сходства, трудно осмыслять в терминах верности. Поэтому переводчики используют метафору ДВОЙНОЙ ВЕРНОСТИ и метафоры НЕВЕРНОСТИ.

Метафоры ПОМОЩИ регулируют процесс перевода, напоминая переводчику, что он может выполнять свою работу только благодаря автору и что переводчик лишь помогает автору сделать его текст доступным для читателя перевода. Эти метафоры подразумевают минимальное творческое участие переводчика в процессе создания текста перевода.

Метафоры НЕДООЦЕНЁННОЙ РАБОТЫ и метафоры ПОДЧИНЕНИЯ подразумевают, что выполнение перевода требует от переводчика жертвенности. Согласно метафорам НЕДООЦЕНЁННОЙ РАБОТЫ, переводчик отдаёт больше, чем получает, а метафоры ПОДЧИНЕНИЯ описывают перевод как ограничение свободы переводчика ради реализации творческого замысла автора.

Если переводчики не хотят жертвовать своей творческой свободой, они «активно внедряются» в автора (метафоры СЕКСА), «соревнуются» или «борются» с автором (метафоры СОРЕВНОВАНИЯ и КОНФЛИКТА), становятся повелителями, хозяевами автора (метафоры ПОДЧИНЕНИЯ), «отвечают» автору «со своего места» или поддерживают «диалог» с автором (метафоры ОБЩЕНИЯ). Эти метафоры позволяют осмыслять перевод как улучшение оригинала или его преобразование в соответствии с индивидуальностью переводчика. Метафоры подобного рода часто используют писатели, выступающие в качестве переводчиков, а также переводчики, выполняющие адаптационный перевод, например, для исполнения в театре.

Согласно метафорам ИСКУССТВ, РЕМЁСЕЛ и ТЕХНОЛОГИЙ, перевод – это достижение частичного и – часто – индивидуально воспринимаемого сходства. Степень сходства и то, с чем достигается сходство (слова, смысл, стиль и т. д.), варьируется в разных концепциях перевода: перевод осмыляется как достижение живоподобия или как символическая иконопись, как правдивое портретное

изображение или как улучшение модели, как живопись или фотография (чертёж, слепок и т. д.), как игра по нотам или как импровизация и интерпретация, как копирование игры другого актёра или как игра в своём стиле. Эти противопоставления позволяют осмыслять перевод в рамках таких дихотомий, как «буквальный перевод – парафраз», «парафраз – имитация», «сохранение того же качества – улучшение оригинала», «сохранение стиля автора – внедрение своего стиля».

Поскольку искусства, ремёсла и технологии – это процессы, включающие действия, осуществляемые на разных стадиях, метафоры этих групп способствуют осмыслению различных стадий перевода. Например, чтение стилистически сходного, с точки зрения переводчика, текста, написанного на языке перевода, осмысляется как настройка с помощью камертона. Написание нескольких «черновых» переводов, постепенное улучшение перевода может осмысляться как шлифовка скульптуры. Как замечает Дж. Строн (2011) [Строн], «сначала вы высекаете из какого-то материала, а потом шлифуете» («you are carving some material and then you are going to refine it»). Прекращение сознательной работы над переводом для доработки на подсознательном уровне, а также для дистанцирования и правильной оценки перевода осмысляется, например, как изготовление хлеба: по словам Д. Крэма (2011) [Крэм], перевод «подобен изготовлению хлеба: вы оставляете его на какое-то время, а потом возвращаетесь» («it's like making bread: you leave it for a while and come back to it»). Подобную метафору использует и К. Лидэр (2011): «вы готовите что-нибудь, а потом оставляете это побродить, оставляете готовящееся блюдо на плите или в духовке... Для меня перевод – нечто подобное» [Лидэр 2013 : 12] («You do something, and then you leave it to proof, to steep, to rise, to bake, to cook... For me that's what translation is about»).

Последние метафоры (высказывания Д. Крэма и К. Лидэр) позволяют осмыслять психологические процессы, происходящие при переводе

(дистанцирование и подсознательные процессы перевода). Эту функцию часто выполняют метафоры ИСКУССТВ, так как искусства связаны с работой человеческой психики. Например, многие из этих метафор представляют перевод как процесс, для осуществления которого переводчику требуется вдохновение. В то же время переводчики могут использовать их для выражения мысли о том, что с практикой переводчик всё меньше думает о вдохновении. Как утверждает Л. Келли (2011) [Келли], «ты оставляешь в прошлом свои беспокойства о вдохновении и о подобных вещах. Мне это чем-то напоминает исполнение музыки [...] Ты мастерски владеешь своим инструментом, перед тобой музыкальное произведение» («You get past the point of worrying about inspiration and that sort of thing. To me, it's a bit like playing music [...] You are master of your instrument, you have a piece of music in front of you»).

Важной характеристикой перевода как психологического процесса является степень эмоциональной вовлечённости переводчика. Эмоции переводчика часто концептуализируются с помощью метафор АКТЁРСКОЙ ИГРЫ, так как актёрская игра требует острой «чувствительности, позволяющей актёру изобразить на своём лице эмоции героев, которых он играет» (Статья «acting»; [Britannica Online URL: <http://www.britannica.com/EBchecked/topic/4329/acting>]). В то же время некоторые методы актёрской игры могут требовать от актёра контроля над своими эмоциями. Метафоры АКТЁРСКОЙ ИГРЫ ПО СИСТЕМЕ СТАНИСЛАВСКОГО предполагают эмоциональную реакцию переводчика на оригинал, тогда как метафоры АКТЁРСКОЙ ИГРЫ ПО МЕТОДАМ ДИДРО и БРЕХТА подразумевают, что переводчик должен контролировать свои эмоции и не должен пытаться испытать эмоции, описанные автором. Мысль об эмоциональном отчуждении переводчика также может выражаться посредством метафор МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ. Л. Келли (2011), который сравнивает перевод с игрой на музыкальном инструменте, добавляет [Келли]: «Если ты расчувствуешься, твоё исполнение будет плохим [...] Должен признаться, мой подход к таким вещам может быть достаточно

хладнокровным [...] А наслаждаешься переводом уже потом» («If you start getting emotional about it, your performance is going to be bad [...] I must admit I can get quite cold on that sort of thing [...] It's afterwards that you enjoy it»). Как считает С. Дагдейл (2011) [Дагдейл], «ты, в конечном итоге, своего рода инструмент. Что-то в тебя заходит, проходит и выходит из тебя, оно не остаётся внутри [...] Это менее эмоционально, чем сочинение поэзии или пьес» («You are... at the end of the day a sort of instrument. It goes and passes through you and it comes out of you, it doesn't rest in [...] It's less emotional than writing original poetry or plays»). С одной стороны, согласно метафорам ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ИСКУССТВ, эмоциональное отождествление переводчика с героями или автором позволяет ему лучше понять текст и действительность, описанную в нём, а с другой стороны, контроль над своими эмоциями в процессе перевода позволяет ему использовать свои навыки наилучшим образом.

Итак, метафоры ИСКУССТВ, РЕМЁСЕЛ и ТЕХНОЛОГИЙ определяют, в какой степени и с чем именно достигается сходство в процессе перевода, они служат осмыслению стадий перевода, а также описывают психологические аспекты этого процесса. Эти метафоры часто выполняют эстетическую функцию, принося эстетическое удовольствие переводчику и тем самым способствуя осмыслению эстетической функции перевода.

В целом концептуально сложные метафоры характеризуются большей культурной специфичностью, чем образно-схематические метафоры. Как мы помним, З. Кёвечеш [Kövecses 2010 : 218], считает, что культурная специфика метафор связана с «природной и физической средой, в которой находится культура» и с «более широким культурным контекстом», т. е. культурными ценностями. Категорию таких исторических событий, как войны, можно рассматривать как переходную между «природной и физической средой» культуры и «широким культурным контекстом». Хорошим примером области-источника метафор о переводе, глубоко укоренённой в культурной памяти,

являются российские войны. Метафоры ВОЙНЫ особенно характерны для высказываний И. А. Кашкина (раздел 3.2.5), который родился в семье военных, в 1918 г. добровольно вступил в армию, а после трёхлетней службы преподавал в военных школах.

«Широкий культурный контекст», включающий главные принципы и ключевые концепты культуры, оказывает более многостороннее влияние на метафорическую концептуализацию перевода, чем «природная и физическая среда». Во-первых, так же, как и «природная и физическая среда», он влияет на выбор областей-источников, что видно из высказывания Д. Л. Михаловского, назвавшего А. А. Фета «неограниченным властелином языка» (раздел 3.2.2). Абсолютная монархия была одним из «главенствующих принципов» российской жизни: с конца семнадцатого века до 1905 года, российские цари властвовали как абсолютные монархи. Россия была последней страной в Европе, отменившей абсолютизм. Традиция абсолютной монархии была настолько укоренена в российском сознании, что в Конституции 1906 года царь всё ещё именовался «самодержцем».

Области-источники часто отражают культурно-специфические тенденции в искусстве. Например, то, что британские художники-портретисты обычно не стремились к передаче точного сходства (см. раздел 3.3.2), может объяснять метафору Дж. Драйдена о парафразе как написании портрета автора (Там же).

Во-вторых, «широкий культурный контекст» влияет на смыслы, передаваемые метафорами, так как различные аспекты перевода могут иметь различную значимость в разных культурах. Хотя работа переводчика, особенно переводчика художественной литературы, не является высокооплачиваемой ни в России, ни на Западе, российские переводчики ощущают эту проблему чрезвычайно остро. Как мы помним, Мирам сравнивает перевод с «дешёвой интеллектуальной проституцией» (раздел 3.2.4). В этом случае проблема,

особенно характерная для российской культуры, определяет содержание метафоры.

«Широкий культурный контекст» связан с культурными ценностями, поэтому исследования культурных ценностей могут предоставить необходимые данные или методы для изучения культурной обусловленности метафор о переводе. Как мы помним, А. Вежбицкая считает, что ключевые концепты культуры выражаются «ключевыми словами», которые часто употребляются в этой культуре [Wierzbicka 1997 : 11 – 17]. Мы можем предположить, что ключевые слова определённой культуры используются в метафорах о переводе в этой культуре более часто, чем в метафорах о переводе в другой культуре, а следовательно, что некоторые метафоры более распространены в одной культуре, чем в другой. Возьмём, к примеру, английские слова *theatre (theater)* и *actor* и соответствующие им русские слова *театр* и *актёр*. Рассмотрим частоты употребления этих слов (включая множественное число) на миллион слов в Британском национальном корпусе [URL: <http://www.natcorp.ox.ac.uk>], Корпусе современного американского английского [URL: <http://corpus.byu.edu/coca/>] и Национальном корпусе русского языка [URL: <http://www.ruscorpora.ru/en/>]⁷:

Таблица 2. Частотность слов *theatre (theater)* и *actor* в английском языке и слов *театр* и *актёр* в русском языке

британский английский	американский английский	русский
theatre 63	theatre 21, theater 66	театр 305
actor 36	actor 67	актёр 114

⁷ Частоты употребления слов в Российском национальном корпусе приводятся согласно «Частотному словарю современного русского языка» [Ляшевская 2009 URL: <http://dict.ruslang.ru/freq.php>].

Как мы видим, английские слова *theatre (theater)* и *actor* употребляются намного менее часто, чем их русские соответствия, а это может означать, что театральное искусство имеет большую значимость в российской культуре, чем в британской и американской культурах. Это может быть связано с тем, что система Станиславского оказала большое влияние не только на методы актёрской игры в России, но и на российскую культуру, став её неотъемлемой частью.

Неудивительно, что российские переводчики сравнивают перевод с актёрской игрой, особенно с игрой по системе Станиславского, более часто, чем британские и американские переводчики. В рассмотренных нами текстах три (британских и американских) переводчика на английский и шесть (российских) переводчиков на русский использовали метафору АКТЁРСКОЙ ИГРЫ (раздел 3.3.3).

Что касается концептов, которые могут быть более значимы в англоязычных культурах, чем в русскоязычной, хорошим примером является концепт СЕКС. Частотность слова *sex* в Британском корпусе – 83, в Корпусе американского английского – 118, тогда как частотность слова *секс* в Национальном корпусе русского языка – 30. Слово *sexual* встречается 69 раз на миллион слов в Британском корпусе и 103 раза в Корпусе американского английского, а слово *сексуальный* (включая его словоформы) – только 32 раза в Национальном корпусе русского языка. Вывод, который мы можем сделать на основе этих данных, согласуется с наблюдением А. А. Зализняк [2005 : 157, 173 – 174], которая считает, что русская культура не поощряет чувственные удовольствия. Само обсуждение этой темы долгое время было под негласным запретом, что, как мы помним, особенно ярко проявилось в ходе одного из первых советско-американских телемостов [Engelstein 1992 : 786]. Так как в русской культуре обсуждения сексуальных отношений менее приняты, чем в англоязычных культурах, британские и американские переводчики сравнивают перевод с сексом несколько чаще российских: в рассмотренном материале

метафоры с сексуальными коннотациями используют шесть переводчиков на английский и четыре переводчика на русский (раздел 3.2.7).

Иногда анализ частотности слов не может объяснить, почему метафора появляется в культуре, в которой концепт, выражаемый этим словом, менее важен (исходя из методики анализа А. Вежбицкой) чем в другой культуре, в которой эта метафора не распространена. Как утверждает Вежбицкая [Wierzbicka 1997 : 59], дружба – ключевая ценность в российской культуре, так как слово *друг* употребляется в русском языке намного чаще, чем слово *friend* в английском. Тем не менее метафора о переводе как дружбе переводчика с автором появилась в английском дискурсе (метафора Роскоммона, см. раздел 3.2.7), и ни один из рассмотренных в диссертации переводчиков на русский не использовал подобную метафору. В данном случае объяснить употребление этой метафоры можно с точки зрения теории культурных измерений Г. Хофстеде [Hofstede 2010a]. Как мы помним (см. введение), согласно его исследованиям, Россия, в отличие от англоязычных стран, является страной с высокой дистанцией власти, в которых неравенство часто принимается и ожидается. Как отмечает А. Вежбицкая [Wierzbicka 1997 : 55 – 57], хотя русские высоко ценят дружбу, у них обычно меньше друзей, чем у представителей западных культур. Поэтому появление метафоры ДРУЖБЫ в англоязычном переводческом дискурсе может быть связано с тем, что российские переводчики осмысливают отношения между переводчиком и автором в терминах иерархичности: переводчик сравнивается либо с рабом и слугой, либо с соперником, который стремится превзойти автора.

Помимо дистанции власти, в теории культурных измерений выделяются такие параметры культур, как «индивидуализм – коллективизм», «феминность – маскулинность», «долгосрочное – краткосрочное ориентирование», «потворство желаниям – сдержанность», «степень избегания неопределённости» [Hofstede 2010a]. Различия культур по этим параметрам могут объяснять различия в употреблении метафор о переводе в разных культурах. Например, предпочтение

коллективистских ценностей в российской культуре может объяснять осмысление перевода как принятия автора в семью, которое характерно для российских переводчиков (раздел 3.2.6). Как отмечает Г. Хофстеде [Hofstede URL: <http://www.geerthofstede.nl/dimensions-of-national-cultures>], в коллективистских культурах «люди с рождения интегрированы в сильные, сплочённые группы, часто – в большие семьи (с дядями, тётями, дедушками и бабушками), которые продолжают поддерживать их в обмен на безоговорочную преданность». А. Вежбицкая [Wierzbicka 1997 : 55 – 57] указывает на значимость концепта РОДНЫЕ в русской культуре. В англоязычных странах, напротив, сильны индивидуалистские ценности, и связи между индивидами в этих обществах слабее, чем в коллективистских. Поэтому переводчики на английский сравнивают перевод с приобретением гражданства, но не с вхождением в семью.

Феминные культуры, в отличие от маскулинных, характеризуются «минимальными различиями в эмоциональных и социальных ролях между полами» [Hofstede 2011 URL: <http://scholarworks.gvsu.edu/orpc/vol2/iss1/8>], т. е. и мужчины, и женщины проявляют скромность и заботу о других. Так как российская культура более феминна, чем маскулинна, неудивительно, что в русскоязычных высказываниях переводчики сравниваются с женщинами (метафора В. П. Голышева и В. А. Харитонова, раздел 3.2.7). В высказываниях на английском языке только автор осмысляется как женщина (метафора ЛЮБОВНИЦЫ Т. Франклина, метафора ПРОНИКНОВЕНИЯ Дж. Стайнера, Там же), а переводчик – как мужчина, что соответствует маскулинности англоязычных культур: переводчики-мужчины осмыляют перевод со своей точки зрения. Более того, так как в феминных культурах ценится эмоциональность, российские переводчики часто осмыляют перевод как актёрскую игру в соответствии с системой Станиславского, которая предполагает глубокую эмоциональную вовлечённость актёра и использование эмоциональной памяти. Напротив, несколько переводчиков на английский использовали метафоры, подразумевающие

бесстрастность переводчика (метафоры У. Траска, Л. Келли, С. Дагдейл, раздел 3.3.3).

Для культур с долгосрочной ориентацией характерны прагматические ценности, нацеленные на вознаграждение в будущем: упорство, несмотря на трудности, умение адаптироваться к изменяющимся обстоятельствам [Hofstede 2010b]. Упорство переводчика, несмотря на трудности, подчёркивается М. Л. Лозинским, который считает, что «поэт-переводчик должен позволять себе как можно меньше отступлений, должен держать как можно круче к ветру, как можно меньше лавировать»; А. Ф. Фёдоров хвалебно отзывается об упорстве Лозинского, который «не обходил трудности, а шел в сторону наибольшего сопротивления материала» (раздел 2.3). Ценность адаптации к изменяющимся обстоятельствам очевидна в метафоре В. Н. Комиссарова, сравнивающего переводчика с актёром, каждый раз адаптирующимся к новому персонажу (раздел 3.3.3), а также в метафоре СТОКГОЛЬМСКОГО СИНДРОМА В. И. Баканова (раздел 3.2.7), которая подразумевает способность переводчика позитивно воспринимать текст, который поначалу не понравился. Метафоры, предполагающие упорство переводчика или способность к адаптации менее характерны для краткосрочно-ориентированных англоязычных культур.

«Потворствующие желаниям» англоязычные общества поощряют удовлетворение основных устремлений человека, связанных с получением радости и удовольствия. Это объясняет большую распространённость метафор о переводе как сексуальных отношениях в английском дискурсе, чем в русском. Российская культура характеризуется высокой степенью сдержанности, поэтому для неё характерны более строгие нормы взаимоотношения полов, чем в англоязычных культурах.

Наконец, для российской культуры характерна высокая степень избегания неопределённости, что обуславливает абсолютность суждений, эмоциональную потребность в правилах и поиски высшей истины. Поэтому в этой культуре

большую роль играют различные идеологии, отражающиеся в метафорах о переводе. Хотя англоязычные страны характеризуются низкой степенью избегания неопределённости, они являются краткосрочно-ориентированными обществами, которые, согласно Г. Хофстеде, имеют «универсальные принципы, определяющие, что есть добро и зло» [Hofstede 2011 URL: <http://scholarworks.gvsu.edu/orpc/vol2/iss1/8>]. Поэтому влияние идеологий, систем моральных норм значительно как в российском обществе, так и в англоязычных культурах (см. заключение).

Итак, «широкий культурный контекст» оказывает значительно большее влияние на концептуально сложные метафоры, чем на концептуально простые. Это может быть связано с тем, что «сложные» концепты чаще отражают культурные ценности, чем «простые» концепты, основанные на образах-схемах. Действительно, концепты ДРУЖБА и ТЕАТРАЛЬНАЯ ИГРА скорее отражают ценности культуры, чем, например, концепты ОТРЕЗАНИЕ и ПЕРЕНОС.

Заключение

Настоящее исследование показало, что рассуждения о переводе во многом метафоричны. Так как язык – это абстрактная и сложная сущность, мы используем метафоры, когда думаем и говорим о языке. Поэтому перевод, будучи языковой деятельностью, осмысляется с помощью метафор. Метафоры о переводе выполняют когнитивную, коммуникативную, металингвистическую, риторическую, эстетическую, мнемоническую, мотивирующую и статусную функции. При этом функции метафор зависят от типов метатекстов и исторических особенностей дискурса. Например, выполняя статусную функцию, метафоры в хвалебных стихотворениях или статьях о переводе задают «высокий» статус переводчика, тогда как в предисловиях эпохи Возрождения статусная функция принимает диаметрально противоположное значение – метафоры функционируют как формулы этикета, указывая на «низкий» статус переводчика.

Как отмечает Ж. Делиль [Delisle URL: http://le-mot-juste-en-anglais.typepad.com/le_mot_juste_en_anglais/2012/05/index.html], особенная сложность и многогранность работы переводчика заключается в «неопределённости» («indétermination») его статуса и «нечёткости» («imprécision»), которой характеризуется его задача: его работа зависит от множества факторов, включая его теорию языка, теорию перевода, интерпретацию оригинала, социальный контекст. Поэтому переводчики стремятся определить свою идентичность и сформулировать свои подходы к переводу. Естественно, что этот абстрактный, сложный, многовариантный процесс, включающий разнообразные стадии, осмысляется с помощью метафор.

Однако по-настоящему новые метафоры о переводе очень редки. В основном метафоры о переводе интертекстуальны по отношению друг к другу, что является следствием интертекстуальности переводческого метадискурса. Л.

Д'юльст [D'hulst 1993 : 94] даже называет эту традиционность метафор, используемых переводчиками, «метафорической инерцией».

Метафоры о переводе, основанные на существующих метафорах, функционируют как их диалогические (и иногда полемические) вариации. Взаимодействие метафор о переводе принимает следующие формы:

1. Повторение.

