

Vardanjan, Oleg A.

Межъязыковое сопоставление культурно-образовательного потенциала поэтического текста

In: *Alexandr Veselovskij a dnešek : (materiály konference konané ve dnech 22.-24. října 1996)*. Kšicová, Danuše (editor); Pospíšil, Ivo (editor). Vyd. 1. Brno: Masarykova univerzita, 1998, pp. 289-302

ISBN 8021018798

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/132465>

Access Date: 28. 11. 2024

Version: 20220831

Terms of use: Digital Library of the Faculty of Arts, Masaryk University provides access to digitized documents strictly for personal use, unless otherwise specified.

МЕЖЪЯЗЫКОВОЕ СОПОСТАВЛЕНИЕ КУЛЬТУРНО-ОБРАЗОВАТЕЛЬНОГО ПОТЕНЦИАЛА ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА

Олег Вардамян (Финляндия)

Изучение поэтики языка, равно как и языка поэтики, подразумевает обращение к проблемам всеобъемлющего эстетического воздействия лингвасферы на человеческое сообщество и на человеческую личность. Процесс такого воздействия отличается формированием и развитием эстетического мировоззрения указанных двух объектов (и одновременно – субъектов) «охудожествления». По сути дела, имеет место социализация человеческого существа через образовательные механизмы «второй природы» – культуры. Следовательно, образовательное значение языка, понимаемое не только как функция объекта обучения, но и в общегуманитарных масштабах – как культурно-образовательная миссия – не может рассматриваться вне процессов воздействия на человека художественного слова. Именно художественное слово, обладающее огромным потенциалом адаптации личности к реальным ценностям, является вербализованным знаком норм и традиций, специфических для генеративных (в том числе, этнических) и конвенциональных общностей. И здесь особо бережного отношения и обращения требует слово поэтическое и при этом переводное. Поэтическое произведение в наиболее концентрированном виде содержит знаки культуры, усложнённые многократной возведённостью в степень первичных означаемых концептов данной культуры. Таким образом, означающие величины – символы – выстроенные в целостную систему, могут служить интерпретаторами объективно существующей культуры «послойно», т.е. по мере погружения на её актуально вычленимые уровни.

С точки зрения обывателя, поэзия, конечно, является элитарным средством постижения культуры, «окультуривания» личности и через неё – общества. Но эта элитарность означает, по-видимому, не только и не столько избирательность овладения культурным наследием, сколько наиболее полную компетенцию в само моделировании культурного статуса личности. Элитарность всегда была знаком культурной парадигмы в человеческом преломлении и усвоении. И как парадигма культурных знаков

поэзия всегда стремится ко всё большему охвату её составляющих, она стремится к переводу, говоря иными словами, к инокультурной парадигматизации одноименных компонентов. Переведённое на другой язык произведение означает, тем самым, переведённость также и в другую культурную матрицу, заполненную уже заданным авторским содержанием. Для исследователя становится весьма важным изучение переведённого поэтического произведения и как культурной знаковой системы оригинала, и как культурной знаковой системы перевода, увиденного, созданного и зафиксированного переводчиком-носителем родной ему национальной культуры. В этом смысле наиболее значительный материал по выявлению культурно-формирующего потенциала поэтического произведения даёт как научное, так и учебное сопоставление различных вариантов перевода произведения, сравнение его текстообразующих и внетекстовых компонентов. Это позволяет обнаружить опорные культурные реалии, остающиеся во всех переводах инвариантными, мета-коннотативными, и вместе с тем, вычленив из общей культурной парадигматики произведения те концепты, которые являются не идентичными либо в силу разнородности культур языка оригинала и языка перевода, либо по причине художественного видения переводчика. При наличии нескольких переводов на одном языке и переводов в различных языках определённые культурные единицы, реалии – **культуре́мы** – становятся особо «осязаемыми» и пригодными для качественного анализа.

Итак, каким бы узкочитательским и избирательным ни было произведение, сам поэтический язык представляет собой одну из важнейших сфер культурно-формирующей системы, в которой в максимально сжатой форме отражается всё многообразие средств и функций этого инструмента человеческой речемыслительной и чувственной деятельности. Отсутствие массовости влияния поэтического произведения на личность и общество компенсируется именно