2. Вариация области-цели (утверждение В. Г. Белинского о том, что переводчик прозы и поэзии – это «раб», как отсылка к утверждению В. А. Жуковского о том, что переводчик прозы – это «раб» (раздел 3.2.2)).

3. Вариация области-источника и области-цели (метафора Дж. Стайнера о переводе как зеркале, не только отражающем, но и производящем свет, является развитием конвенциональной метафоры о переводе как отражении (раздел 3.1.2)). Часто новая область-цель противоположна предыдущей. Например, М. Арнольд трансформирует метафору Ф. Ньюмана о буквальном переводе как изготовлении чертежа мраморов Эджина в свою собственную метафору о парафрастическом переводе как воспроизведении эффекта мраморов Эджина в их копии (раздел 3.3.2).

4. Комбинация метафор (метафора В. А. Жуковского о буквалистском переводе как рабской измене является комбинацией метафоры РАБСТВА и метафоры ИЗМЕНЫ (раздел 3.2.3)).

5. Отрицание метафоры (К. И. Чуковский утверждает, что переводчик «не фотографирует подлинник» (раздел 3.3)). Иногда отрицание основано на использовании антонимического метафорического источника, как, например, в утверждении А. С. Богдановского, который ссылается на В. П. Голышева и В. А. Харитонова: «С их точки зрения, переводчик впускает в себя автора [...]. У меня ровно наоборот: для меня перевод, скорее, если не насилие над автором, то некое внедрение в него» (раздел 3.2.7).

Из вышеприведённых примеров видно, что посредством метафор о переводе часто выражаются противоречащие друг другу суждения. По словам Ж. Делиля [Delisle 2007 : xliv], удивительно, насколько метафорические описания перевода противоречат друг другу; он указывает на их «неизбежную бинарность» («inévitable binarité») и «характерный дуализм» («dualisme inherent»). Т. Сейвори [Savory 1957 : 49] утверждает, что «не существует признанных повсеместно принципов перевода», так как переводчики часто «противоречили друг другу». Сейвори составил список наиболее распространённых противоречащих утверждений о переводе: «перевод должен воспроизводить слова» – «перевод должен воспроизводить мысли»; «перевод должен читаться как оригинальный текст» – «перевод должен читаться как перевод»; «перевод должен отражать стиль оригинала» – «перевод должен отражать стиль переводчика» и т. д. [Ibid. : 48 – 49].

Высказывание Сейвори о противоречащих утверждениях несколько упрощает характер обсуждений такого сложного процесса, как перевод. Новые утверждения не просто противоречат, но и уточняют и развивают предыдущие. Однако нельзя не согласиться с тем, что метафорические утверждения о переводе часто основаны на бинарном мышлении и бинарных категориях, таких как «буквальный перевод – вольный перевод», «слова – мысли», «теория – практика», «подсознательная работа – сознательная работа», «трудная стадия – лёгкая стадия» и многих других. Это становится очевидно из Таблицы 3 (Приложение 1), представляющей основные мысли, которые выражались с помощью метафор о переводе, рассмотренных в диссертации. Противоречащие утверждения в каждой группе представлены в параллельных столбцах, тогда как утверждения, не противоречащие другим утверждениям той же группы, даются построчно.

Как мы видим, бинарные противопоставления присутствуют как в пределах одной и той же группы метафор, так и между различными группами. Очевидно, что одной из наиболее распространённых бинарных категорий является

противопоставление буквального и вольного перевода. Основные бинарные категории в метафорах переводчиков включают следующие противопоставления:

- вольный перевод – буквальный перевод (большинство групп метафор);
- воспроизведение эффекта – воспроизведение смысла (метафоры ИЗМЕНЕНИЯ И СОХРАНЕНИЯ ФИЗИЧЕСКИХ СВОЙСТВ);
- воспроизведение поэтической формы – воспроизведение смысла (метафоры, основанные на схемах ВНУТРИ – СНАРУЖИ и БЛИЗКО – ДАЛЕКО; метафоры ИЗМЕНЕНИЯ И СОХРАНЕНИЯ ФИЗИЧЕСКИХ СВОЙСТВ);
- удаление частей – полное воспроизведение (метафоры, основанные на схеме ЧАСТЬ – ЦЕЛОЕ);
- выражение своей индивидуальности – подавление своей индивидуальности (метафоры ПРОЗРАЧНОСТИ, метафоры ИСКУССТВ, РЕМЁСЕЛ И ТЕХНОЛОГИЙ);
- улучшение оригинала – воспроизведение оригинала таким, какой он есть (метафоры, основанные на схеме ВВЕРХУ – ВНИЗУ, метафоры СОРЕВНОВАНИЯ И КОНФЛИКТА, метафоры ЖИВОПИСИ);
- творчество – механическая деятельность (метафоры, основанные на схеме ВВЕРХУ – ВНИЗУ, метафоры ЕСТЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ КОПИРОВАНИЯ, метафоры ИСКУССТВ, РЕМЁСЕЛ И ТЕХНОЛОГИЙ);
- получение радости от перевода – непостоянство чувства радости (метафоры ВЛЕЧЕНИЯ);
- лёгкость перевода – сложность перевода (метафоры, основанные на схеме СОПРОТИВЛЕНИЕ);
- сознательный перевод – подсознательный перевод (метафоры, основанные на схеме ЦИКЛ, метафоры ОБЩЕНИЯ СО СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННЫМИ СУЩЕСТВАМИ, метафоры ПОМОЩИ СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННЫХ СУЩЕСТВ, метафоры ПРИГОТОВЛЕНИЯ ПИЩИ);

- равнозначность перевода оригиналу, переводчика автору – более низкий статус перевода, чем оригинала, и переводчика, чем автора (большинство групп метафор);
- воспроизведение индивидуальных характеристик оригинала, например, стиля, национальных особенностей, идеологии, – адаптация и конвенционализация (метафоры СОХРАНЕНИЯ и ИЗМЕНЕНИЯ ФИЗИЧЕСКИХ СВОЙСТВ, метафоры, основанные на схемах ВНУТРИ – СНАРУЖИ, БЛИЗКО – ДАЛЕКО, ПРЕГРАДА, метафоры МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ);
- создание текста, который воспринимается так же, как оригинал воспринимался изначальным читателем, – создание текста, который воспринимается как перевод (метафоры ПРОЗРАЧНОСТИ, метафоры АКТЁРСКОЙ ИГРЫ);
- самодостаточность практики – следование теории (метафора СОРОКОНОЖКИ, основанная на схеме САМОСТОЯТЕЛЬНОЕ ДВИЖЕНИЕ, метафора БОЕВОГО ОРУЖИЯ).

Можно предположить, что одна из причин, по которой переводчики часто используют метафоры, – это сложность одновременной концептуализации оппозиции абстрактных сущностей. Бинарные категории в рассуждениях переводчиков часто осмысляются с помощью метафор, которые больше всего подходят для концептуализации двойственности, т. е. с помощью метафор, основанных на таких бинарных образах-схемах, как ОТ – К, ВНУТРИ – СНАРУЖИ, БЛИЗКО – ДАЛЕКО, ВВЕРХУ – ВНИЗУ, СПЕРЕДИ – СЗАДИ. Осмысление пространства как двоичной сущности может быть связано с двоичностью (симметрией) человеческого тела.

Осмысление подходов к переводу в форме оппозиций может объясняться тем, что дуализм присущ переводу *ab ovo*: перевод связан с двумя текстами, двумя языками и двумя культурами. Когнитивный механизм, который может активировать метафорическое мышление о переводе в форме оппозиций, – своего рода «прайминг», т. е. активация концепта в сознании путём активации связанных

http://www.bcp.psych.ualberta.ca/~mike/Pearl_Street/Dictionary/index.htm].

Текстовая, лингвистическая и культурная двоичность перевода активизирует в сознании переводчика концепт ДВОИЧНОСТЬ, что и приводит к мышлению в форме оппозиций и к активации образов-схем и концептов, противопоставленных в сознании переводчика: ВНУТРИ – СНАРУЖИ, ЖИЗНЬ – СМЕРТЬ, ПОДЧИНЕНИЕ – БИТВА, МУЖСКОЙ – ЖЕНСКИЙ, СИМВОЛИЗМ – ЖИВОПОДОБИЕ, СТАНИСЛАВСКИЙ – БРЕХТ и т. д.

Более того, метафоричность рассуждений о переводе может быть вызвана тем, что понимание метафор, включая сравнения, связано с концептом ДВОИЧНОСТЬ, так как метафоры предполагают осмысление одного в терминах другого. Поэтому ситуация перевода, в которой переводчик создаёт текст на основе структуры другого текста, может активизировать метафорическое мышление посредством своеобразного «прайминга». Неслучайно в ряде языков для обозначения метафоры и перевода использовались одни и те же слова (ср. лат. *translatio*, греч. μεταφορά).

Кроме того, осмысление перевода обычно предполагает уподобление одного текста другому или их отождествление, а метафора как раз обычно и ассоциируется с концептами ТОЖДЕСТВО и ПОДОБИЕ (например, Н. Д. Арутюнова [1999 : 279 – 289] рассматривает метафору как средство «гибридизации тождества и подобия»), поэтому прайминг, обуславливающий использование метафор при осмыслении перевода, в данном случае действует ещё и на уровне концептов ТОЖДЕСТВА и ПОДОБИЯ. Например, показательно, что автор предисловия к «Изборнику» Святослава (1073) пишет, что перевод – это сохранение тождества мыслей («тожьство разумь»), и сразу же после этого использует метафору, сравнивая себя с пчелой, собирающей пыльцу с цветов (т. е. мысли из оригинала) и проливающей мёд из уст перед боярами⁸.

⁸ «Великий въ князихъ Князь Святославъ, въжделаниемъ зело въжделавъ, держаливый Владыка, обавити [т. е. уяснить, раскрыть] покръвенныя разумы [т. е. мысли] въ глубине многостръпътных [многотрудных] сихъ книгъ, премудраго Василя въ разумехъ, повеле мне, немудруведию, премену сътворити речи инако, набъдяща [т. е. соблюдая] тожьство разумъ [т. е. мыслей] его, яже [т. е. которые], акы бъчела [пчела] любодельна, с всякаго

Рассуждения современных теоретиков перевода демонстрируют стремление преодолеть двоичное осмысление перевода. В них подчёркивается многовариантный характер перевода, как, например, в метафоре ИЗМЕНЯЮЩЕГОСЯ УГЛА РАСХОЖДЕНИЯ Е. Г. Эткинда, в метафоре А. Я. Ливерганта о переводе как полёте самолёта, то приближающегося к земле, то взмывающего ввысь (раздел 2.6) или в метафоре СЕМЕЙНОГО СХОДСТВА Э. Честермана (раздел 3.1.2), которая подразумевает различные степени сходства перевода с оригиналом, в отличие от традиционных метафор ЗЕРКАЛЬНОГО ОТРАЖЕНИЯ или УЛУЧШЕНИЯ МОДЕЛИ ПРИ ИЗОБРАЖЕНИИ НА ПОРТРЕТЕ. Однако важно понимать, что эти метафоры отнюдь не постулируют полный релятивизм. Как утверждает Эткинд, «угол расхождения» выбирается не произвольно, он зависит от того, какие из компонентов оригинала (смысл, образы, звуки, слова, композиция) представляют наибольшую ценность, когда воспроизведение всех компонентов не представляется возможным. Так же и степень «семейного сходства» не случайна, а зависит, как отмечает Честерман, от того, «что люди решают называть переводами в определённое время в определённой культуре» [Chesterman 1997 : 179], т. е. от принятых в этой культуре конвенций перевода.

Как мы убедились, метафоры о переводе одного переводчика часто отличаются от метафор другого, метафоры одной эпохи – от метафор другой. Вариация метафор вызвана как различиями выражаемых концепций, так и различиями областей-источников. Метафоры выражают личные взгляды переводчика посредством метафорических источников, которые могут отражать обстоятельства биографии переводчика. Например, метафора В. А. Жуковского о переведённой им «Одиссее» как его трёхтысячелетней дочке может быть связана

цвета псанию [т. е. писания] събравъ, акы въ единъ сътъ [сот], въ вельмысльное [мудрое] сердце свое, проливаетъ, акы сътъ сладкъ, изъ усть своихъ предъ боляры [боярами] на въразуменье техъ мысльмъ» [Горский 1859 : 366].

с рождением его собственной дочери, так как эту метафору он употребил через год после её рождения (раздел 3.1.2).

Ещё более заметно влияние культуры на метафорическое осмысление перевода. Мы рассмотрели влияние природной и физической среды, а также широкого культурного контекста на метафоры о переводе (см. выводы по второй и третьей главам). В целом влияние природной и физической среды меньше, чем влияние широкого контекста, т. е. культурных ценностей. Во-первых, широкий контекст влияет на культурно специфический выбор метафорических источников. Во-вторых, он определяет культурно специфические смыслы, передаваемые метафорами о переводе (например, особенно низкая зарплата и низкий статус российских переводчиков в конце двадцатого и начале двадцать первого века). В-третьих, широкий контекст культуры косвенно влияет на метафорическое осмысление перевода, так как популярность иностранных языков в определённой культуре приводит к заимствованиям метафор и метафорических источников из других культур. В этом плане интерес представляет латинское слово *translatio*, значения которого определённо повлияли на осмысление перевода в Англии. В латинском языке оно имело следующие значения: «перенос», «перевод», «метафора», «переселение душ», «смерть», «перенос мощей святого», «пересадка растения, прививание», «переливание в другой сосуд» [Blaise 1954 : 826; Niermeyer 1984 : 1039; Lewis 1880 : 1892]. В семнадцатом и восемнадцатом веках английские переводчики осмысливали перевод как переселение душ (метафора Флорио, раздел 2.4.1), пересадку растения (метафора Роскоммона, раздел 2.4.4), прививание растения (метафора Драйдена, раздел 2.5), переливание из сосуда в сосуд (метафоры Сэвила, Хили, Фэншо и Денема, раздел 2.4.3), перенос тела и сохранение его частей при переносе (метафора Джонсона, раздел 2.5), а метафора смерти и переноса мёртвого тела А. Дасье вдохновила метафору сохранения жизни А. Поупа (раздел 3.1.1). Российские переводчики использовали лишь некоторые из этих метафор, притом намного позднее английских переводчиков.

Вероятно, некоторые значения слова *translatio* не были известны российским переводчикам из-за культурной и лингвистической изолированности России. Изучению латинского и греческого языков в России долгое время препятствовало мнение о том, что латинские и греческие произведения представляют угрозу для православной веры [Джурицкий 2000].

Влияние широкого культурного контекста более заметно в концептуально сложных метафорах, чем в концептуально простых. Это может быть связано с тем, что концептуально сложные концепты чаще выражают культурные ценности, чем концептуально простые концепты, связанные с пространственными характеристиками. Теория культурных измерений и теория ключевых слов являются полезными инструментами, позволяющими обосновать культурную специфичность ряда метафор о переводе и объяснить их большую распространённость в дискурсе переводчиков, являющихся представителями российской или англоязычной культуры (см. вывод по третьей главе).

Влияние идеологий как важных ценностных культурных структур на метафорическое осмысление перевода значительно как в российской культуре, так и в англоязычных культурах. Поскольку идеологии существуют как системы учений, они обычно основаны на текстах, к которым часто апеллируют приверженцы идеологий. Поэтому из этих текстов часто заимствуются метафоры или же выражения, употреблённые буквально, которые употребляются метафорически в других текстах.

Два очевидных примера идеологий – это религии и политические идеологии. Хотя англоговорящие страны и Россия – многорелигиозные общества, религия, имеющая наибольшую значимость для этих культур, – это христианство. По данным опроса «World Values Survey» [WVS URL: www.worldvaluessurvey.org], проведённого в 2006 году, 84% британских респондентов, 74% американских респондентов и 92% российских респондентов считали себя христианами.

Религиозные концепты, использующиеся в метафорах о переводе, связаны с двумя основными источниками: Библией и религиозной практикой. БОГ, РАЙ, ДУША – примеры концептов, выраженных в Библии. Автор оригинала традиционно осмыслялся с помощью метафоры АВТОР – ЭТО БОГ, которая выражена, например, в высказывании А. С. Пушкина (раздел 2.8). Так как Бог сравнивается с едой и водой в Библии, перевод религиозных текстов осмыслялся как накормление и поение читателя (раздел 2.4). Оригинал сравнивается с раем в метафоре А. Поупа (раздел 2.5), поэтический смысл оригинала осмыляется как душа в метафоре В. К. Кюхельбекера (раздел 2.4.1). Заметим, что все вышеупомянутые религиозные концепты имеют положительные коннотации.

Многие метафоры о переводе основаны на тексте Ветхого Завета. Традиционная метафора ПЕРЕЛИВАНИЯ ВИНА (раздел 2.4.3) связана с метафорическим осмыслением Моава как сосуда с вином, которое ещё не переливалось, и поэтому сохранило свой вкус и запах (Иеремия 48:11): «Моав от юности своей был в покое, сидел на дрожжах своих и не был переливаем из сосуда с сосуд, и в плен не ходил; оттого оставался в нём вкус его, и запах его не изменялся» (ср. текст Библии короля Якова: «Moab hath been at ease from his youth, and he hath settled on his lees, and hath not been emptied from vessel to vessel, neither hath he gone into captivity: therefore his taste remained in him, and his scent is not changed»). Применённая к переводу, метафора ПЕРЕЛИВАНИЯ ВИНА подразумевает, что выразительность оригинала, его «вкус» и «запах», неизбежно ухудшается в любом переводе.

С текстом Ветхого Завета также связана метафора Т. Дранта о переводе как остригании волос и отрезании ногтей пленниц (раздел 2.5), метафорический источник которой заимствован из Второзакония (21:11-12) «увидишь между пленными женщину, красивую видом, и полюбишь ее, и захочешь взять ее себе в жену, то приведи ее в дом свой, и пусть она острижет голову свою и обрежет ногти свои» (ср. текст Библии короля Якова: «And seest among the captives a

beautiful woman, and hast a desire unto her, that thou wouldest have her to thy wife; Then thou shalt bring her home to thine house, and she shall shave her head, and pare her nails»). Метафоры М. Смита о переводе как откатывании камня от устья колодца и открытии запечатанной книги (раздел 2.10) связаны с текстом Бытия (29:10) и Книги пророка Исаии (29:11), метафора Э. Фицджеральда о переводе как живом псе (раздел 3.1.1) – с текстом Экклезиаста (9:4-5).

Метафоры Нового Завета оказались особенно подходящими для осмысления перевода, так как традиционная иерархия несовершенного перевода и более совершенного оригинала соответствует отношению между Ветхим Заветом и Новым Заветом, а также отношению между нашим несовершенным знанием божественного в этой жизни и совершенным – в жизни будущего века. В Новом Завете Старый Завет осмысливается метафорически как тень и как тусклое зеркало (или тусклое стекло, в зависимости от перевода). Законы Старого Завета «есть тень будущего, а тело – во Христе» (Колоссяне 2:17). Несовершенство человеческого знания описывается в первом Послании к Коринфянам (13:12): «Теперь мы видим как бы сквозь [тусклое] стекло, гадательно, тогда же лицом к лицу». Дж. Флорио называет перевод «тенью материи», т. е. тенью тела (раздел 3.1.2), а Дж. Драйден сравнивает свой перевод *Виргилия* с «тусклым зеркалом» (Там же). Заметим, что метафоры подобного рода используются в предисловиях переводчиков, т. е. в дискурсе, предполагающем использование принятых формул скромности.

Аллегорический характер притч, рассказанных Иисусом, предопределяет их интертекстуальное использование в качестве источника метафор. Метафора УХАЖИВАНИЯ ЗА ЧУЖИМ ВИНОГРАДНИКОМ Дж. Драйдена определённно связана с притчей о работниках в винограднике: очевидна параллель между работниками и переводчиками, которых Драйден называет «бедными работягами» (раздел 3.2.4).

Во многих метафорах о переводе события из жизни Иисуса служат в качестве метафорических источников, как, например, в метафоре ПРЕОБРАЖЕНИЯ

Дж. Стайнера (раздел 3.1.3). По словам Архиепископа Кентерберийского Р. Уильямса, высказывание М. Смита о том, что перевод «отодвигает штору, дабы мы могли увидеть самое святое место» (раздел 2.10) – это намёк на завесу в Храме, которая разодралась в момент смерти Христа [Williams URL: <http://www.archbishopofcanterbury.org/articles.php/2023/cloven-tongues-theology-and-the-translation-of-the-scriptures>], т. е. перевод, как и смерть Христа, позволяет читающему войти в небесное царство. Метафоры ВОСКРЕШЕНИЯ (раздел 3.1.3) служат осмыслению модернизации при переводе.

Метафоры, связанные с религиозной практикой, т. е. религиозными обрядами и религиозным образом жизни, включают метафору о переводе как одеянии оригинала в «драгоупещренную ризу» (раздел 2.4), метафоры ИКОНОПИСИ (раздел 3.3.1), метафору ПРЕСУЩЕСТВЛЕНИЯ СВЯТЫХ ДАРОВ и метафору ТЕОЗИСА (раздел 3.1.3), а также, вероятно, метафору ПЕРЕНОСА ТЕЛА Б. Джонсона (раздел 2.5), которая может быть связана с практикой переноса мощей святых.

Хотя религия продолжает играть важную роль в осмыслении перевода, она не единственный идеологический источник метафор о переводе. Например, в советскую эпоху распространение получила метафора ДИАЛЕКТИЧЕСКОГО ОТРАЖЕНИЯ, заимствованная из марксизма-ленинизма (раздел 3.1.2).

Итак, индивидуальная и культурная специфика метафор о переводе, включая их идеологическую обусловленность, – это своеобразный круг, в который заключаются эти метафоры. Между тем, универсальные черты не менее свойственны им, чем специфические. Как мы уже выяснили, образы-схемы представляют собой универсальный когнитивный механизм метафорического осмысления перевода. Они являются распространённым механизмом концептуализации перевода, так как образно-схематические метафоры о переводе используются приблизительно в два раза чаще любой из выделенных групп концептуально сложных метафор.

Универсальность идей, выражаемых посредством метафор о переводе, может быть связана с осмыслением стратегий переводчика или его субъективного опыта перевода в границах параметров, которые мы ранее идентифицировали как бинарные оппозиции: буквальный перевод – вольный перевод, воспроизведение смысла – воспроизведение стиля, приятный опыт перевода – неприятный опыт перевода, лёгкий перевод – трудный перевод и т. д. Почти все рассмотренные метафоры выражают один или несколько из таких параметров, и мы можем предположить, что метафоры в других культурах также будут связаны с этими параметрами, которые отражают фундаментальные проблемы, решаемые переводчиками, или базовое субъективное восприятие перевода. Конкретные стратегии и субъективный опыт каждого переводчика зависят от индивидуальных и культурных факторов, поэтому и мысли, выражаемые с помощью метафор, различаются у разных переводчиков и в разных культурах.

Например, субъективное ощущение радости и удовольствия во время перевода и метафорическая концептуализация этого ощущения могут зависеть от степени «потворства желаниям», характерной для культуры переводчика. Однако в других отношениях характеристики перевода, описываемые по параметрам «приятный – неприятный», «лёгкий – трудный», могут быть более или менее универсальными, вследствие универсальной психологической природы перевода. В англоязычных и русскоязычных метафорических высказываниях часто выражаются мысли о том, что перевод – это в основном приятная деятельность (которая, тем не менее, не может быть приятной всё время, что подразумевается в метафорах ЛЮБВИ), о том, что он не приносит радости сначала, но становится приятным в процессе (как, например, в метафоре СТОКГОЛЬМСКОГО СИНДРОМА), и о том, что успех перевода зависит от способности переводчика получать радость от перевода (это следует, например, из метафоры ОРГАЗМА). Метафоры, связанные с параметром «лёгкий – трудный», выражают мысли о том, что перевод сначала даётся с трудом, но потом становится легче (метафоры ВОСХОЖДЕНИЯ НА ГОРУ И

СПУСКА), и о том, что перевод – это деятельность, которая требует большого напряжения сил и использования всех навыков переводчика (метафоры СОРЕВНОВАНИЯ, метафора ПРИСЛУЖИВАНИЯ ДВУМ ГОСПОДАМ).

Радость и лёгкость, испытываемые во время сосредоточенного выполнения деятельности, – это характеристики психического состояния, называемого «поток» в позитивной психологии. Термин *поток* (*flow*), предложенный американским психологом М. Чиксентмихайи [Csikszentmihalyi 1990], описывает состояние сознания в процессе выполнения деятельности, которая «приносит людям радость»: «они хотят продолжать то, чем бы они ни занимались», так как это занятие становится значимым «само по себе» [Ibid. : 6]. Это оптимальное переживание получило название «поток», потому что люди, испытывавшие это состояние, описывали его с помощью метафоры ВОДНОГО ПОТОКА: они сравнивали это состояние с потоком, уносящим их по течению, или сравнивали себя с потоком [Csikszentmihalyi 1975 : 10 – ; 1990 : 54].

В разделе 2.3 мы рассмотрели метафоры ПОТОКА А. С. Богдановского и М. Фрейна, которые описывали свои ощущения радости и лёгкости, испытанные во время перевода. Хотя эти метафоры использовались для описания ощущений от перевода определённых авторов, состояние потока может быть распространённым переживанием, испытываемым многими переводчиками и концептуализируемым посредством всех рассмотренных групп метафор.

Чиксентмихайи [Csikszentmihalyi 1990 : 49 – 67] выделяет восемь основных компонентов потоковой деятельности:

- сложные задачи, которые требуют применения навыков,
- «слияние действия и осознания»,
- «концентрация на выполняемой задаче»,
- чёткие цели и обратная связь,
- чувство контроля,
- потеря ощущения собственного я,

- трансформация времени.

Метафоры, используемые переводчиками, подтверждают, что большинство из этих компонентов характерны для успешного перевода.

Перевод осмысливается как сложная задача, требующая применения навыков, например, с помощью метафоры УПРАВЛЕНИЯ ПАРУСНИКОМ, ИДУЩИМ ПРОТИВ ВЕТРА (раздел 2.3), метафоры ВОСХОЖДЕНИЯ НА ГОРУ (раздел 2.3) и метафор СОРЕВНОВАНИЯ (раздел 4.5). Эти метафоры выражают мысли о том, что перед переводчиком стоят сложные задачи, требующие навыков, так как он прикладывает большие усилия и проявляет свои умения для того, чтобы понять нюансы смысла оригинала, преодолеть лингвистические и культурные различия и создать текст, который был бы так же выразителен, как и оригинал. Чиксентмихайи отмечает, что потоковые занятия предлагают возможности для постоянного развития навыков, так как «нельзя получать радость, выполняя ту же деятельность на том же уровне в течение длительного времени» [Csikszentmihalyi 1990 : 75]. Перевод уникален тем, что он подразумевает постоянное языковое и интеллектуальное развитие переводчика, что отражается в метафорах, основанных на схеме РАСШИРЕНИЕ (раздел 2.12), а также в метафоре ВСЕЯДНОСТИ (раздел 2.4.1), описывающей профессионально мотивированную любознательность переводчика.

«Слияние деятельности и осознания» означает, что «люди настолько погружаются в деятельность, что она становится [...] почти автоматической» [Csikszentmihalyi 1990 : 53]. В результате деятельность не прерывается из-за сомнений или критической оценки: «действие несёт нас вперёд как по волшебству» [Ibid.]. Как раз по этой причине оптимальное переживание называется потоком: это «слово хорошо описывает чувство кажущейся лёгкости движения» [Ibid.]. Как мы помним, многие метафоры, основанные на схеме ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ (раздел 2.3), описывают перевод как лёгкую и

автоматическую деятельность (или с самого начала, или после того, как переводчик поработал над текстом некоторое время).

Достижение переводчиком глубокой «концентрации на выполняемой задаче» может осмысляться с помощью метафор, основанных на схеме ВНУТРИ – СНАРУЖИ; например, этот смысл передаёт метафора М. Фрейна о переводе как мариновании переводчика в оригинале (раздел 2.4.4).

Как отмечает Чиксентмихайи [Csikszentmihalyi 1990 : 55], высокая степень концентрации на осуществляемой деятельности в состоянии потока достигается благодаря чётким целям и немедленной обратной связи. Все виды рассмотренных метафор помогают переводчикам осмыслять их цели: например, метафора ПРОДВИЖЕНИЯ ПО ЛАБИРИНТУ (раздел 2.1), метафора СЛЕДОВАНИЯ ЗА АВТОРОМ ПО ЕГО СЛЕДАМ (раздел 2.9); цель переводчика осмысляется как цель пророка (раздел 4.1), цель раба или хозяина (раздел 4.2), соперника (раздел 4.5), любовника (раздел 4.7), иконописца, художника или чертёжника (разделы 5.1, 5.2), музыканка или актёра (раздел 5.3). Многие из этих метафор (например, метафоры СОРЕВНОВАНИЯ, ЛЮБВИ, ИСКУССТВ) подразумевают наличие в процессе переводе «незамедлительной обратной связи», т. е. условий, позволяющих переводчику понять, насколько успешно он достиг своих целей. Имеется в виду не оценка перевода читателем, а самооценка переводчиком успешности своей работы.

Достичь состояния потока позволяет чувство контроля, благодаря которому нет оснований отвлекаться от деятельности из-за волнений о том, что контроль можно потерять [Csikszentmihalyi 1990 : 59]. Хотя переводчики не имеют таких же возможностей контролировать создание текста, как автор (что осмысляется посредством метафор РАБСТВА И ПРИСЛУЖИВАНИЯ), они всё равно чувствуют себя хозяевами языка перевода, которые контролируют выражение мыслей автора (раздел 4.2). Контроль над производством перевода также подразумевается в метафорах ИСКУССТВ И РЕМЁСЕЛ, предполагающих самостоятельный вклад переводчика в создание текста. Импликации этих метафор соответствуют

результатам опроса переводчиков в двадцати пяти странах [Katan 2009 : 135], из которого следует, что «определённо письменные и устные переводчики воспринимают себя (и своих коллег) как обладающих высокой степенью управленческого контроля над своей продукцией».

По словам Чиксентмихайи [Csikszentmihalyi 1990 : 63], озабоченность собой потребляет «психическую энергию», т. е. способность к концентрации, поэтому достижение потокового состояния требует преодоления своего эго, когда оно «исчезает из восприятия» [Ibid. : 62]. Преодоление эгоцентризма в процессе перевода осмысливается с помощью метафор ДОБРОВОЛЬНОГО ПРИСЛУЖИВАНИЯ (раздел 4.2), метафор ПОМОЩИ (раздел 4.4), метафор ЖЕРТВЕННОЙ ЛЮБВИ (раздел 4.7) и метафоры ТЕОЗИСА (раздел 3.3). Как указывает Чиксентмихайи [Csikszentmihalyi 1990 : 63], преодоление чувства отделённости себя от остального мира «иногда сопровождается ощущением единства со средой». Это ощущение, испытываемое переводчиком, выражается в метафоре СЛИЯНИЯ С АВТОРОМ Роскоммона (раздел 4.7), в метафоре ВЕЩАНИЯ ДУШИ АВТОРА ЧЕРЕЗ ОРГАНЫ ПЕРЕВОДЧИКА Тайтлера (раздел 2.4.1), а также в метафорах АКТЁРСКОГО ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ (раздел 5.3).

Наконец, одним из компонентов потокового переживания является изменённое ощущение времени. Многие из респондентов Чиксентмихайи отмечали, что время, как им казалось, шло намного быстрее, чем обычно. Среди метафорических описаний перевода такое ощущение передаёт, например, метафора М. Я. Бородицкой о переводе как спуске на салазках с горки, а также метафора БЫСТРОЙ РЕКИ М. Фрейна (раздел 2.3).

Потоковая деятельность определяется, прежде всего, тем, что она является самоцелью, или «аутотелической» деятельностью, согласно терминологии Чиксентмихайи [Csikszentmihalyi 1990 : 67]. Это объясняет, почему переводчики используют метафоры, подтверждающие, что они достигают потоковых переживаний, несмотря на то, что они также употребляют метафоры, отражающие

недостаточность материального вознаграждения за их работу и общественного признания (раздел 4.4). Как замечает Е. Калашникова [Искусство перевода: к 50-летию со дня смерти Михаила Лозинского URL: <http://archive.svoboda.org/programs/otbl/2005/otbl.013005.asp>], которая провела многочисленные интервью с российскими переводчиками, «занимаются этим только из удовольствия. И в советское время, я думаю, тоже. А сейчас остались именно энтузиасты этого дела». Сходную мысль высказывает и переводчик П. Р. Палажченко [Переводчик первых лиц URL: <http://www.echo.msk.ru/programs/pspisok/790986-echo/#element-text>]: «Я очень люблю профессию. Если бы мне досталось десять процентов из того, что я видел, в чём я участвовал, мне было бы вполне достаточно. Профессия и её исполнение доставляет удовольствие. Если переводческая профессия не доставляет удовольствия, лучше не идти в это дело, потому что соотношение затрат и результатов, в принципе, невыгодное [...] Переводчики идут в свою профессию, [...] потому что им нравится это делать».

По данным опроса, проведённого в 2011 году порталом Superjob.ru [Самые несчастные – системные администраторы URL: <http://www.superjob.ru/community/life/56614/>], 80% российских переводчиков ответили утвердительно на вопрос, считают ли они себя счастливыми людьми (и лишь 12% дали отрицательный ответ), что делает эту профессию одной из самых счастливых в России. Согласно опросу, проведённому в 2009 году Д. Катаном среди переводчиков в двадцати пяти странах [Katan 2009 : 148], «основная часть группы в целом либо «вполне» (50%), либо «чрезвычайно» удовлетворена (20%), и если добавить «более или менее» удовлетворённых, мы получим 91% всех письменных и устных переводчиков, ответивших на вопросы». Как отмечает Катан, учитывая, что «квалификации, время, усилия, профессионализм и постоянное самообучение» письменных переводчиков «редко ценятся, результаты, касающиеся удовлетворённости, можно считать удивительными»

[Ibid.]. Однако они уже не кажутся удивительными после того, как мы выяснили, благодаря метафорам о переводе, что переводческая деятельность позволяет достигать потоковых переживаний.

Одной из причин, по которым перевод часто приносит радость, является то, что он представляет собой сочетание видов деятельности, которые сами по себе вызывают ощущение радости: перевод включает познание, понимание, помощь, общение. Письменный перевод начинается с чтения, которое, согласно М. Чиксентмихайи [Csikszentmihalyi 1990 : 263], наиболее часто упоминалось в интервью как потоковая деятельность. В метафоре В. Л. Топорова о чтении как сексуальном взаимодействии с текстом (раздел 4.7) внимательное чтение осмысляется как неотъемлемая часть перевода, являющаяся «главным наслаждением переводчика».

Метафоры о переводе могут не только выражать радость переводчика, но и вызывать её. Например, Д. Робинсон [Robinson 2003 : 35], который утверждает, что «переводчик больше похож на актёра или музыканта (исполнителя), чем на магнитофон», считает, что «благодаря мышлению о переводе в более человеческих терминах, более художественных и творческих, он не просто *кажется* более интересным. Такова сила человеческого воображения, что благодаря ему перевод в действительности *становится* более интересным». Это наблюдение полностью соответствует теории концептуальной метафоры, согласно которой «концепты, которые управляют нашим мышлением, – не просто порождения ума. Они влияют на нашу повседневную деятельность» [Лакофф 2004 : 25]. Поэтому осмысление перевода в терминах других потоковых занятий делает перевод ещё более радостным и интересным, а значит – изменяет характер этой деятельности.

М. Чиксентмихайи [Csikszentmihalyi 1990 : 94 – 191] упоминает движение, спорт (например, скалолазание), различные соревнования, чувственное восприятие (например, наслаждение вкусом или цветом), науку, религию, дружбу,

любовь, включая интимные отношения, искусства и ремёсла (например, ткацкое дело) как типичные примеры потоковой деятельности. Все эти области использовались в качестве доменов-источников в метафорах о переводе, и частой импликацией таких метафор, как мы теперь понимаем, является радость, испытываемая переводчиком, осмысляется ли перевод как нахождение выхода из лабиринта, как следование за автором по его следам, как восхождение на гору, спуск с горы на санках, попытка сохранить прекрасный вкус вина или красивые оттенки тропического цветка, как религиозные практики, любовь, живопись, музыкальное исполнение, актёрская игра или как репликация генов – процесс, размышление над которым приносит удовольствие тем, кто ценит науку. Все эти метафоры мотивируют переводчика, их мотивирующая функция так же важна, как и когнитивная. Существует большая вероятность того, что осмысление перевода как наиболее универсальных потоковых занятий распространено во многих культурах.

Исследование метафор о переводе может продолжаться в нескольких направлениях. Во-первых, могут проверяться высказанные гипотезы об универсальных механизмах и способах метафорического осмысления перевода. В частности, исследователи могут выяснить, насколько распространены в других культурах образно-схематические метафоры о переводе и метафоры, с помощью которых перевод осмысляется как потоковая деятельность, а также выражаются ли мысли о переводе в основном в рамках выявленных оппозиций. Во-вторых, может уточняться влияние культуры на осмысление перевода. В-третьих, практическую ценность представляет проверка гипотезы о том, что метафоры, используемые переводчиками, влияют на их способы перевода, и, в связи с этим, проверка влияния метафор, используемых признанными профессиональными переводчиками на повышение качества перевода начинающих переводчиков.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Апресян Ю. Д. Лексическая семантика : синонимические средства языка / Ю. Д. Апресян. – М. : Наука, 1974 . – 367 с.
2. Апресян Ю. Д. О регулярной многозначности / Ю. Д. Апресян // Известия АН СССР. Сер. литературы и языка. – 1971. – №6. – С. 509 – 523.
3. Аристотель. Сочинения : в 4 т. / Аристотель ; ред. и авт. вступ. ст. А. И. Доватур, Ф. Х. Кессиди; прим. В. В. Бибикина; пер. с древнегреч. Н. В. Брагинского [и др.] – 1983. – Т. 4. – 830 с.
4. Арутюнова Н. Д. Метафора / Н. Д. Арутюнова // Лингвистический энциклопедический словарь / под ред. В. Н. Ярцевой. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – С. 296 – 297.
5. Арутюнова Н. Д. Язык и мир / Н. Д. Арутюнова. – 2-е изд. – М. : Языки русской культуры, 1999. – 896 с.
6. Баранов А. Н. Когнитивная теория метафоры : почти двадцать пять лет спустя / А. Н. Баранов // Лакофф Дж., Джонсон М. Метафоры, которыми мы живем / пер. с англ. А. Н. Баранова, А. В. Морозовой / под. ред. и с предисл. А. Н. Баранова. – М. : Эдиториал УРСС, 2004. – С. 3 – 12.
7. Борискина О. О. Теория языковой категоризации : национальное языковое сознание сквозь призму криптокласса / О. О. Борискина, А. А. Кретов. – Воронеж : Воронежский государственный университет, 2003. – 211 с.
8. Буланин Д. М. Древняя Русь / Д. М. Буланин // История русской переводной художественной литературы / под ред. Ю. Д. Левина. – СПб. : Dmitrij Bulanin Publishing House, 1995. – Т. 1. – С. 17 – 74.
9. Былинин В. К. К вопросу о полемике вокруг русского иконописания во второй половине XVII в. : «Беседа о почитании икон святых» Симеона Полоцкого / В. К. Былинин // ТОДРЛ. – 1985. – Т. 38. – С. 281 – 289.

10. Вавилов С. И. Глаз и солнце : о свете, солнце и зрении / С. И. Вавилов. – М.; Л. : Из-во АН СССР, 1941. – 88 с.
11. Горский А. В. Описание славянских рукописей Московской Синодальной библиотеки : Отдел 2 : Писания святых отцев. 2 : Писания догматические и духовно-нравственные / А. В. Горский, К. И. Невоструев. – М. : Синодальная Типография, 1859. – 687 с.
12. Гуковский Г. А. Пушкин и русские романтики / Г. А. Гуковский. – М. : Художественная литература, 1965. – 355 с.
13. Гусев С. С. Наука и метафора / С. С. Гусев. – Л. : Изд-во ЛГУ, 1984. – 152 с.
14. Делиль Ж. Жозеф де Местр или Пушкин? Вавилонское смешение / Ж. Делиль, Д. Г. Шаталов // Мосты : Журнал переводчиков. – 2012. – № 35. – С. 38 – 43.
15. Джуринский А. Н. История педагогики : Учеб. пособие для студ. педвузов / А. Н. Джуринский. – М. : ВЛАДОС, 2000. – 432 с.
16. Жирмунский В. М. / Гете в русской литературе / В. М. Жирмунский. – Л. : Художественная литература, 1937. – 674 с.
17. Забылин М. Русский народ: его обычаи, обряды, предания, суеверия и поэзия / М. Забылин. – М. : Издание книгопродавца М. Березина, 1880. – 607 с.
18. Зализняк А. А. *Счастье и наслаждение* в русской языковой картине мира / А. А. Зализняк // Ключевые идеи русской языковой картины мира / А. А. Зализняк, И. Б. Левонтина, А. Д. Шмелёв. – М. : Языки славянской культуры, 2005. – С. 153 – 174.
19. Искусство перевода : к 50-летию со дня смерти Михаила Лозинского. – URL: <http://archive.svoboda.org/programs/otbl/2005/otbl.013005.asp> (дата обращения: 17 мая 2014).
20. История русской переводной художественной литературы / под ред. Ю. Д. Левина. – СПб. : Dmitrij Bulanin Publishing House, 1995 – 1996. – 2 т.

21. Кашкин В. Б. Метафора как средство активного познания / В. Б. Кашкин, Д. Г. Шаталов // Язык, коммуникация и социальная среда. – 2006. – Вып. 4. – С. 94 – 102.
22. Кашкин В. Б. Парадоксы границы в языке и коммуникации / В. Б. Кашкин. – Воронеж : Алейников, 2010. – 382 с.
23. Лабащук М. С. Слово в науке и искусстве : научное и художественное осмысление феноменов вербального мышления / М. С. Лабащук. – Тернопіль: Підручники и посібники, 1999. – 272 с.
24. Лакофф Дж. Метафоры, которыми мы живем / Дж. Лакофф, М. Джонсон ; пер. с англ. А. Н. Баранова и А. В. Морозовой ; под ред. и с предисл. А. Н. Баранова. – М. : УРСС, 2004. – 256 с.
25. Ланчиков В. К. Развитие художественного перевода в России как эволюция функциональной установки / В. К. Ланчиков // Вестник Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. Сер. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2009. – № 4. – С. 163 – 172. – URL: <http://www.thinkaloud.ru/science/lan-evol.pdf> (дата обращения: 30 октября 2010).
26. Левин Ю. Д. Русские переводчики XIX века / Ю. Д. Левин. – Л. : Наука, 1985. – 299 с.
27. Лукин П. Е. Письмена и православие: историко-филологическое исследование «Сказания о письменах» Константина Философа Костенецкого / П. Е. Лукин. – М. : Языки славянской культуры, 2001. – 372 с.
28. Матхаузерова С. Древнерусские теории искусства слова / С. Матхаузерова. – Прага : Univerzita Karlova, 1976. – 146 с.
29. Налимов В. В. Вероятностная модель языка / В. В. Налимов. – М. : Наука, 1979. – 304 с.

30. Ницше Ф. Об истине и лжи во вненравственном смысле / Ф. Ницше // О пользе и вреде истории для жизни; Сумерки кумиров; Утренняя заря: Сборник / Ф. Ницше. – Минск : ООО «Попурри», 1997. – С. 259 – 384.
31. Переводчик первых лиц [запись интервью с П. Р. Палажченко]. – URL: <http://www.echo.msk.ru/programs/pspisok/790986-echo/#element-text> (дата обращения : 17 мая 2014).
32. Попова З. Д. Когнитивная лингвистика / З. Д. Попова, И. А. Стернин. – М. : Восток – Запад, 2007. – 314 с.
33. Пушкарёва Л. И. Документы свидетельствуют: из истории издания в СССР романа Э. Хемингуэя «По ком звонит колокол» / Л. И. Пушкарёва // Вопросы литературы. – 1993. – № 1. – С. 234 – 253.
34. Русские писатели о переводе : XVIII – XX вв. / под ред. Ю. Д. Левина, А. В. Фёдорова. – Л. : Советский писатель, 1960. – 696 с.
35. Салтыков А. А. Эстетические взгляды Иосифа Владимировича (По «Посланию к Симону Ушакову») / А. А. Салтыков // ТОДРЛ. – 1974. – № 28. – С. 271 – 288.
36. Самые несчастные – системные администраторы. – URL: <http://www.superjob.ru/community/life/56614/> (дата обращения: 5 апреля 2014).
37. Складская Г. Н. Метафора в системе языка / Г. Н. Складская. – М. : Наука, 1993. – 159 с.
38. Соболевский А. И. Переводная литература Московской Руси XIV – XVII вв. : библиографические материалы / А. И Соболевский. – СПб. : Типография императорской академии наук, 1903. – 990 с.
39. Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв. : антология / сост., общ. ред. и предисл. Н. К. Гаврюшина . – М. : Изд. группа «Прогресс» ; Культура, 1993. – 399 с.
40. Чудинов А. П. Россия в метафорическом зеркале: когнитивное исследование политической метафоры (1991 – 2000) / А. П. Чудинов. – Екатеринбург : Ур. гос. пед. ун-т, 2001. – 238 с.

41. Шаталов Д. Г. Метафорическое осмысление перевода религиозных текстов в России, Англии и Франции: метафоры идентичности / Д. Г. Шаталов // Вестник Московского университета. Сер. 22, Теория перевода. – 2011а. – № 1. С. 69 – 86.
42. Шаталов Д. Г. По образу и подобию : осмысление перевода религиозных текстов в России XVI – XVII вв. / Д. Г. Шаталов // Вестник Московского университета. Сер. 22, Теория перевода. – 2010. – №4. – С. 38 – 48.
43. Эткинд Е. Г. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина / Е. Г. Эткинд. – Л. : Наука, 1973. – 246 с.
44. A Select Library of Nicene and Post-Nicene Fathers of the Christian Church : Second Series / ed. by P. Schaff and H. Wace. – New York : The Christian Literature Company, 1890 – 1900. – 14 v.
45. Ahrens K. Functional MRI of Conventional and Anomalous Metaphors in Mandarin Chinese / K. Ahrens [et al.] // Brain and Language. – 2007. – V. 100. – P. 163 – 171.
46. Allchin A. M. Participation in God: A Forgotten Strand in Anglican Tradition / A. M. Allchin. – London : Darton, Longman and Todd, 1988. – 85 p.
47. Anthologie de la manière de traduire : Domaine français / ed. par P. Horguelin. – Montreal : Linguatex, 1981. – 230 p.
48. Apresjan Ju. Regular polysemy / Ju. Apresjan // Linguistics. – 1973. – V. 142. – P. 5 – 32.
49. Apter R. Ezra Pound / R. Apter // Translation – Theory and Practice: A Historical Reader / ed. by D. Weissbort and A. Eysteinsson. – Oxford : Oxford University Press, 2006. – P. 274 – 275.
50. Aristotle. The Poetics of Aristotle / Aristotle ; trans. by S. H. Butcher. – London : Macmillan, 1895. – 105 p.
51. Aristotle. Rhetorica / Aristotle ; trans. by W. R. Roberts // The Works of Aristotle Translated into English / ed. by W. D. Ross. – Oxford : Clarendon Press, 1924.
52. Barthes R. Le plaisir du texte / R. Barthes. – Paris : Éditions du Seuil, 1973. – 105 p.

53. Benschalom Y. *Performing Translation* / Y. Benschalom // *Thinking Through Translation with Metaphors* / ed. by James St. André. – Manchester ; Kinderhook : St. Jerome Publishing, 2010. – P. 47 – 74.
54. Black M. *Models and Metaphors : Studies in Language and Philosophy* / M. Black. – Ithaca : Cornell University Press, 1962. – 267 p.
55. Black M. *More about Metaphor* / M. Black // *Metaphor and Thought* / ed. by Andrew Ortony. – Cambridge : Cambridge University Press, 1979. – P. 19 – 43.
56. Boroditsky L. *The Roles of Body and Mind in Abstract Thought* / L. Boroditsky and M. Ramscar // *Psychological Science*. – 2002. – V. 13. – № 2. – P. 185 – 188.
57. Boroditsky L. *Does Language Shape Thought? : Mandarin and English Speakers' Conceptions of Time* / L. Boroditsky // *Cognitive Psychology*. – 2001. – V. 43. – P. 1 – 22.
58. Boyd R. *Metaphor and Theory Change : What is «Metaphor» a Metaphor for?* / R. Boyd // *Metaphor and Thought* / ed. by Andrew Ortony. – Cambridge : Cambridge University Press, 1979. – P. 356 – 408.
59. Casasanto D. *Embodiment of Abstract Concepts : Good and Bad in Right- and Left-Handers* / D. Casasanto // *Journal of Experimental Psychology*. – 2009. – V. 138. – P. 351 – 367.
60. Casasanto D. *Space for Thinking* / D. Casasanto // *Language, Cognition, and Space : State of the Art and New Directions* / ed. by V. Evans and P. Chilton. – London : Equinox Publishing, 2010. – P. 453 – 478.
61. Catford J. C. *A Linguistic Theory of Translation : An Essay in Applied Linguistics* / J. C. Catford. – London : Oxford University Press, 1965. – 103 p.
62. Chamberlain L. *Gender Metaphorics in Translation* / L. Chamberlain // *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* / ed. by M. Baker [assisted by Kirsten Malmkjær]. – London : Routledge, 1998. – P. 93 – 96.
63. Chamberlain L. *Gender and the Metaphorics of Translation* / L. Chamberlain // *Signs*. – 1988. – V. 13. – P. 454 – 472.

64. Chesterman A. Can Theory Help Translators? A Dialogue between the Ivory Tower and the Wordface / A. Chestermand and E. Wagner. – Manchester ; Northampton : St. Jerome Publishing, 2002. – 148 p.
65. Chesterman A. Interpreting the Meaning of Translation / A. Chesterman // A Man of Measure: Festschrift in Honour of Fred Karlsson on his 60th Birthday / ed. by M. Suominen. – Turku : Linguistic Association of Finland, 2006. – P. 3 – 11.
66. Chesterman, A. Memes of Translation : The Spread of Ideas in Translation Theory / A. Chesterman. – Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1997. – 219 p.
67. Chesterman A. Memetics and Translation Strategies / A. Chesterman // Synapse. – 2001. – V. 5. – P. 1 – 17.
68. Chesterman A. On Similarity / A. Chesterman // Target. – 1996. – V. 8. – № 1. – P. 159 – 164.
69. Chesterman A. The View from Memetics / A. Chesterman // Paradigmi. – 2009. – V. 27. – P. 75 – 88. – URL: <http://www.helsinki.fi/~chesterm/2009c.viewmemetics.html> (дата обращения: 10 ноября 2010).
70. Clausner T. Domains and Image Schemas / T. Clausner and W. Croft // Cognitive Linguistics. – 1999. – V. 10. – P. 1 – 31.
71. Coldiron A. Commonplaces and Metaphors / A. Coldiron // The Oxford History of Literary Translation in English / ed. by Peter France [et al.] – Oxford : Oxford University Press, 2011. – V. 2. – P. 109 – 117.
72. Constructing Cultures : Essays on Literary Translation / ed. by S. Bassnett and A. Lefevere. – Clevedon : Multilingual Matters, 1998. – 143 p.
73. Csikszentmihalyi M. Beyond Boredom and Anxiety : The Experience of Play in Work and Games / M. Csikszentmihalyi. – San Francisco ; London : Jossey-Bass, 1975. – 231 p.

74. Csikszentmihalyi M. *Flow : The Psychology of Optimal Experience* / M. Csikszentmihalyi. – New York : Harper and Row, 1990. – 303 p.
75. *Das Problem des Übersetzens* / hrsg. von H. J. Störig. – Darmstadt : Wissenschaftlicher Buchgesellschaft, 1963. – 488 s.
76. Dawkins R. *The God Delusion* / R. Dawkins. – London : Bantam Press, 2006. – 406 p.
77. Dawkins R. *The Selfish Gene* / R. Dawkins. – Oxford : Oxford University Press, 1976. – 224 p.
78. Delisle J. Joseph de Maistre or Alexander Pushkin? The confusion caused by *Babel* / J. Delisle and D. Shatalov // *L'Actualité langagière*. – 2013. – V. 9/4. – P. 14 – 20.
79. Delisle J. La traduction, la terminologie et la rédaction en chronique / J. Delisle // *TTR: Traduction, terminologie et rédaction*. – 1989. – V. 2. – P. 163 – 169.
80. Delisle J. L'image du traducteur / J. Delisle. – URL: http://le-mot-juste-en-anglais.typepad.com/le_mot_juste_en_anglais/2012/05/index.html (дата обращения: 20 июля 2012).
81. Delisle J. *La traduction en citations* / J. Delisle. – Ottawa : Les Presses de l'Université de l'Ottawa, 2007. – 396 p.
82. Derrida J. *De la grammatologie* / J. Derrida. – Paris : Éditions de Minuit, 1967. – 445 p.
83. D'hulst L. Observations sur l'expression figurée en traductologie française : XVIIIe-XIXe siècles / L. D'hulst // *TTR*. – 1993. – V. 6. – № 1. – P. 83 – 111.
84. D'hulst L. Sur le rôle des métaphores en traductologie contemporaine / L. D'hulst // *Target*. – 1992. – V. 4. – №1. – P. 33 – 51.
85. Dobrovolskij D. *Figurative Language : Cross-Cultural and Cross-Linguistic Perspectives* / D. Dobrovolskij and E. Piirainen. – Amsterdam ; London : Elsevier, 2005. – 419 p.
86. Dugdale S. William Blake in Russia / S. Dugdale // *Modern Poetry in Translation*. – 2010. – Ser. 3. – V. 14. – P.103 – 109.

87. Ellis R. British Tradition / R. Ellis and L. O. Brown // *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* / ed. by M. Baker. – London : Routledge, 1998. – P. 333 – 343.
88. Engelstein L. There is Sex in Russia – and Always Was : Some Recent Contributions to Russian Erotica / L. Engelstein // *Slavic Review*. – 1992. – V. 51. – № 4 (winter 1992). – P. 786 – 790.
89. Evans V. *Cognitive Linguistics : An Introduction* / V. Evans and M. C. Green. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2006. – 830 p.
90. Eviatar Z. Brain Correlates of Discourse Processing : An fMRI Investigation of Irony and Conventional Metaphor Comprehension / Z. Eviatar and M. A. Just // *Neuropsychologia*. – 2006. – V. 44. – P. 2348 – 2359.
91. Fauconnier G. *The Way We Think* / G. Fauconnier and M. Turner. – New York : Basic Books, 2002. – 440 p.
92. Fauconnier G. *Mental Spaces: Aspects of Meaning Construction in Natural Language* / G. Fauconnier. – Cambridge, Mass. : MIT Press, 1985. – 185 p.
93. Finlan S. *Theōsis : Deification in Christian Theology* / and S. Finlan and V. Kharlamov. – Cambridge: James Clarke & Co, 2010. – 2 v.
94. France P. *Translation Studies and Translation Criticism* / P. France // *The Oxford Guide to Literature in English Translation* / ed. by Peter France. – Oxford : Oxford University Press, 2000. – P. 3 – 10.
95. Friedberg M. *Literary Translation in Russia : A Cultural History* / M. Friedberg. – University Park : Pennsylvania State University Press, 1997. – 224 p.
96. *From Perception to Meaning : Image Schemas in Cognitive Linguistics* / ed. by B. Humpe. – Berlin ; New York : Mouton de Gruyter, 2005. – 485 p.
97. Gibbs R. W. Complementary Perspectives on Metaphor: Cognitive Linguistics and Relevance Theory / R. W. Gibbs and M. Tendahl // *Journal of Pragmatics*. – 2008. – V. 40. – P. 1823 – 1864.
98. Gibbs R. W. Categorization and Metaphor Understanding / R. W. Gibbs // *Psychological Review*. – 1992. – V. 99. – P. 572 – 577.

99. Gibbs R. W. Taking a Stand on the Meanings of Stand: Bodily Experience as Motivation for Polysemy / R. W. Gibbs, D. A. Beitel, M. Harrington, and P. E. Sanders // *Journal of Semantics*. – 1994. – V. 11. – P. 231 – 251.
100. Gibbs R. W. *The Poetics of Mind: Figurative Thought, Language, and Understanding* / R. W. Gibbs. – Cambridge : Cambridge University Press, 1994. – 527 p.
101. Giora R. Is Metaphor Special? / R. Giora // *Brain and Language*. – 2007. – V. 100. – P. 111 – 114.
102. Glucksberg S. Understanding Metaphorical Comparisons: Beyond Similarity / S. Glucksberg and B. Keysar // *Psychological Review*. – 1990. – V. 97. – P. 3 – 18.
103. Goatly A. *Washing the Brain: Metaphor and Hidden Ideology* / A. Goatly. – Amsterdam; Philadelphia : John Benjamins, 2007. – 431 p.
104. Grady J. *Foundations of Meaning: Primary Metaphors and Primary Scenes* (unpublished doctoral dissertation) / J. Grady. – University of California, Berkley, 1997. – 299 leaves.
105. Guillerm L. L'auteur, les modèles et le pouvoir ou la topique de la traduction au XVIe siècle en France / L. Guillerm // *Revue des sciences humaines*. – 1980. – V. 180. – P. 5 – 31.
106. *Difference in Translation* / ed. by J. R. Graham. – Ithaca ; London : Cornell University Press, 1985. – 253 p.
107. Dodge E. Image Schemas : From Linguistic Analysis to Neural Grounding / E. Dodge and G. Lakoff // *From Perception to Meaning : Image Schemas in Cognitive Linguistics* / ed. by B. Humpe. – Berlin ; New York : Mouton de Gruyter, 2005. P. 57 – 92.
108. Haigh C. *English Reformations : Religion, Politics, and Society under the Tudors* / C. Haigh. – Oxford : Clarendon Press, 1993. – 367 p.
109. Halliwell S. *The Aesthetics of Mimesis : Ancient Texts and Modern Problems* / S. Halliwell. – Princeton : Princeton University Press, 2002. – 424 p.

110. Halverson S. Image Schemas, Metaphoric Processes, and the «Translate» Concept / S. Halverson // *Metaphor and Symbol*. – 1999. – V. 14. – № 3. – P. 199 – 219.
111. Hampe B. Image Schemas in Cognitive Linguistics : Introduction / B. Hampe // *From Perception to Meaning : Image Schemas in Cognitive Linguistics* / ed. by B. Humpe. – Berlin ; New York : Mouton de Gruyter, 2005. – P. 1 – 14.
112. Hanne M. Metaphors for the Translator / M. Hanne // *The Translator as Writer* / ed. by S. Bassnett and P. Bush. – Leicester : Leicester University Press, 2006. – P. 208 – 224.
113. Harris W. St. Paul, 1 Corinthians 13: Interpretation and Re-Interpretation / W. Harris. – URL: <http://community.middlebury.edu/~harris/Humanities/Corinthians.html> (дата обращения: 27 декабря 2013).
114. Hermans T. Translators as Hostages of History / T. Hermans and U. Stecconi. – 2002. – URL: <http://web.letras.up.pt/mtt/tt/Hermans.pdf> (дата обращения: 28 февраля 2011).
115. Hermans T. Images of Translation : Metaphor and Imagery in the Renaissance Discourse on Translation / T. Hermans // *The Manipulation of Literature : Studies in Literary Translation* / ed. by T. Hermans. – London : Croom Helm, 1985. – P. 103 – 135.
116. Hermans T. Metaphor and Image in the Discourse on Translation : A Historical Survey / T. Hermans // *Übersetzen, Translation, Traduction : Ein internationales Handbuch zur Übersetzungsforschung* / ed. by Kittel [et al.] – Berlin ; New York : Walter de Gruyter, 2004. – P. 118 – 128.
117. Hoffman R. R. Metaphor in Science / R. R. Hoffman // *Cognition and Figurative Language* / ed. by R. P. Honeck and R. R. Hoffman. – Hillsdale, NJ : Erlbaum, 1980. – P. 393 – 423.
118. Hofstede G. Long- Versus Short-Term Orientation : New Perspectives / G. Hofstede and M. Minkov // *Asia Pacific Business Review*. – 2010b. – V. 16. – № 4. – P. 493 – 504.

119. Hofstede G. Dimensionalizing Cultures : The Hofstede Model in Context / G. Hofstede // Online Readings in Psychology and Culture : Unit 2. – 2011. – URL: <http://scholarworks.gvsu.edu/orpc/vol2/iss1/8> (дата обращения: 15 июля 2012).
120. Hofstede G. Dimension Data Matrix / G. Hofstede. – URL: <http://www.geerthofstede.nl/dimension-data-matrix> (дата обращения: 24 июля 2012).
121. Hofstede G. Dimensions of National Cultures / G. Hofstede. – URL: <http://www.geerthofstede.nl/dimensions-of-national-cultures> (дата обращения: 24 июля 2012).
122. Hofstede G. Cultures and Organizations : Software of the Mind / G. Hofstede, G. J. Hofstede, and M. Minkov. – 3rd edn [revised and expanded]. – New York : McGraw-Hill USA, 2010a. – 561 p.
123. Horatius. Ars Poetica / Horatius. – URL: <http://www.thelatinlibrary.com/horace/arspoet.shtml> (дата обращения : 17 мая 2014).
124. Humboldt W. von. Gesammelte Schriften / W. Humboldt ; ed. by Albert Leitzmann. – Berlin : B. Behr's Verlag, 1903 – 1936. – 17 v.
125. Johnson C. Metaphor vs. Conflation in the Acquisition of Polysemy : The Case of See / C. Johnson // Cultural, Typological and Psychological Perspectives in Cognitive Linguistics / ed. by M. K. Hiraga, C. Sinha, and S. Wilcox. – Amsterdam: John Benjamins, 1997. – P. 155 – 169.
126. Johnson M. The Body in the Mind : The Bodily Basis of Meaning, Imagination, and Reason / M. Johnson. – Chicago ; London : The University of Chicago Press, 1987. – 233 p.
127. Johnson M. The Philosophical Significance of Image Schemas / M. Johnson // From Perception to Meaning : Image Schemas in Cognitive Linguistics / ed. by B. Humpe. – Berlin ; New York : Mouton de Gruyter, 2005. – P. 15 – 34.
128. Kashkin V. B. Choice Factors in Translation / V. B. Kashkin // Target. – 1998. – V. 10. – № 1. – P. 95 – 114.

129. Katan D. Translation Theory and Professional Practice : A Global Survey of the Great Divide / D. Katan // *Hermes*. – 2009. – V. 42. – P. 111 – 154.
130. Koller W. Grundprobleme der Übersetzungstheorie unter besonderer Berücksichtigung schwedisch-deutscher Übersetzungsfälle / W. Koller. – Bern : Francke, 1972. – S. 40 – 60.
131. Kövecses Z. Metaphor : A Practical Introduction / Z. Kövecses. – 2nd edn. – Oxford : Oxford University Press, 2010. – 375 p.
132. Kövecses Z. Metaphor in Culture : Universality and Variation / Z. Kövecses. – Cambridge : Cambridge University Press, 2005. – 314 p.
133. Kövecses Z. Methodological Issues in Conceptual Metaphor Theory / Z. Kövecses // *Windows to the Mind : Metaphor, Metonymy, and Conceptual Blending* / ed. by S. Handl and H.-J. Schmid. – Berlin ; New York : De Gruyter Mouton, 2011. – P. 23 – 39.
134. Kristeva J. Desire in Language : A Semiotic Approach to Literature and Art / J. Kristeva ; trans. by T. Gora, A. Jardine, and L. S. Roudiez. – New York : Columbia University Press, 1980. – 305 p.
135. Lakens D. But for the Bad, There Would not be Good : Grounding Valence in Brightness through Shared Relational Structures / D. Lakens, G. R. Semin, and F. Foroni. – URL:
http://tue.academia.edu/DanielLakens/Papers/1087793/Lakens_Semin_Foroni_-_in_press_-_JEP_General_-_But_For_the_Bad_there_would_not_be_Good_Grounding_Valence_in_Brightness_through_Structural_Similarity (дата обращения: 21 июля 2012).
136. Lakoff G. Metaphors We Live By / G. Lakoff and M. Johnson. – Chicago ; London : University of Chicago Press, 1980. – 242 p.
137. Lakoff G. Metaphors We Live By / G. Lakoff and M. Johnson. – Updated edn. – Chicago ; London : University of Chicago Press, 2003. – 276 p.

138. Lakoff G. *Philosophy in the Flesh : The Embodied Mind and its Challenge to Western Thought* / G. Lakoff and M. Johnson. – New York : Basic Books, 1999. – 624 p.
139. Lakoff G. *More than Cool Reason : A Field Guide to Poetic Metaphor* / G. Lakoff and M. Turner. – Chicago ; London : University of Chicago Press, 1989. – 230 p.
140. Lakoff G. *Where Mathematics Comes From : How the Embodied Mind Brings Mathematics into Being* / G. Lakoff and R. Nunez. – New York : Basic Books, 2000. – 493 p.
141. Lakoff G. *Contemporary Theory of Metaphor* / G. Lakoff // *Metaphor and Thought* / ed. by A. Ortony. – 2nd end. – Cambridge : Cambridge University Press, 1993. – P. 202 – 251.
142. Lakoff G. *The Neural Theory of Metaphor* / G. Lakoff // *The Cambridge Handbook of Metaphor and Thought* / ed. by R. W. Gibbs. – Cambridge : Cambridge University Press, 2008. – P. 17 – 38.
143. Lakoff G. *Women, Fire, and Dangerous Things : What Categories Reveal About the Mind* / G. Lakoff. – Chicago ; London : University of Chicago Press, 1987. – 614 p.
144. Leighton L. G. *Two Worlds, One Art : Literary Translation in Russia and America* / L. G. Leighton. – DeKalb : Northern Illinois University Press, 1991. – 272 p.
145. Levý J. *Translation as a Decision Process* / J. Levý // *To Honour Roman Jakobson : Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday*. – The Hague: Mouton, 1967. – V. 2. – P. 1171 – 1182.
146. MacDonald F. *Is Method Acting Out of Date?* / F. MacDonald. – URL: <http://www.metro.co.uk/news/newsfocus/543940-is-method-acting-out-of-date> (дата обращения: 5 марта 2014).
147. Malmkjaer K. *Linguistics and the Language of Translation* / K. Malmkjaer. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007. – 208 p.
148. Mandler J. M. *How to build a baby : II. Conceptual Primitives* / J. M. Mandler // *Psychological Review*. – 1992. – V. 99. – P. 587 – 604.

149. Mandler J. M. *The Foundations of Mind : Origins of Conceptual Thought* / J. M. Mandler. – Oxford : Oxford University Press, 2004. – 359 p.
150. Martín de León C. *Metaphorical Models of Translation : Transfer vs Imitation and Action* / C. Martín de León // *Thinking through Translation with Metaphors* / ed. by J. St. André. – Manchester ; Kinderhook : St. Jerome Publishing, 2010. – P. 75 – 108.
151. Martín de León C. *Skopos and Beyond : A Critical Study of Functionalism* / C. Martín de León // *Target*. – 2008. – V. 20. – № 1. – P. 1 – 28.
152. Mayer R. E. *The Instructive Metaphor : Metaphoric Aids to Students' Understanding of Science* / R. E. Mayer // *Metaphor and Thought* / ed. by A. Ortony. – 2nd edn. – Cambridge : Cambridge University Press, 1993. – P. 561 – 578.
153. McGlone, M. S. *What is the Explanatory Power of Conceptual Metaphor?* / M. S. McGlone // *Language and Communication*. – 2007. – V. 27. – P. 109 – 126.
154. Morini M. *The Use of Figurative Language in the Discourse about Translation* / M. Morini // *Tudor Translation in Theory and Practice* / M. Morini. – London : Ashgate, 2006. P. 35 – 61.
155. Myers I. B. *Gifts Differing : Understanding Personality Type* / I. B. Myers and P. B. Myers. – Palo Alto : CPP Books, 1993. – 225 p.
156. Nietzsche F. *On Truth and Lies in a Nonmoral Sense* / F. Nietzsche // *Philosophy and Truth* / ed. and trans. by D. Breazeale. – New York : Humanity Books, 1999. – P. 79 – 97.
157. Petrie H. G. *Metaphor and Learning* / H. G. Petrie and R. S. Oshlag // *Metaphor and Thought* / ed. by A. Ortony. – 2nd edn. – Cambridge : Cambridge University Press, 1993. – P. 579 – 609.
158. *Philosophical Perspectives on Metaphor* / ed. by M. Johnson. – Minneapolis : University of Minnesota Press, 1981. – 361 p.
159. Popper K. F. *Objective Knowledge : An Evolutionary Approach* / K. F. Popper. – Oxford : Clarendon Press, 1972. – 380 p.

160. Pragglejaz Group. MIP : A Method for Identifying Metaphorically Used Words in Discourse / Pragglejaz Group // *Metaphor and Symbol*. – 2007. – V. 22. – P. 1 – 39.
161. Quinn N. The Cultural Basis of Metaphor / N. Quinn // *Beyond Metaphor : The Theory of Tropes in Anthropology* / ed. by J. W. Fernandez. – Stanford : Stanford University Press, 1991. – P. 56 – 93.
162. Quintilian. The Institutio Oratoria of Quintilian in Four Volumes / Quintilian ; ed. by H. E. Butler. – Cambridge, Mass. : Harvard University Press ; London : William Heinemann, Ltd., 1920 – 1922. – 4 v. – URL: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/collection?collection=Perseus%3Acorpus%3Aperseus%2Cauthor%2CQuintilian> (дата обращения : 17 мая 2014).
163. Reiss K. Grundlegung einer allgemeinen Translationstheorie / K. Reiss, H. J. Vermeer. – Tübingen : M. Niemeyer, 1984. – 245 s.
164. Renier F. M. Interpretatio : Language and Translation from Cicero to Tytler / F. M. Renier. – Amsterdam ; Atlanta : Rodopi, 1989. – 367 p.
165. Reynolds J. [Sir]. A Discourse IV (1771) / [Sir] J. Reynolds. – URL: <http://www.authorama.com/seven-discourses-on-art-6.html> (дата обращения: 21 июля 2012).
166. Reynolds J. Jacques Derrida / J. Reynolds. – URL: <http://www.iep.utm.edu/derrida/> (дата обращения: 29 ноября 2013).
167. Reynolds M. The Poetry of Translation : From Chaucer & Petrarch to Homer & Logue / M. Reynolds. – Oxford : Oxford University Press, 2011. – 374 p.
168. Rhodes M. C. Handmade : A Critical Analysis of John of Damascus's Reasoning for Making Icons / M. C. Rhodes // *The Heythrop Journal*. – 2011. – V. 52. – P. 14 – 26.
169. Richards I. A. The Philosophy of Rhetoric / I. A. Richards. – London : Oxford University Press, 1936. – 138 p.
170. Robinson D. Becoming a Translator / D. Robinson. – 2nd edn. – London ; New York : Routledge, 2003. – 301 p.

171. Robinson D. Translation and the Repayment of Debt / D. Robinson // *Delos*. – April 1997. – V. 7. – № 1-2. – P. 10 – 22. – URL: <http://home.olemiss.edu/~djr/pages/writer/articles/html/debt.html> (дата обращения: 12 февраля 2013).
172. Rohrer T. Image Schemata in the Brain / T. Rohrer // *From Perception to Meaning : Image Schemas in Cognitive Linguistics* / ed. by B. Humpe. – Berlin ; New York : Mouton de Gruyter, 2005. – P. 165 – 196.
173. Rogers C. *On Becoming a Person : A Therapist's View of Psychotherapy* / C. Rogers. – London : Constable, 1961. – 420 p.
174. Round N. Translation and its Metaphors : The (N+1) Wise Men and the Elephant' / N. Round // *Skase Journal of Translation and Interpretation*. – 2005. – V. 1. – № 1. – P. 47 – 69.
175. Savory T. H. *The Art of Translation* / T. H. Savory. – London : Jonathan Cape, 1957. – 159 p.
176. Scodel J. The Cowlean Pindaric Ode and Sublime Diversions / J. Scodel // *A Nation Transformed : England after the Restoration* / ed. by A. C. Houston and S. C. A. Pincus. – Cambridge : Cambridge University Press, 2001. – P. 180 – 210.
177. Sela-Sheffy R. The Translators' Personae : Marketing Translatorial Images as Pursuit of Capital / R. Sela-Sheffy // *Meta : Journal des traducteurs [Meta: Translators' Journal]*. – 2008. – V. 53. – № 3. – P. 609 – 622.
178. Sherry S. Censorship in Translation in the Soviet Union : The Manipulative Rewriting of Howard Fast's Novel *The Passion of Sacco and Vanzetti* / S. Sherry // *Slavonica*. – 2010. – V. 16. – P. 1 – 14.
179. Skibińska E. Polish Metaphorical Perceptions of the Translator and Translation / E. Skibińska and P. Blumczyński // *Target*. – 2009. – V. 21. – № 1. – P. 30 – 57.
180. Sperber D. *Relevance : Communication and Cognition* / D. Sperber and D. Wilson. – Oxford : Basil Blackwell, 1986. – 279 p.

181. Spivak G. C. *Translator's Preface* / G. C. Spivak // *Of Grammatology* / J. Derrida ; trans. by G. C. Spivak. – Baltimore : Johns Hopkins University Press, 1976. – P. ix – lxxxix.
182. St. André J. *From Matchmaker and Waiter to Musician and Master Chef : Metaphors We Translators Live By* / J. St. André // *In Other Words*. – 2010a. – V. 36. – P. 69 – 81.
183. St. André J. *Translation and Metaphor : Setting the Terms* / J. St. André // *Thinking through Translation with Metaphors* / ed. by J. St. André. – Manchester ; Kinderhook : St. Jerome Publishing, 2010b. – P. 1 – 16.
184. Tan Z. *Metaphors of Translation* / Z. Tan // *Perspectives : Studies in Translatology*. – 2006. – V. 14 – № 1. – P. 40 – 54.
185. Talmy L. *Force Dynamics in Language and Cognition* / L. Talmy // *Cognitive Science*. – 1988. – V. 12. – P. 44 – 100.
186. Tendahl M. *A Hybrid Theory of Metaphor : Relevance Theory and Cognitive Linguistics* / M. Tendahl. – Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2009. – 282 p.
187. *Teoría y Crítica de la Traducción : Antología* / ed. J. C. Santoyo. – Bellaterra : Universidad Autonoma de Barcelona, 1987. – 358 p.
188. *The Manipulation of Literature : Studies in Literary Translation* / ed. by T. Hermans. – London: Croom Helm, 1985. – 249 p.
189. *The Oxford History of Literary Translation in English* / ed. by P. France and K. Haynes. – Oxford : Oxford University Press, 2006. – V. 4.
190. Tissol G. *Dryden's Additions and the Interpretive Reception of Ovid* / G. Tissol // *Translation and Literature*. – Autumn 2004. – V. 13. – P. 181 – 193.
191. Toury G. *In Search of a Theory of Translation* / G. Toury. – Tel Aviv : Porter Institute, 1980. – 159 p.
192. Turner M. *Reading Minds : The Study of English in the Age of Cognitive Sciences* / M. Turner. – Princeton : Princeton University Press, 1991. – 298 p.

193. Tymoczko M. *Western Metaphorical Discourses Implicit in Translation Studies* / M. Tymoczko // *Thinking through Translation with Metaphors* / ed. by J. St. André. – Manchester ; Kinderhook : St. Jerome Publishing, 2010. – P. 109 – 143.
194. Van Hoof H. *Petite histoire de la traduction en Occident* / H. van Hoof. – Louvain-la-Neuve : Cabay, 1986. – 106 p.
195. Van Hoof H. *Histoire de la traduction en Occident* / H. van Hoof. – Paris : Duculot, 1991. – 367 p.
196. Van Wyke B. *Imitating Bodies and Clothes: Refashioning the Western Conception of Translation* / B. Van Wyke // *Thinking through Translation with Metaphors* / ed. by J. St. André. – Manchester ; Kinderhook : St. Jerome Publishing, 2010. – P. 18 – 46.
197. Venuti L. *Neoclassicism and Enlightenment* / L. Venuti // *The Oxford Guide to Literature in English Translation* / ed. by P. France. – Oxford : Oxford University Press, 2000. – P. 55 – 64.
198. Venuti L. *The Translator's Invisibility : A History of Translation* / L. Venuti. – London ; New York : Routledge, 1995. – 353 p.
199. Waterhouse E. *Painting in Britain : 1530 – 1790* / E. Waterhouse. – 4th edn. – Harmondsworth : Penguin Books, 1978. – 387 p.
200. Whorf B. L. *Language, Thought and Reality* / B. L. Whorf [ed. by J. L. Carroll]. – Cambridge, MA : MIT Press, 1956. – 278 p.
201. Wierzbicka A. *Understanding Cultures through Their Key Words : English, Russian, Polish, German, and Japanese* / A. Wierzbicka. – Oxford ; New York : OUP, 1997. – 317 p.
202. Williams R. «Cloven Tongues» : *Theology and the Translation of the Scriptures*. – URL: <http://www.archbishopofcanterbury.org/articles.php/2023/cloven-tongues-theology-and-the-translation-of-the-scriptures> (дата обращения: 12 июля 2012).
203. Wilss W. *The Science of Translation : Problems and Methods* / W. Wilss. – Tübingen : Narr, 1982. – 292 p.

204. Winawer J. Russian blues reveal effects of language on color discrimination / J. Winawer [et al.] // PNAS. – 2007. – V. 104. – P. 7780 – 7785.
205. WVS (2005 – 2008) [World Values Survey]. – URL: www.worldvaluessurvey.org (дата обращения: 12 июля 2012).

СПИСОК ИСТОЧНИКОВ ПРИМЕРОВ

1. Андрес А. Л. Дистанция времени и перевод / А. Л. Андрес // Мастерство перевода. – 1965. – Сб. 5. – С. 118 – 131.
2. Антокольский П. Г. Черный хлеб мастерства / П. Г. Антокольский // Мастерство перевода 1963. – 1964. – Сб. 4. – С. 5 – 12.
3. Баканов В. И. Ответы В. И. Баканова на вопросы журнала «Свой» / В. И. Баканов // Свой. – 2008. – № 8-9. – URL: <http://www.bakanov.org/interviews/4/32> (дата обращения: 5 марта 2014).
4. Бальмонт К. Д. Мещанин Пешков по псевдониму: Горький : Москва в Париже / К. Д. Бальмонт. – М. : Директ-Медиа, 2010.
5. Бархударов Л. С. Язык и перевод: вопросы общей и частной теории перевода / Л. С. Бархударов. – М. : Международные отношения, 1975. – 240 с.
6. Белинский В. Г. Амарантос, или Розы возрожденной Эллады : произведения народной поэзии нынешних эллинов, переведенные Г. Эвлампиосом / В. Г. Белинский // Русские писатели о переводе. – С. 212.
7. Белинский В. Г. Гамлет, драма Шекспира : Молчалов в роли Гамлета / В. Г. Белинский // Полное собрание сочинений / В. Г. Белинский. – М. : Изд-во АН СССР, 1953. – P. 253 – 345.
8. Белинский В. Г. «Гамлет, принц датский» : Драматическое представление : Сочинение Виллиама Шекспира : Перевод с английского Николая Полевого / В. Г. Белинский // Русские писатели о переводе. – С. 196 – 205.

9. Белинский В. Г. «Горе от ума»: Соч. А. С. Грибоедова / В. Г. Белинский // Русские писатели о переводе. – С. 213.
10. Белинский В. Г. Стихотворения А. Струговщикова, заимствованные из Гёте и Шиллера / В. Г. Белинский // Русские писатели о переводе. – С. 209 – 211.
11. Беньямин В. Задача переводчика / В. Беньямин ; пер. Е. Павлова. – URL: <http://kassandrion.narod.ru/commentary/11/6ben.htm#0> (дата обращения: 19 мая 2014).
12. Бестужев-Марлинский А. А. «Эсфирь», трагедия из священного писания в трех действиях, в стихах, сочинение Расина, перевод с французского / А. А. Бестужев-Марлинский // Русские писатели о переводе. – С. 137 – 145.
13. Бестужев-Марлинский А. А. Взгляд на русскую словесность в течение 1823 года / А. А. Бестужев-Марлинский // Русские писатели о переводе. – С. 147.
14. Бестужев-Марлинский А. А. Взгляд на старую и новую словесность в России / А. А. Бестужев-Марлинский // Русские писатели о переводе. – С. 151 – 152.
15. Блок А. А. Отзывы о русских переводчиках / А. А. Блок // Русские писатели о переводе. – С. 580 – 581.
16. Богдановский А. С. Храбрость и скромность / А. С. Богдановский и Е. Калашникова. – URL: http://old.russ.ru/krug/20030403_kalash.html (дата обращения: 5 марта 2010).
17. Брюсов В. Я. Фиалки в тигеле / В. Я. Брюсов // Русские писатели о переводе. – С. 534 – 539.
18. Бузаджи Д. М. Переводчик прозрачный и непрозрачный / Д. М. Бузаджи // Мосты : Журнал переводчиков. – 2009. – № 22. – С. 31 – 38.
19. Вейнберг П. И. «Дон-Жуан» : Поэма лорда Байрона : Перевод П. А. Козлова / П. И. Вейнберг // Русские писатели о переводе. – С. 496 – 506.
20. Волошин М. А. В защиту Гауптмана / М. А. Волошин // Русская мысль. – 1900. – № 5. – С. 193 – 200.

21. Волошин М. А. Французская литература / М. А. Волошин // Аполлон. – 1909. – № 3. – С. [7] – [11].
22. Вяземский П. А. Адольф : Роман Бенжамен-Констана : От переводчика / П. А. Вяземский // Русские писатели о переводе. – С. 131 – 132.
23. Вяземский П. А. Письмо к А. И. Тургеневу, 13 июня / П. А. Вяземский // Русские писатели о переводе. – С. 135.
24. Вяземский П. А. Сонеты Мицкевича / П. А. Вяземский // Русские писатели о переводе. – С. 130 – 131.
25. Галь Н. Слово живое и мёртвое / Н. Галь. – М. : Книга, 1972. – 176 с.
26. Галь Н. Слово живое и мёртвое / Н. Галь. – 7-е изд. – М. : Время, 2007. – 590 с.
27. Гарбовский Н. К. Теория перевода / Н. К. Гарбовский. – 2-е изд. – М. : Издательство Московского университета, 2007. – 542 с.
28. Гачечиладзе Г. Р. Введение в теорию художественного перевода / Г. Р. Гачечиладзе. – Тбилиси : Тбилисский университет, 1970. – 285 с.
29. Гитович А. И. Мысли и заметки об искусстве поэтического перевода / А. И. Гитович // Мастерство перевода 1969. – 1970. – Сб. 6. – С. 364 – 385.
30. Гнедич Н. И. Предисловие к «Илиаде» Гомера / Н. И. Гнедич // Русские писатели о переводе. – С. 93 – 97.
31. Гоголь Н. В. В чем же наконец существо русской поэзии / Н. В. Гоголь // Русские писатели о переводе. – С. 188 – 189.
32. Гоголь Н. В. Об «Одиссее», переводимой Жуковским / Н. В. Гоголь // Русские писатели о переводе. – С. 190 – 191.
33. Гоголь Н. В. Письмо к В. А. Жуковскому, 28 февраля / Н. В. Гоголь // Русские писатели о переводе. – С. 191.
34. Гоголь Н. В. Письмо к М. А. Максимовичу, 20 апреля / Н. В. Гоголь // Русские писатели о переводе. – С. 187 – 188.

35. Грек М. Инока Максима Грека словеса супротивна ко Иоанну Лодовику, толковнику священных книги св. Августина, епископа Иппонского / М. Грек // Сочинения преподобнаго Максима Грека, изданныя при Казанской духовной академии / М. Грек. – 2-е изд. – Казань: В типографии губернского правления, 1859 – 1862. – Т. 3. – С. 167 – 183.
36. Грек М. О святых иконах / М. Грек // Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв. : Антология / под ред. Н. К. Гаврюшина. – М. : Прогресс, 1993. – С. 44 – 48.
37. Грек М. Послание московскому великому князю Василию III о переводе Толковой Псалтыри / М. Грек // Преподобный Максим Грек : Сочинения / М. Грек ; под ред. Н. В. Сеницыной. – М. : Индрик, 2008. – Т. 1. – С. 151 – 170.
38. Григорьев А. А. Письмо к А. В. Дружинину по поводу комедии Шекспира «Сон в летнюю ночь» и ее перевода / А. А. Григорьев // Русские писатели о переводе. – С. 341 – 342.
39. Дагдейл С. Переводчик как инструмент / С. Дагдейл, Д. Г. Шаталов ; пер. Д. Г. Шаталова. – Мосты : Журнал переводчиков (готовится к печати).
40. Дружинин А. В. Вступление к переводу «Короля Лира» / А. В. Дружинин // Русские писатели о переводе. – С. 305 – 311.
41. Жуковский В. А. Гомерова «Одиссея» : Вместо предисловия : Отрывок письма / В. А. Жуковский // Русские писатели о переводе. – С. 88 – 91.
42. Жуковский В. А. О басне и баснях Крылова / В. А. Жуковский // Русские писатели о переводе. – С. 86 – 87.
43. Жуковский В. А. Письмо к Гоголю, ноябрь 1843 г. / В. А. Жуковский // Собрание сочинений в 4-х томах / В. А. Жуковский. – М. ; Л. : Гослитиздат, 1959 – . Т. 4. – С. 527 – 528.
44. Жуковский В. А. Письмо П. А. Вяземскому, 9 (21) февраля 1844 г. / В. А. Жуковский // Полное собрание сочинений и писем : в 20 т. / В. А. Жуковский. – Москва, 2010. – Т. 6. – С. 626 – 627.

45. Жуковский В. А. Радамист и Зенобия / В. А. Жуковский // Русские писатели о переводе. – С. 78 – 86.
46. История русской переводной художественной литературы / под ред. Ю. Д. Левина. – СПб. : Dmitrij Bulanin Publishing House, 1995 – 1996. – 2 т.
47. Калашникова Е. По-русски с любовью : Беседы с переводчиками / Е. Калашникова. – М. : Новое литературное обозрение, 2008. – 603 с.
48. Катенин П. А. Размышления и разборы / П. А. Катенин // Русские писатели о переводе. – С. 124.
49. Кашкин И. А. В борьбе за реалистический перевод / И. А. Кашкин // Вопросы художественного перевода / под ред. С. В. Евгенова. – М. : Советский писатель, 1955. – С. 120 – 154.
50. Кашкин И. А. Вопросы перевода / И. А. Кашкин // Для читателя-современника: статьи и исследования / И. А. Кашкин. – М. : Советский писатель, 1968. С. 435 – 472.
51. Кашкин И. А. Текущие дела / И. А. Кашкин // Для читателя-современника / И. А. Кашкин. – М. : Советский писатель, 1968. – С. 514 – 550.
52. Кашкин И. А. Традиция и эпигонство / И. А. Кашкин // Для читателя-современника / И. А. Кашкин. – М. : Советский писатель, 1968. – С. 411 – 434.
53. Келли К. Свободное маневрирование в заданном пространстве / К. Келли, Д. Г. Шаталов ; пер. Д. Г. Шаталова // Мосты : Журнал переводчиков. – 2010. – № 27. – С. 17 – 23.
54. Келли Л. Бесстрастное исполнение / Л. Келли, Д. Г. Шаталов ; пер. Д. Г. Шаталова // Мосты : Журнал переводчиков (готовится к печати).
55. Коль М. Проникновение в сознание автора / М. Коль, Д. Г. Шаталов ; пер. Д. Г. Шаталова // Мосты : Журнал переводчиков (готовится к печати).
56. Комиссаров В. Н. Слово о переводе / В. Н. Комиссаров. – М. : Международные отношения, 1973. – 214 с.

57. Коптилов В. В. И вширь и вглубь / В. В. Коптилов // Мастерство перевода. – 1973. – Сб. 9. – С. 257 – 261.
58. Крэм Д. Изнанка гобелена / Д. Крэм, Д. Г. Шаталов ; пер. Д. Г. Шаталова // Мосты : Журнал переводчиков (готовится к печати).
59. Кузьмина Н. А. Интертекст и его роль в процессах эволюции поэтического языка / Н. А. Кузьмина. – Екатеринбург : Уральский университет; Омск : Омский гос. университет, 1999. – 268 с.
60. Кузьмина Н. А. Интертекст : тема с вариациями : феномены языка и культуры в интертекстуальной интерпретации / Н. А. Кузьмина. – Омск : Омский гос. университет, 2009. – 228 с.
61. Курбский А. Предисловие многогрешного Андрея Ярославского на книгу сию достойную нарицатися Новый Маргарит / А. Курбский // Сказания Князя Курбского / под ред. Н. Устрялова. – 3-е изд. – СПб. : Типография императорской академии наук, 1868. – С. 269 – 277.
62. Кюхельбекер В. К. Дневник : 17 апреля / В. К. Кюхельбекер // Русские писатели о переводе. – С. 170 – 171.
63. Ланн Е. Л. Стиль раннего Диккенса и перевод «Посмертных записок Пиквикского клуба» / Е. Л. Ланн. – Литературный критик. – 1939. – № 1. – С. 156 – 171.
64. Ланчиков В. К. Пентхаус из слоновой кости: о статье А. Л. Борисенко «Не кричи: «Буквализм»» / В. К. Ланчиков // Мосты : Журнал переводчиков. – 2007. – № 15. – С. 15 – 29.
65. Левик В. В. О точности и верности / В. В. Левик // Мастерство перевода. – 1959. – № 2. – С. 254 – 275.
66. Лидэр К. Перевод – это предприятие, требующее изрядной скромности и смелости / К. Лидэр, Д. Г. Шаталов ; пер. Е. Ю. Хариной и Д. Г. Шаталова // Мосты : Журнал переводчиков. – 2013. – № 37. С. 3 – 12.

67. Липкин С. И. Перевод и современность / С. И. Липкин // Мастерство перевода 1963. – 1964. – Сб. 4. – С. 13 – 52.
68. Лозинский М. Л. Искусство стихотворного перевода / М. Л. Лозинский // Дружба народов. – 1955. – № 7. – С. 158 – 166.
69. Лорие М. Ф. Об одном хорошем переводе / М. Ф. Лорие // Мастерство перевода. – 1965. – Сб. 5. – С. 98 – 117.
70. Лунгина Л. З. Подстрочник / Л. З. Лунгина, О. В. Дорман. – 1998. – URL: <http://www.staroradio.ru/sr-player.php?id=14932> (дата обращения: 15 мая 2010).
71. Любимов Н. М. Перевод – искусство / Н. М. Любимов // Мастерство перевода 1963. – 1964. – Сб. 4. – С. 233 – 256.
72. Максимова В. Н. Кругозор переводчика / В. Н. Максимова. – URL: http://www.trworkshop.net/wiki/кругозор_переводчика (дата обращения : 21 ноября 2013).
73. Маркова В. Н. Советские поэты-переводчики отвечают на вопросы Любена Любенова / В. Н. Маркова, Л. Любенов // Мастерство перевода 1985. – 1990. – Сб. 13. – С. 142 – 146.
74. Маршак С. Я. Воспитание словом : статьи, заметки, воспоминания / С. Я. Маршак. – М. : Советский писатель, 1964. – 584 с.
75. Маршак С. Я. Искусство поэтического портрета / С. Я. Маршак // Мастерство перевода. – 1959. – Сб. 2. – С. 245 – 250.
76. Матхаузерова С. Древнерусские теории искусства слова / С. Матхаузерова. – Прага : Univerzita Karlova, 1976. – 146 с.
77. Мерзляков А. Ф. Подражания и переводы из греческих и латинских стихотворцев / А. Ф. Мерзляков // Русские писатели о переводе. – С. 175.
78. Минаев Д. Д. Старая и новая поэзия / Д. Д. Минаев // Русские писатели о переводе. – С. 483 – 484.
79. Мирам Г. Э. Профессия : Переводчик / Г. Э. Мирам. – Киев : Ника-Центр, 1999. – 158 с.

80. Михаловский Д. Л. Письмо к неизвестной / Д. Л. Михаловский // Русские писатели о переводе. – С. 453 – 454.
81. Николаев С. И. О стилистической позиции русских переводчиков петровской эпохи / С. И. Николаев // XVIII век. – 1986. – № 15. – С. 109 – 122.
82. Пекарский П. П. Наука и литература в России при Петре Великом / П. П. Пекарский. – СПб. : Общественная польза, 1862. – 2 т.
83. Полоцкий С. Беседа о почитании икон святых / С. Полоцкий // ГИМ 80370, Синодальное 289. – 1678[?]. – Л. 95^r – 112^r.
84. Полоцкий С. К благочестивому же читателю / С. Полоцкий // Избранные сочинения / С. Полоцкий ; под ред. И. П. Ерёмкина. – М. ; Л. : Издательство Академии наук СССР, 1953. – С. 215 – 217.
85. Прокопович Ф. Его Царскому священнейшому Величеству благоверному Государю Царю и Великому Князю Петру Алексеевичу, всея великия и малыя и белия Росии Самодержцу, моему всемилостивейшему государю и благодетелю / Ф. Прокопович // РНБ, Ф.П.67. – 1709 [?]. – Л. 2^r – 4^r.
86. Пушкин А. С. Гнедичу / А. С. Пушкин // Русские писатели о переводе. – С. 160 – 161.
87. Пушкин А. С. Евгений Онегин [фрагмент] / А. С. Пушкин // Русские писатели о переводе. – С. 161.
88. Пушкин А. С. Заметки и афоризмы разных годов / А. С. Пушкин // Русские писатели о переводе. – С. 157.
89. Пушкин А. С. О Мильтоне и Шатобриановом переводе «Потерянного рая» / А. С. Пушкин // Русские писатели о переводе. – С. 154 – 155.
90. Реди О. Перевод должен дышать / О. Реди, Д. Г. Шаталов ; пер. Д. Г. Шаталова // Мосты : Журнал переводчиков. – 2011. – № 32. – С. 3 – 11.
91. Руднев В. П. Обоснование перевода / В. П. Руднев // Winnie Пух : Дом в медвежьем углу / Алан Милн ; пер. В. П. Руднева и Т. А. Михайловой. – 3-е изд. – М. : Аграф, 2000. – С. 49 – 56.

92. Русские писатели о переводе: XVIII – XX вв. / под ред. Ю. Д. Левина, А. В. Фёдорова. – Л. : Советский писатель, 1960. – 696 с.
93. Сдобников В. В. Теория перевода / В. В. Сдобников, О. В. Петрова. – М. : Восток-Запад, 2006. – 444 с.
94. Силван. Предисловие инока Силвана Евангелския беседы, еже от Матфея, толкование иже во святых Отца нашего Иоанна Архиепископа Константина града Златоустаго / Силван // Разсуждения южнославянской и русской старины о церковно-славянском языке / под ред. В. Ягича. – СПб. : Типография императорской академии наук, 1896. – С. 338 – 343.
95. Славинецкий Е. Предисловие к читателю / Е. Славинецкий // Скрижаль / пер. Арсения Грека. – М. : Печатный двор, 1655. – С. 25 – 42. – URL: <http://dlib.rsl.ru/view.php?path=/rsl01003000000/rsl01003343000/rsl01003343928/rsl01003343928.pdf> (дата обращения: 30 октября 2009).
96. Соболевский А. И. Переводная литература Московской Руси XIV – XVII вв. / А. И. Соболевский. – СПб. : Типография императорской академии наук, 1903. – 460 с.
97. Строн Д. Перевод как научный эксперимент / Д. Строн, Д. Г. Шаталов ; пер. Д. Г. Шаталова // Мосты : Журнал переводчиков (готовится к печати).
98. Сумароков А. П. Епистола о русском языке / А. П. Сумароков // Русские писатели о переводе. – С. 52.
99. Трудности перевода. – Часть 1. – URL: <http://www.bakanov.org/media> (дата обращения: 5 марта 2012).
100. Тургенев И. С. Письмо к М. М. Стасюлевичу, 29 марта (10 апреля) / И. С. Тургенев // Русские писатели о переводе. – С. 276.
101. Тургенев И. С. Фауст, трагедия, соч. Гёте / И. С. Тургенев // Русские писатели о переводе. – С. 259 – 269.
102. Федоров А. В. Введение в теорию перевода / А. В. Федоров. – 2-е изд. – М. : Издательство литературы на иностранных языках, 1958. – 370 с.

103. Фёдоров А. В. М. Лозинский : из воспоминаний и размышлений : индивидуальность переводчика : метод перевода / А. В. Фёдоров // Искусство перевода и жизнь литературы : очерки / А. В. Фёдоров. – Л. : Советский писатель, 1983. – С. 286 – 330.
104. Федоров А. В. Искусство перевода и жизнь литературы: очерки / А. В. Фёдоров. – Л. : Советский писатель, 1983. – 352 с.
105. Фет А. А. Предисловие : Плавт : «Горшок» / А. А. Фет // Русские писатели о переводе. – С. 336.
106. Фет А. А. Предисловие : Ювенал: Сатиры / А. А. Фет // Русские писатели о переводе. – С 326 – 327.
107. Фет А. А. Предисловие : «Энеида» Виргилия / А. А. Фет // Русские писатели о переводе. – С 333 – 335.
108. Франс П. Гравюры и клавиры / П. Франс, Д. Г. Шаталов ; пер. С. А. Алексеева // Мосты : Журнал переводчиков. – 2011. – № 29. – С. 9 – 16.
109. Фрейн М. Будь дерзок, смел, кровав / М. Фрейн, Д. Г. Шаталов ; пер. Д. Г. Шаталова. – Мосты : Журнал переводчиков. – 2010. – № 28. – С. 13 – 18.
110. Холохан Д. Я не машина / Д. Холохан, Д. Г. Шаталов ; пер. Д. Г. Шаталова // Мосты : Журнал переводчиков (готовится к печати).
111. Чудовский Е. Вопросы и ответы по русской иконописи / Е. Чудовский // Философия русского религиозного искусства XVI-XX вв. / под ред. Н. К. Гаврюшина. – М. : Прогресс, 1993. – С. 49 – 55.
112. Чудовский Е. О тропаре, поемом на Святую Пасху / Е. Чудовский // ГИМ 80370, Синодальное 396. – XVII в. – Л. 73^v – 76^v.
113. Чуковский К. И. Высокое искусство / К. И Чуковский. – М. : Советский писатель, 1968. – 382 с.
114. Чуковский К. И. Высокое искусство / К. И Чуковский. – М. : Художественная литература, 1941. – 260 с.

115. Шаталов Д. Г. Образец – Отображение – Образ / Д. Г. Шаталов // Мосты : Журнал переводчиков. – 2011b. – № 29. – С. 21.
116. Эткинд Е. Г. Поэзия и перевод / Е. Г. Эткинд // М. ; Л. : Советский писатель, 1963. – 428 с.
117. Эфрон А. Марина Цветаева – переводчик / А. Эфрон, А. Саакянц // Дон. – 1966. – № 2. – С. 177 – 178.
118. Arnold M. On Translating Homer / M. Arnold. – London : Smith, Elder and Co., 1896. – 178 p.
119. Barnstone W. The Poetics of Translation : History : Theory : Practice / W. Barnstone. – New Haven ; London : Yale University Press, 1993. – 302 p.
120. Bassnett S. Translation, Politics, and the Law / S. Bassnett and P. France // The Oxford History of Literary Translation in English / ed. by Peter France [et al.]. – Oxford : Oxford University Press, 2005 – 2011. – V. 4 [2006]. – P. 48 – 58.
121. Bassnett S. Engendering Anew : Translation and Cultural Politics / S. Bassnett // The Knowledges of the Translator : From Literary Interpretation to Machine Classification / ed. by M. Coulthard [et al.]. – Lewiston : Edwin Mellon Press, 1996. – P. 53 – 66.
122. Bassnett S. Translation Studies / S. Bassnett. – London ; New York : Routledge, 1991. – 168 p.
123. Bassnett S. Writing in No-Man's Land : Questions of Gender and Translation / S. Bassnett. – Ilha do Desterro. – 1992. – V. 28. – P. 63 – 73.
124. Batteux C. Cours de Belles-Lettres, ou Principe de Litterature / C. Batteux. – Paris : Chez Desain & Saillant, chez Durant, 1753. – 4 v.
125. Batteux C. Principles of Translation / C. Batteux ; trans. by J. Miller // Western Translation Theory. – P. 195 – 199.
126. Behn A. The Epistle Dedicatory / A. Behn // The History of Oracles, and the Cheats of the Pagan Priests / M. de Fontenelle ; trans. by A. Behn. – London : [n. pub.], 1688a. – Sigs A2^r – [A5^v].

127. Behn A. The Translator's Preface / A. Behn // *A Discovery of New Worlds* / M. de Fontenelle ; trans. by A. Behn. – London : Printed for William Canning, at his Shop, 1688b. – Sigs A4^r – [a8^v].
128. Benjamin W. Die Aufgabe des Übersetzers / W. Benjamin // *Gesammelte Schriften* / W. Benjamin. – Frankfurt am Main : Suhrkamp, 1972. – S. 9 – 21.
129. Benjamin W. The Task of the Translator / W. Benjamin ; trans. by H. Zohn // *The Translation Studies Reader* / ed. by L. Venuti. – 2nd edn. – New York ; London : Routledge, 2004. – P. 75 – 85.
130. Binns J. W. Intellectual Culture in Elizabethan and Jacobean England : The Latin Writings of the Age / J. W. Binns. – Leeds : Francis Cairns, 1990. – 761 p.
131. Boswell J. Boswell's Life of Johnson / J. Boswell. – London : Oxford University Press, 1953. – 1491 p.
132. Brown C. Introduction to *Selected Poems of Osip Mandelstam* / C. Brown // *Translation – Theory and Practice*. – P. 463 – 465.
133. Browning E. B. The Poetical Works of Elizabeth Barrett Browning / E. B. Browning. – London : Smith, Elder and Co., 1897. – 667 p.
134. Browning E. B. The Brownings' Correspondence / E. B. Browning ; ed. by P. Kelley, R. Hudson, and S. Lewis. – London : Athlone Press, 1984 – . – 14 v.
135. Butcher S. H. Preface / S. H. Butcher and A. Lang // *The Odyssey of Homer* / Homer ; trans. by S. H. Butcher and A. Lang. – New York : The Macmillan Company, 1906. – P. v – x.
136. Byron G. G. The Complete Poetical Works / G. G. Byron ; ed. by J. J. McGann. – Oxford : Clarendon, 1980 – 1993. – 7 v.
137. Chapman G. The Preface to the Reader / G. Chapman // *Western Translation Theory*. – P. 135 – 139.
138. Chapman G. To the Reader / G. Chapman // *A Iustification Of A strange action of Nero; In burying with a solemne fvnerall, one of the cast hayres of his mistresse*

- Poppæa. Also a iust reproofe of a Romane smell-feast, being the fifth satyre of Ivvenall / Juvenal. – London : T. Harper, 1629. – Sigs [A3^v – A4^v].
139. Chapman G. To the Reader / G. Chapman // Translation – Theory and Practice. – P. 95 – 97.
140. Chesterman A. Can Theory Help Translators? A Dialogue between the Ivory Tower and the Wordface / A. Chestermand and E. Wagner. – Manchester ; Northampton : St. Jerome Publishing, 2002. – 148 p.
141. Chesterman, A. Memes of Translation : The Spread of Ideas in Translation Theory / A. Chesterman. – Amsterdam ; Philadelphia : John Benjamins Publishing Company, 1997. – 219 p.
142. Clifford J. Translating Moments, not Words / J. Clifford. – In Other Words. – 2001. – № 16. – P. 11 – 16.
143. Colman G. Preface to *The Comedies of Terence* / G. Colman // English Translation Theory 1650 – 1800. – P. 124 – 128.
144. Cowley A. The Preface to the Pindarique Odes / A. Cowley // Abraham Cowley : The essays and Other Prose Writings / A. Cowley ; ed. by A. B. Gough. – Oxford : Clarendon Press, 1915. – P. 18 – 20.
145. Cowper W. Preface to *The Iliad of Homer* / W. Cowper // English Translation Theory 1650 – 1800. – P. 134 – 140.
146. D’Ablancourt N. P. A Monsieur Conrart, Conseiller & Secrétaire du Roy / N. P. d’Ablancourt // Lettres et préfaces critiques / N. P. d’Ablancourt ; ed. par R. Zuber. – Paris : Librairie Marcel Didier, 1972. – P. 177 – 189.
147. Dacier A. Preface / A. Dacier // L’Iliade d’Homere, traduite en françois avec des remarques par Madame Dacier / Homere [trad. par A. Dacier]. – Paris : Chez G. Martin, J.-B. Coignard, et les Freres Guerin, Libraires, 1741. – P. j – lxx.
148. Denham J. The Preface / J. Denham // The Destruction of Troy : an Essay upon the Second Book of Virgils *Æneis* / Vigil ; trans. by J. Denham. – London : Printed for Humphrey Moseley, at his shop, 1656. – Sigs A2^r – [A4^r].

149. Denham J. To Sir Richard Fanshaw, upon his translation of Pastor Fido / J. Denham // *The poetical works of sir John Denham with the life of the author* / J. Denham. – Edinburgh: Printed at the Apollo Press, by the Martins, 1779. – P. 80 – 81.
150. Denham J. To the Authour of this Translation / J. Denham // *A Critical Edition of Sir Richard Fanshawe's 1647 translation of Giovanni Battista Guarini's Il Pastor Fido* / ed. by W. F. Stanton and W. E. Simeone. – Oxford : Clarendon Press, 1964. – P. 6 – 7.
151. Dillon W. [earl of Roscommon] An Essay on Translated Verse / W. Dillon. – London : Jacob Tonson, 1684. – 24 p.
152. Drant T. To the Reader / T. Drant // *A Medicinable Morall, that is, the Two Bookes of Horace his Satyres* / Horace ; trans. by T. Drant. – London : Fletesrete, 1566. – Sigs a.ii^r – [a.iv^r].
153. Dryden J. Of Dramatic Poesy : And Other Critical Essays / J. Dryden ; ed. by G. Watson. – London: Dent; New York: Dutton, 1968. – 2 v.
154. Dryden J. Preface to Fables Ancient and Modern / J. Dryden // *Of Dramatic Poesy* / J. Dryden. – V. 2. – P. 269 – 294.
155. Dryden J. Preface to *Sylvæ : Or the Second Part of Poetical Miscellanies* / J. Dryden // *Of Dramatic Poesy* / J. Dryden. – V. 2. – P. 18 – 34.
156. Dryden J. The Preface to *Ovid's Epistles, Translated by Several Hands* / J. Dryden // *Of Dramatic Poesy* / J. Dryden. – V. 1. – P. 262 – 273.
157. Dryden, J. To the Most Honourable John, Lord Marquess of Normanby / J. Dryden // *Of Dramatic Poesy* / J. Dryden. – V.2. – P. 223 – 258.
158. Dryden J. To the Right Honourable Hugh, Lord Clifford, Baron of Chudleigh / J. Dryden // *Of Dramatic Poesy* / J. Dryden. – V. 2. – P. 216 – 222.
159. Eliot G. Translations and Translators / G. Eliot // *Translation – Theory and Practice*. – P. 217 – 220.
160. English Translation Theory 1650 – 1800 / ed. by T. R. Steiner. – Assen : Van Gorcum, 1975. – 159 p.

161. Erdal J. In Praise of Translation / J. Erdal. – In *Other Words*. – 2007. – V. 30. – P. 61 – 69.
162. Espasa E. Performability in Translation: Speakability? Playability? Or just saleability? / E. Espasa // *Moving Target : Theatre Translation and Cultural Relocation* / ed. by C.-A. Upton. – Manchester : St. Jerome, 2000. – P. 49 – 62.
163. Fanshawe R. To the most Illustrious and most hopeful Prince Charles, Prince of Wales / R. Fanshawe // *A Critical Edition of Sir Richard Fanshawe's 1647 Translation of Giovanni Battista Guarini's Il Pastor Fido* / ed. by W. F. Staton and W. E. Simeone. – Oxford : Clarendon Press, 1964. – P. 3 – 5.
164. Farrell J. Servant of Many Masters / J. Farrell // *Stages of Translation* / ed. by D. Johnston. – Bath : Absolute Press, 1996. – P. 45 – 55.
165. Fitts D. The Poetic Nuance / D. Fitts // *On Translation* / ed. by R. A. Brower. – Cambridge, Mass. : Harvard University Press, 1959. – P. 32 – 47.
166. FitzGerald E. A letter to Cowell / E. FitzGerald // *Translation – Theory and Practice*. – P. 246.
167. FitzGerald E. A Letter to J. R. Lowell / E. FitzGerald // *Letters of Edward FitzGerald in Two Volumes* / E. FitzGerald ; ed. by W. A. Wright. – London and New York : Macmillan and Co., 1901. – P. 261 – 262.
168. Florio J. The Epistle Dedicatory / J. Florio // *Western Translation Theory*. – P. 131 – 133.
169. Florio J. To the Courteous Reader / J. Florio // *Western Translation Theory*. – P. 133 – 135.
170. Francklin T. Translation : A Poem / T. Francklin // *English Translation Theory 1650 – 1800*. – P. 110 – 116.
171. Garnett C. The Art of Translation / C. Garnett // *Translation – Theory and Practice*. – P. 292 – 293.
172. Golding A. To the Right Honorable Sir William Cecil / A. Golding // *The Eight Bookes of Caius Iulius Cæsar Conteyning his Martiall Exploits in the Realme of Gallia*

- and the Countries Bordering vpon the Same / Cæsar ; trans. by A. Golding. – London : Willyam Seres, 1565. – Sigs *ii^r – [*iii^v].
173. Gordon T. Introduction to *The Works of Sallust* / T. Gordon // English Translation Theory 1650 – 1800. – P. 100 – 102.
174. Green J. M. Thinking through Translation / J. M. Green. – Athens ; London : the University of Georgia Press, 2001. – 190 p.
175. Gross A. Some Images and Analogies for the Process of Translation / A. Gross // Translation Theory and Practice : Tension and Interdependence / ed. by M. L. Larson. – Binghamston : State University of New York, 1991. – P. 27 – 37.
176. Hamburger M. Brief Afterthoughts on Versions of a Poem by Hölderlin / M. Hamburger // Translating Poetry : The Double Labyrinth / ed. by D. Weissbort. – Basingstoke : Macmillan, 1989. – P. 51 – 56.
177. Hanne M. Metaphors for the Translator / M. Hanne // The Translator as Writer / ed. by S. Bassnett and P. Bush. – Leicester : Leicester University Press, 2006. – P. 208 – 224.
178. Hermans T. Images of Translation : Metaphor and Imagery in the Renaissance Discourse on Translation / T. Hermans // The Manipulation of Literature : Studies in Literary Translation / ed. by T. Hermans. – London : Croom Helm, 1985. – P. 103 – 135.
179. Hermans T. The Conference of Tongues / T. Hermans. – Manchester : St. Jerome, 2007. – 181 p.
180. Hoby T. The Epistle of the Translator / T. Hoby // Translation – Theory and Practice. – P. 84.
181. Holmes J. S. Describing Literary Translations : Models and Methods / J. S Holmes // *Translation – Theory and Practice*. – P. 416 – 422.
182. Homer. The Iliad of Homer / Homer ; trans. by A. Pope. – London : Bernard Lintot, 1715 – 1720. – 6 v.

183. Honig E. *The Poet's Other Voice : Conversations on Literary Translation* / E. Honig – Amherst : The University of Massachusetts Press, 1985. – 218 p.
184. Horatius. *Ars Poetica* / Horatius. – URL: <http://www.thelatinlibrary.com/horace/arspoet.shtml> (дата обращения: 4 февраля 2014).
185. Howell J. *Epistolae Ho-Ellicanae or The Familiar Letters of James Howell* / J. Howell. – Boston ; New York : Houghton Mifflin, 1907. – 2 v.
186. Jay P. *Translating Nerval : A Reply to a Letter by Richard Holmes* / P. Jay // *Translating Poetry : The Double Labyrinth* / ed. by D. Weissbort. – Basingstoke : Macmillan, 1989. – P. 73 – 82.
187. Johnson B. *Taking Fidelity Philosophically* / B. Johnson // *Difference in Translation* / ed. by J. F. Graham. – Ithaca ; London : Cornell University Press, 1985. – P. 142 – 148.
188. Johnson S. *The Idler and the Adventurer* / S. Johnson ; ed. by W. J. Bate [et al.]. – New Haven ; London : Yale University Press, 1963. – 516 p.
189. Jonson B. *To my chosen Friend Thomas May, the learned Translator of Lucan, Esquire* / B. Johnson // *Lucan's Pharsalia or the Civil Warres of Rome, betweene Pompey the Great, and Ivliivs Cæsar : The whole ten Bookes Englished by Thomas May* / Lucan ; trans. by T. May. – London : T. Jones and I. Marriott, 1627. – Sig. [a7^r].
190. Keeley E. *Collaboration, Revision, and Other less Forgivable Sins in Translation* / E. Keeley // *The Craft of Translation* / ed. by J. Biguenet and R. Schulte. – Chicago ; London : University of Chicago Press, 1989. – P. 54 – 69.
191. Kelly C. *An Interview with Catriona Kelly* / C. Kelly and D. G. Shatalov // *Язык : Коммуникация : Социальная среда*. – 2010. – № 8. – С. 139 – 153.
192. Khinkis V. *Interview with Victor Khinkis, Russian translator of «Ulysses»* / V. Khinkis and E. Tall // *James Joyce Quarterly*. – 1980. – V. 4. – P. 349 – 353.
193. Lawson S. *Rumpelstiltskin, the Tenth Muse* / S. Lawson // *In Other Words*. – 2008. – V. 31. – P. 71 – 72.

194. Lefevere A. *Translation, Rewriting and the Manipulation of Literary Fame* / A. Lefevere. – London : Routledge, 1992. – 176 p.
195. Lowell R. Introduction / R. Lowell // *Translation – Theory and Practice*. – P. 353 – 354.
196. Martin G. Preface *Treating of These Points : The Translation of Holy Scriptures into the Vulgar Tongues; and, Namely, into English; the Causes why the New Testament is Translated according to the Vulgar Latin Text; and the Manner of Translating the Same* / G. Martin // *The New Testament of our Lord and Saviour Jesus Christ* / trans. by G. Martin. – New York : Jonatham Leavitt, 1834. – P. 9 – 23.
197. Mason I. *Conduits, Mediators, Spokespersons : Investigating Translator/Interpreter Behaviour* / I. Mason // *Translation Research and Interpreting Research* / ed. by C. Schäffner. – Clevedon : Multilingual Matters, 2004. – P. 88 – 97.
198. Matz T. B. *Pregnant with Meaning : Translations and Adaptations of Italian Fairy Tales* (unpublished Bachelor's thesis) / T. B. Matz. – Wesleyan University, 2008. – 114 p.
199. Merwin W. S. An Interview with W. S. Merwin / W. S. Merwin and C. Merrill // *Translation – Theory and Practice*. – P. 466 – 467.
200. Morgan E. Language and Play, in *Conversation with Joseph Farrell* / E. Morgan and J. Farrell // *Translation – Theory and Practice*. – P. 585 – 587.
201. Nabokov V. Foreword / V. Nabokov // *Translation – Theory and Practice*. – P. 385 – 386.
202. Nabokov V. On Translating *Eugene Onegin* / V. Nabokov // *The New Yorker*. – 8 November 1955. – P. 34.
203. Nabokov V. Problems of Translation : *Onegin* in English / V. Nabokov // *Translation – Theory and Practice*. – P. 383 – 385.
204. Nabokov V. The Art of Translation / V. Nabokov // *Translation – Theory and Practice*. – P. 379 – 380.

205. Newman F. Homeric Translation in Theory and Practice : A Reply to Matthew Arnold, Esq. / F. Newman. – London ; Edinburgh : Williams and Norgate, 1861. – 104 p.
206. Newman F. The Iliad of Homer Faithfully Translated into Unrhymed English Metre. – London : Walton and Maberly, 1856. – 435 p.
207. Newmark P. Communicative and Semantic Translation / P. Newmark // Readings in Translation Theory / ed. by A. Chesterman. – Helsinki : Finn Lectura, 1989. – P. 116 – 140.
208. Nida E. A. The Sociolinguistics of Translating Canonical Religious Texts / E. A. Nida // Traduction, Terminologie, Rédaction. – 1994. – V. 7. – № 1. – P. 191 – 217. – URL: <http://www.bible-researcher.com/nida4.html> (дата обращения: 4 февраля 2014).
209. Nida E. A. Toward a Science of Translating : With Special Reference to Principles and Procedures Involved in Bible Translating / E. A. Nida. – Leiden : E. J. Brill, 1964. – 331 p.
210. Oliva P. A Day in Life of Yevgeny Yevtushenko / P. Oliva // Threshold : An Anthology of Contemporary Writing from Alberta / ed. by S. Pavlovic. – Edmonton : University of Alberta Press, 1999. – P. 143 – 158.
211. Ovid. Ovid's Metamorphoses : in fifteen books / Ovid ; trans. by J. Dryden [et al.] – 4th edn. – London : Publish'd by Sir Samuel Garth, M. D. Adorn'd, 1736. – 2 v.
212. Peden M. S. Building a Translation, the Reconstruction Business : Poem 145 of Sor Juana Ines De La Cruz / M. S. Peden // The Craft of Translation / ed. by J. Biguenet and R. Schulte. – Chicago : University of Chicago Press, 1989. – P. 12 – 27.
213. Philips K. Letter XIX / K. Philips // Letters from Orinda to Poliarchus. – London : Bernard Lintot, 1729. – P. 78 – 86.
214. Philips K. To my Excellent *Lucasia*, on our Friendship / K. Philips – URL: <http://www.bartleby.com/105/67.html> (дата обращения: 5 мая 2012).
215. Polockij S. Zezl Pravlenija / S. Polockij. – Zug, Switzerland : Inter-Documentation Co., 1967. – 127 f.

216. Pope A. Preface to the *Iiad of Homer* / A. Pope // The Twickenham edition of the poems of Alexander Pope / A. Pope ; ed. by J. Butt et al. – London : Methuen ; New Haven : Yale University, 1967. – V. 7. – P. 3 – 25.
217. Pope A. Postscript to the *Odyssey of Homer* / A. Pope // The Twickenham edition of the poems of Alexander Pope / A. Pope ; ed. by J. Butt et al. – London : Methuen ; New Haven : Yale University, 1967. – V. 10. – P. 382 – 397.
218. Pound E. To A. R. Orage / E. Pound // The Selected Letters of Ezra Pound : 1907 – 1941 / E. Pound ; ed. by D. D. Paige. – London : Faber and Faber, 1971. – P. 148 – 150.
219. Rabassa G. If This Be Treason : Translation and Its Dyscontents / G. Rabassa. – New York : New Directions Book, 2005. – 189 p.
220. Ralston W. Russian Folk Tales / W. Ralston. – London: Smith, Elder and Co., 1873. – 382 p.
221. Reynolds M. The Poetry of Translation : From Chaucer & Petrarch to Homer & Logue / M. Reynolds. – Oxford : Oxford University Press, 2011. – 374 p.
222. Robinson D. Becoming a Translator : An Introduction to the Theory and Practice of Translation / D. Robinson. – London ; New York : Routledge, 2003. – 301 p.
223. Robinson D. The Translator's Turn / D. Robinson. – Baltimore ; London : Johns Hopkins University Press, 1991. – 318 p.
224. Rosenberg B. The Chthonic Path of Translation / B. Rosenberg // In Other Words. – 2002. – V. 19. – P. 14 – 19.
225. Savile H. To Her Most Sacred Majestie / H. Savile // The Ende of Nero and Beginning of Galba / Tacitus ; trans. by H. Savile. – Oxford : Barnes and Robinson, 1591. – Sigs ¶2^r – [¶2^v].
226. Schwartz R. How was it for you? / R. Schwartz and L. Norman // In Other Words. – 2006. – V. 27. – P. 28 – 34.
227. Shelton T. To the Right Honorable His Very Good Lord, The Lord of Walden / T. Shelton // The History of the Valorovs and Wittie Knight-Errant, Don Qvixote of the

- Mancha / M. de Cervantes ; trans. by T. Shelton. – London : William Stansby, 1612. – Sigs ¶2^r – [¶2^v].
228. Sherburne E. A Brief Discourse concerning Translation / E. Sherburne // English Translation Theory 1650 – 1800. – P. 88 – 89.
229. Smith M. Preface to the *Authorized Version* of the Bible / M. Smith // Western Translation Theory. – P. 139 – 147.
230. St. André J. Translation as Cross-Identity Performance / J. St. André // Thinking through Translation with Metaphors / ed. by J. St. André. – Manchester ; Kinderhook : St. Jerome Publishing, 2010c. – P. 275 – 294.
231. Steiner G. After Babel : Aspects of Language and Translation. – London : Oxford University Press, 1975. – 507 p.
232. The New Testament in English according to the Version by John Wycliffe / ed. by J. Forshall and F. Madden. – Oxford : Clarendon Press, 1879. – 541 p.
233. Translating Poetry : The Double Labyrinth / ed. by D. Weissbort. – Basingstoke : Macmillan, 1989. – 234 p.
234. Translation – Theory and Practice: A Historical Reader / ed. by D. Weissbort and A. Eysteinnsson. – Oxford : Oxford University Press, 2006. – 649 p.
235. Tytler A. F. Essay on the Principles of Translation / A. F. Tytler. – London : Dent ; New York : Dutton, 1907. – 239 p.
236. Venuti L. The Translator's Invisibility : A History of Translation / L. Venuti. – London ; New York : Routledge, 1995. – 353 p.
237. Weissbort D. Preface / D. Weissbort // Translating Poetry : The Double Labyrinth / ed. by D. Weissbort. – Basingstoke : Macmillan, 1989. – P. ix – xiv.
238. Western Translation Theory : From Herodotus to Nietzsche / ed. by D. Robinson. – Manchester: St. Jerome, 1997. – 337 p.
239. Wittgenstein L. Philosophical Investigations / L. Wittgenstein ; trans. by G. E. M. Anscombe. – Oxford : Blackwell, 1953. – 232 p.

240. Woolf V. The Russian Point of View. – URL: <http://ebooks.adelaide.edu.au/w/woolf/virginia/w91c/chapter16.html#chapter16> (дата обращения: 22 ноября 2013)

СПИСОК СЛОВАРЕЙ, ЭНЦИКЛОПЕДИЙ И КОРПУСОВ

1. Ляшевская О. Н. Частотный словарь современного русского языка : на материалах Национального корпуса русского языка / О. Н. Ляшевская, С. А. Шаров. – М. : Азбуковник, 2009. – URL: <http://dict.ruslang.ru/freq.php> (дата обращения: 21 июля 2012).
2. Национальный корпус русского языка. – URL: <http://www.ruscorpora.ru/> (дата обращения: 21 июля 2012).
3. Словарь русского языка XI – XVII вв. / гл. ред. Д. Н. Шмелёв ; ред. вып.: О. И. Смирнова, А. Н. Шаламова. – М. : Ин-т рус. яз. им. В. В. Виноградова, 1988. – Вып. 14 (Отрава – Персоня). – 311 с.
4. Словарь русского языка XVIII века / под ред. Ю. С. Сорокина. – Л. : Наука, 1984 – . – URL: <http://feb-web.ru/feb/sl18/slov-abc/> (дата обращения: 14 января 2010).
5. Философский словарь / А. В. Адо, Н. П. Аникеев, Г. С. Антипина [и др.] ; под ред. И. Т. Фролова . – 5-е изд. – М. : Политиздат, 1986 . – 590 с.
6. Blaise A. Dictionnaire latin-français des auteurs chrétiens / A. Blaise. – Turnhout : Brepols, 1954. – 899 p.
7. Britannica Online. – URL: <http://www.britannica.com> (дата обращения: 19 февраля 2014).
8. British National Corpus. – URL: <http://www.natcorp.ox.ac.uk/> (дата обращения: 21 июля 2012).

9. Corpus of Contemporary American English. – URL: <http://corpus.byu.edu/coca/> (дата обращения: 21 июля 2012).
10. Cotgrave R. A Dictionarie Of The French And English Tongues / R. Cotgrave. – London : Printed by Adam Islip, 1611).
11. Dawson M. R. W. The Dictionary of Cognitive Science / M. R. W. Dawson and D. A. Medler. – URL: http://www.bcp.psych.ualberta.ca/~mike/Pearl_Street/Dictionary/index.html (дата обращения: 21 июля 2012).
12. Evans V. A Glossary of Cognitive Linguistics / V. Evans. – Edinburgh : Edinburgh University Press, 2007. – 239 p.
13. Leech G. Word Frequencies in Written and Spoken English : Based on the British National Corpus / G. Leech, P. Rayson, and A. Wilson. – Harlow : Longman, 2001. – 304 p. – URL: http://ucrel.lancs.ac.uk/bncfreq/lists/1_2_all_freq.txt (дата обращения: 21 июля 2012).
14. Lewis C. T. A Latin Dictionary Founded on Andrews' Edition of Freund's Latin Dictionary, Revised, Enlarged, and in Great Part Rewritten by C.T. Lewis and C. Short / C. T. Lewis and C. Short. – Oxford : Oxf. &c, 1880.
15. MED Online. – URL: <http://quod.lib.umich.edu/m/med/> (дата обращения: 30 апреля 2011).
16. Niermeyer J. F. Mediae Latinitatis Lexicon Minus: Lexique Latin Médiéval-Français/Anglais = A Medieval Latin-French/English dictionary / J. F. Niermeyer. – Leiden : E. J. Brill, 1984.
17. OED Online. – URL: <http://www.oed.com> (дата обращения: 5 мая 2012).
18. SOED. – 6th edn [on CD]. – Oxford : Oxford University Press, 2007.

Приложение 1

Таблица 3. Основные смыслы, выражаемые метафорами о переводе

Глава 2. Образно-схематические (концептуально простые) метафоры		
Схемы САМОСТОЯТ. ДВИЖЕНИЕ и ОТ-К	Теория перевода может мешать практике (метафора СОРОКОНОЖКИ Мильчиной).	
	Изменяющиеся характеристики перевода включают постепенные изменения, например, скорости (метафора МАРАФОНСКОГО БЕГА Ванханен) и стадии перевода (метафора ЛАБИРИНТА Уэйссборта).	
Схема ЦИКЛ	Перевод включает циклично сменяющиеся стадии интерпретации частей и целого (метафора ГЕРМЕНЕВТИЧЕСКОГО КРУГА Сдобникова и Петровой), чередование подсознательной и сознательной работы (метафора ТКАЦКОГО ЧЕЛНОКА Робинсона), а также циклическое развитие опыта переводчика (метафора ДВИЖЕНИЯ КОЛЕСА Робинсона).	
Схемы ВЫЗВАННОЕ ДВИЖЕНИЕ, СОПРОТИВЛЕНИЕ, ОТ-К	Перевод высокохудожественных текстов приносит удовольствие переводчику и выполняется легко (метафоры ПЛАВАНИЯ в ПОТОКЕ Богдановского и Фрейна). Перевод стилистически трудных текстов требует больших усилий (метафора ПРОХОЖДЕНИЯ ЧЕРЕЗ ПАТОКУ Шварц). Перевод включает трудную и лёгкую стадии (метафоры ВОСХОЖДЕНИЯ и СПУСКА Богдановского и Бородицкой).	
	Стилистическое нивелирование – закон перевода (метафоры СГЛАЖИВАНИЯ Честермана и Лефевра).	Переводчик не должен нивелировать стиль оригинала (метафоры ГЛАЖЕНИЯ и ПРИПОМАЖИВАНИЯ Любимова)
	Перевод полезен читателю, так как он выполняет информативную функцию (метафора ПЕРЕНОСА СВЕЧИ Смита, метафора ДОСТАВКИ ПОЧТЫ Пушкина).	
	Перевод должен точно передавать смысл оригинала (метафора ВОЗВРАТА ДОЛГА Драйдена).	Переводчик по-своему интерпретирует оригинал (метафора ОБМЕНА ЭНЕРГИЕЙ Кузьминой).

Сочетания схемы ВНУТРИ-СНАРУЖИ	<p>Перевод выполняет ту же функцию, что и оригинал, поэтому переводчик не обязан воспроизводить точный смысл или форму оригинала; вместо этого он творчески перерабатывает оригинал (метафоры МЕТЕМПСИХОЗА Чапмена и Тайтлера, КОМПЕНСАЦИИ ИСПАРИВШЕЙСЯ жидкости Денема, метафора Фицджеральда о вольном переводе как живом воробье, метафора Лоуэлла о сохранении размера стихотворения как таксидермии).</p>	<p>Переводы неизбежно хуже оригиналов (метафоры ИСПАРЕНИЯ Сэвила, Хили и Фэншо). Творчество переводчика не должно изменять смысл и форму оригинала (метафора КАННИБАЛИЗМА Хамбургера). Поэтическую форму необходимо сохранять (метафоры СОХРАНЕНИЯ ОДЕЖДЫ Кольмана и Бестужева-Марлинского).</p>
	<p>Перевод полезен читателю, так как он выполняет информативную функцию (метафоры КОРМЛЕНИЯ и ПОЕНИЯ читателя Грека, Курбского и Славинецкого).</p>	
	<p>Компетентность переводчика зависит от интереса переводчика ко всем видам информации (метафора ВСЕЯДНОСТИ Максимовой).</p>	
	<p>Переводчик адаптирует оригинал к стилистическим конвенциям языка перевода и его культуре (метафора Денема об адаптации как переодевании автора в современную одежду другого народа). Стиль многих текстов нельзя сохранить в переводе (метафора РАЗДЕВАНИЯ Ливерганта).</p>	<p>Переводчик должен воспроизводить стиль оригинала и его национальные особенности (метафора СОХРАНЕНИЯ НАЦИОНАЛЬНОЙ ОДЕЖДЫ Пушкина).</p>
	<p>Язык перевода богат и выразителен (метафора Чудовского о языке перевода как «драгоупешренной ризе»).</p>	<p>Язык перевода менее выразителен, чем язык оригинала (метафора БЕДНОЙ И ПРОСТОЙ АНГЛИЙСКОЙ ОДЕЖДЫ Сильвестера).</p>
	<p>Для успешного понимания оригинала и успешного перевода необходима глубокая концентрация переводчика на оригинале (метафора МАРИНОВАНИЯ Фрейна).</p>	

Сочетания схемы ЧАСТЬ-ЦЕЛОЕ	Переводчик должен удалять повторы и стилистически избыточные части оригинала (метафора БРИТЬЯ И ОТРЕЗАНИЯ НОГТЕЙ Дранта, метафоры ОТРЕЗАНИЯ Тайтлера и Бретта).		Переводчик не должен ничего удалять из оригинала (метафора СОХРАНЕНИЯ ВСЕХ ЧАСТЕЙ ТЕЛА АВТОРА Джонсона, метафора Поупа об удалении частей оригинала как калечении).	
	В переводе возможно лишь частичное воспроизведение оригинала (метафора ГОЛОВЫ АВТОРА НА ПОДНОСЕ Набокова).			
	Переводчику приходится изменять синтаксис оригинала (метафора ПЕРЕСТРОЙКИ Бархударова).		Переводчик не должен менять синтаксис, если это возможно (метафора Педен о переводе как перестройке избушки с сохранением положения брёвен).	
Сочетания схемы БЛИЗКО-ДАЛЕКО	Перевод не должен быть буквальным (метафора Белинского о переводе как отхождении от оригинала).	Степень буквальности в каждом случае различна (метафора ИЗМЕНЯЮЩЕГОСЯ УГЛА РАСХОЖДЕНИЯ Эткинда).	Перевод должен быть предельно буквальным (метафора БЛИЗОСТИ Б. Браунинг).	
	Переводчик поэзии должен воспроизводить смысл, а не форму (метафора Мёрвина о переводе как близости к смыслу).		Переводчик поэзии должен воспроизводить форму (метафора Моргана о переводе как близости к форме).	
	Переводчик может использовать перевод другого текста как стилистический образец (метафора Дмитревского о переводе как приближении создаваемого текста к другому переводу).			
	Переводчик и автор должны иметь сходное мироощущение (метафора БЛИЗОСТИ ДУШ Блока)			
	Перевод полезен, так как он способствует взаимопониманию между народами (метафора СБЛИЖЕНИЯ Маршака).			

Сочетания схемы СПЕРЕДИ-СЗАДИ	Перевод полезен, так как он проясняет оригинал; переводы не всегда хуже оригинала (метафора Крэма о восприятии перевода как рассмотрении обратной стороны гобелена).	Переводы хуже оригиналов (метафоры ОБРАТНОЙ СТОРОНЫ ГОБЕЛЕНА Хауэлла и Эрдал).	
Сочетания схемы ВВЕРХУ-ВНИЗУ	Перевод – это творчество (метафора Чуковского о переводе как высоком искусстве). Переводчик может улучшать оригинал (метафора Тайтлера о переводе как полёте над автором).	Перевод – менее творческое занятие, чем написание оригинала, так как переводчик должен воспроизводить смысл оригинала (метафоры ПОЛЗАНИЯ Драйдена и Бен). Статус переводчика ниже, чем статус автора (метафора Пушкина об авторе как Боге).	
Схемы НАЛОЖЕНИЕ, САМОСТ. ДВИЖЕНИЕ, СПЕРЕДИ-СЗАДИ, БЛИЗКО-ДАЛЕКО	Переводчик должен воспроизводить смысл и не должен переводить на уровне слов (метафора Драйдена о буквальном переводе как наступании на пятки автора).	Переводчик должен стараться воспроизводить и смысл, и слова (метафора Хоби о переводе как следовании смыслу и словам).	
Сочетания схем ПРЕГРАДА, УДАЛЕНИЕ ПРЕГРАДЫ	Перевод священных текстов должен быть понятным (Метафоры ОТКРЫВАНИЯ ОКНА, ОТКРЫВАНИЯ КНИГИ, РАЗЛАМЫВАНИЯ СКОРЛУПЫ Смита, метафора ОТКРЫВАНИЯ ДВЕРЕЙ Полоцкого).	Перевод священных текстов должен быть буквальным, так как Христос сам открывает смысл вдумчивому читателю (метафора Мартина о восприятии перевода как божественном открывании смысла).	
	Перевод должен читаться так же легко, как оригинал (метафоры ПРОЗРАЧНОСТИ Гоголя и Шапиро).	Перевод должен читаться легко в тех же местах, что и оригинал (метафора ПРОЗРАЧНОСТИ Бузаджи).	Переводчик должен прибегать к форенизации (метафора ВИДИМОСТИ Венути).

	Перевод не должен быть буквалистским (метафора Малиновской о буквализме как избыточной прозрачности).	Перевод должен быть буквальным (метафора ПРОЗРАЧНОСТИ Медведева).
	Несовершенства и ошибки неизбежны в переводе (метафоры ДЕФЕКТОВ И ПЫЛИ НА СТЕКЛЕ Кашкина и Силаковой).	
Сочетания схемы СВЯЗЬ	Переводчик может нарушать современные ему стилистические конвенции, если это необходимо для передачи образности оригинала (метафора Фёдорова о переводе в соответствии со стилистическими конвенциями как скованности переводчика).	Свобода переводчика ограничена современными ему стилистическими нормами (метафора СКОВАННОСТИ Гарбовского).
	Переводчик должен воспроизводить смысл, а не слова (метафора Драйдена о переводе как привязанности к мыслям, а не словам).	Перевод должен быть буквальным (метафора СВЯЗАННОСТИ Вяземского).
	Перевод полезен, так как он способствует общению между народами (метафора в названии журнала «Мосты»)	
Схема РАСШИРЕНИЕ	Компетентность переводчика зависит от его способности и желания постоянно усваивать новую информацию и постоянно совершенствовать свои навыки (метафора САМОРАСШИРЕНИЯ Робинсона).	

Раздел 3.1 Метафоры ЕСТЕСТВЕННЫХ и СВЕРХЪЕСТЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ

ИЗМЕНЕНИЯ, СОХРАНЕНИЯ и КОПИРОВАНИЯ

Метафоры ИЗМЕНЕНИЯ и СОХРАНЕНИЯ ФИЗ. СВОЙСТВ	Перевод должен передавать выразительность оригинала и его национальные особенности (метафоры СОХРАНЕНИЯ ЦВЕТА и ЗАПАХА Григорьева, Минаева и Бестужева-Марлинского).	Народная поэзия теряет в переводе свою выразительность (метафора ПОТЕРИ БУКЕТА Белинского).
--	--	---

	Язык перевода лучше языка оригинала, и важно не нарушить стилистических норм языка перевода (метафора СОХРАНЕНИЯ ЧИСТОТЫ Поупа).	Язык перевода хуже языка оригинала, и важно не испортить красоту оригинала переводом (метафора ЗАГРЯЗНЕНИЯ Драйдена)
	Переводчик не должен воспроизводить грамматику и синтаксис языка оригинала (метафора УБИЙСТВА АВТОРА Лорие).	
	Переводчик не должен использовать официальный стиль при переводе художественных текстов (метафора МЕРТВЕЧИНЫ Галь).	
	Переводчик не должен переводить в спешке (метафора УБИЙСТВА АВТОРА Гитовича).	
	Перевод должен воспроизводить эффект оригинала на читателя. Поэтому поэзию надо переводить поэзией (метафора СОХРАНЕНИЯ ЖИЗНИ Поупа, метафора МЁРТВОЙ КРАСАВИЦЫ Вяземского), а авторскую иронию и аллюзии нежелательно объяснять в ссылках (метафора СМЕРТИ Фиттса).	Главное для переводчика – воспроизвести смысл, а воспроизведение эффекта – это недостижимая задача. Поэтому поэзию надо переводить прозой, а авторскую иронию и аллюзии объяснять в ссылках (метафора ПРЕПАРИРОВАНИЯ И ИЗУЧЕНИЯ МЁРТВЫХ НАСЕКОМЫХ Набокова).
	Многие переводы на русский – низкого качества (метафора УБИЙСТВА АВТОРА Витковского).	Все переводы оправданы, так как существуют разные читатели (метафора УБИЙСТВА АВТОРА Баканова).
Метафоры ЕСТЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ КОПИРОВАНИЯ	Переводы – это самодостаточные творческие произведения (утверждение Липкина, что переводчик – это больше, чем зеркало, метафора Жуковского о переводах как детях переводчика).	
	Перевод – это воспроизведение смысла (метафора Франклина о переводчике как зеркале,	Сходство между оригиналом и переводом относительно, и переводы могут различаться по степени сходства с оригиналом

	отражающем разум (метафоры СЕМЕЙНОГО СХОДСТВА и Репликации генов Честермана).	отражающем автора).
	Переводчик выражает в переводе свою индивидуальность и идеологию (метафора Браунинг о переводах как зеркалах в руках разных людей, метафора Гаччиладзе о переводе как творческом и диалектическом отражении).	
	Переводчик не должен улучшать оригинал (метафора ЧИСТОГО ЗЕРКАЛА Муравьёва).	Перевод проясняет оригинал (метафора Стайнера о переводе как зеркале, которое производит свет).
	Успех перевода зависит от способности переводчика найти общее с автором и воспринять его текст как свой собственный (метафора РЕЗОНАНСА Кузнецовой).	
Метафоры СВЕРХЕСТЕСТВЕННЫХ ПРОЦЕССОВ ИЗМЕНЕНИЯ И КОПИРОВАНИЯ	Когда оригинал и язык оригинала устаревают, перевод на современный язык восстанавливает изначальный эффект оригинала на читателя, часто за счёт адаптации и модернизации (метафоры ВОСКРЕШЕНИЯ Фадеева и Паунда).	
	Если перевод приносит большее эстетическое удовольствие, чем оригинал, он может стать более значимым и популярным, чем оригинал (метафора ПРЕОБРАЖЕНИЯ Стайнера).	
	Любой текст может рассматриваться как перевод оригинала, если его называют переводом (метафора ПРЕСУЩЕСТВЛЕНИЯ ДАРОВ Херманса).	Текст является переводом оригинала, если он более или менее воспроизводит его смысл, слова и функции (метафора ТЕОЗИСА Шаталова).

Раздел 3.2 Метафоры МЕЖЛИЧНОСТНЫХ и СОЦИАЛЬНЫХ ПРОЦЕССОВ		
Метафоры ОБЩЕНИЯ	Переводчик создаёт новый текст, который отражает индивидуальность переводчика (метафоры ОТВЕТА Фитса и Седаковой, метафоры ДИАЛОГА Франса и Клиффорда).	Переводчик воспроизводит текст автора (метафора Пушкина о переводчике как пророке, возвращающемся к читателю со скрижалями).
	Перевод включает подсознательные процессы (метафора ОБЩЕНИЯ С КАРЛИКАМИ Розенберг, метафоры ДИКТОВКИ Бородицкой и Богдановского).	

Метафоры ПОДЧИНЕНИЯ	<p>Перевод не должен быть буквалистским (метафоры Чапмена, Денема и Каули о буквалистском переводе как рабстве и недостойном прислуживании).</p>		<p>Перевод должен быть настолько буквальным, насколько возможно (метафора Миддлттона о переводе как служении букве оригинала). Переводчик воспроизводит и смысл, и слова оригинала (метафора Драйдена об авторе как хозяине своих мыслей и слов, в отличие от переводчика).</p>	
	<p>Хороший переводчик прекрасно владеет родным языком (метафора Вейнберга о переводчике как полном хозяине своего языка), но не нарушает его нормы (метафора АБСОЛЮТНОГО ВЛАСТЕЛИНА Михаловского).</p>			
Метафоры ВЕРНОСТИ и НЕВЕРНОСТИ	<p>Переводчик воспроизводит смысл оригинала (метафора Найды о переводе как верности смыслу).</p>	<p>Если переводчик не воспроизводит точный смысл оригинала, он добивается наибольшего эстетического эффекта (метафора НЕВЕРНЫХ КРАСАВИЦ Евтушенко)</p>	<p>Переводчик должен воспроизводить смысл и стиль оригинала, следовать нормам языка перевода и учитывать культурные особенности читателей (метафора ПРИСЛУЖИВАНИЯ ДВУМ ГОСПОДАМ Фаррела).</p>	<p>Переводчик воспроизводит и смысл, и слова оригинала (метафора ВЕРНОСТИ Байрона).</p>
	<p>Переводчик не может испытывать тех же чувств, что и автор, поэтому он не может передать их читателю (метафора ПРЕДАТЕЛЬСТВА Рабассы).</p>			
	<p>Переводчики часто следуют конвенциям языка перевода, жертвуя своими удачными творческими находками (метафора ПРЕДАТЕЛЬСТВА Рабассы).</p>			
Метафоры ПОМОЩИ и НЕДООЦЕНЁННОЙ РАБОТЫ	<p>Переводчик играет важную роль в создании текста перевода (метафора АКУШЕРКИ Мац).</p>		<p>Перевод – это в основном результат работы автора (метафора Фрейна о переводе как управлении автомобилем с помощью отца).</p>	
	<p>Перевод включает подсознательные процессы (метафора ПОМОЩИ РУМПЕЛЬШТИЦХЕНА Лосон).</p>			

	Вознаграждение, получаемое переводчиками, и внимание, уделяемое им, недостаточны (метафора Силаковой о переводчиках как ассенизаторах, метафора Мирама о переводчиках как дешёвых проститутках).	
Метафоры СОРЕВНОВАНИЯ и КОНФЛИКТА	Переводчик поэзии должен улучшать оригинал (метафоры СОРЕВНОВАНИЯ Тайтлера и Жуковского).	Переводчик поэзии может улучшать стиль, но не смысл оригинала (метафора СОРЕВНОВАНИЯ Белинского). Переводчик античного автора должен ограничить собственное творчество (метафора Гнедича о переводе как борьбе с собственным духом).
	Теория перевода позволяет выполнить успешный перевод (метафора БОЕВОГО ОРУЖИЯ Кашкина).	
Метафоры СОЦ. ПРИНАДЛЕЖНОСТИ и АССИМИЛЯЦИИ	Успешные переводы становятся явлением целевой культуры (метафора ОБРЕТЕНИЯ ГРАЖДАНСТВА Дэниела, метафора УСЫНОВЛЕНИЯ Захарова, метафора ОБРУСЕНИЯ Вяземского).	
	Перевод прозы – глубоко интимный, длительный и непредсказуемый процесс взаимодействия с текстом оригинала (метафора БРАКА Бородицкой, метафора СОЖИТЕЛЬСТВА Богдановского).	
Метафоры ВЛЕЧЕНИЯ	Успешность перевода зависит от схожести переводчика с автором (метафора ДРУЖБЫ Роскоммона).	
	Успешность перевода зависит от того, получает ли удовольствие переводчик и чувствует ли он то же, что и автор (метафора ОРГАЗМА Хинкиса).	Переводчик не может испытывать удовольствие на протяжении всего перевода (метафора ЛЮБВИ и НЕНАВИСТИ Богдановского).

	Переводчик не может переводить большое количество авторов, так как они не могут ему по-настоящему нравиться (метафора ИСТИННОЙ ЛЮБВИ Гитовича).	Любой текст можно перевести успешно, так как переводчику в процессе перевода может понравиться любой текст (метафора СТОКГОЛЬМСКОГО СИНДРОМА Баканова).
	Главная радость переводчика – радость углублённого чтения (метафора СЕКСА Топорова).	

Раздел 3.3 Метафоры ИСКУССТВ, РЕМЁСЕЛ и ТЕХНОЛОГИЙ		
Метафоры ИКОНОПИСИ	Перевод может быть парафразическим (осмысление перевода Полоцким как достижения относительного сходства в иконописи).	Перевод должен быть максимально буквальным (осмысление перевода Чудовским как достижения полного сходства в иконописи).
Метафоры СВЕТСКИХ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ и ТЕХНОЛОГИЙ	Переводчик может улучшать оригинал, изменяя стиль и смысл (метафоры ПРИУКРАШИВАНИЯ МОДЕЛИ НА ПОРТРЕТЕ Денема и Драйдена).	Переводчик не должен улучшать оригинал (метафора ИСТИННОГО ПОРТРЕТА Драйдена).
	Перевод не должен быть буквалистским, но должен воспроизводить эффект оригинала (метафора ДРУГИХ ЦВЕТОВ И МАЗКОВ Тайтлера). Перевод должен воспроизводить индивидуально-авторский стиль и не обязан воспроизводить общеязыковые выражения (метафора ПОРТРЕТА И ФОНА Ланчикова).	Перевод должен быть максимально буквальным (метафора ЧЕРТЕЖА Вяземского, метафора ФОТОГРАФИИ Фета).
	Перевод отражает индивидуальность переводчика (метафоры АВТОПОРТРЕТА Чуковского и Лунгиной).	
	Перевод – это частичное воспроизведение оригинала (метафора СЛЕПКОВ, СДЕЛАННЫХ СЛЕПЫМИ Волошина).	

Метафоры ИСПОЛНИТЕЛЬСКИХ ИСКУССТВ	<p>Перевод может включать и творчество, и воспроизведение (метафора Гросса о переводчиках как композиторах, исполнителях и импровизаторах).</p>	<p>Переводчики не должны изменять смысл оригинала или улучшать его, чтобы продемонстрировать свою креативность (метафоры ВАРИАЦИИ НА ТЕМУ Драйдена и Филиппс, метафора ИМПРОВИЗАЦИИ И УЛУЧШЕНИЯ ПЕСНИ Рабассы).</p>
	<p>Переводчик имеет свой стиль, который отражается в переводе (метафора СВОЕОБЫЧНОГО ИСПОЛНЕНИЯ РОЛИ Жуковского, метафора СВОЕОБЫЧНОГО ИСПОЛНЕНИЯ МУЗЫКИ Богдановского).</p>	<p>Переводчик должен приспосабливаться к авторскому стилю в каждом переводе (метафора АКТЁРСКОГО ПЕРЕВОПЛОЩЕНИЯ Комиссарова).</p>
	<p>Переводчик адаптирует оригинал к аудитории (метафора ДИРИЖЁРА Эрдал).</p>	
	<p>Переводчик может воспроизводить в переводе стиль текста, созданного на языке перевода приблизительно в то же время, когда был написан оригинал (метафора КАМЕРТОНА Андрес).</p>	
	<p>Переводчик отождествляет себя с героями и автором, переживает их чувства, используя эмоциональную память (метафора Марковой о переводе как актёрской игре по системе Станиславского).</p>	<p>Переводчик бесстрастен в течение перевода, что позволяет ему применить свои навыки наилучшим образом (метафора БЕССТРАСТНОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСПОЛНЕНИЯ Л. Келли, метафора ТЕХНИЧЕСКОЙ АКТЁРСКОЙ ИГРЫ Траска).</p>
	<p>Читатели не должны осознавать, что они читают перевод (метафоры АКТЁРСКОЙ ИГРЫ ПО СИСТЕМЕ СТАНИСЛАВСКОГО советских переводчиков).</p>	<p>Читатели должны осознавать, что они читают перевод (метафора АКТЁРСКОЙ ИГРЫ ПО СИСТЕМЕ БРЕХТА Руднева).</p>
Метафоры РЕМЁСЕЛ И ТЕХНОЛОГИЙ	<p>Перевод отражает индивидуальную интерпретацию оригинала переводчиком (утверждение Холохана, что он не машина).</p>	
	<p>Перевод включает различные стадии: создание нескольких черновиков (метафора РЕЗЬБЫ И ПОСЛЕДУЮЩЕЙ ОБРАБОТКИ Строна), сознательную и подсознательную работу (метафоры ПРИГОТОВЛЕНИЯ ПИЩИ И ОЖИДАНИЯ ГОТОВНОСТИ Крэма и Лидэр).</p>	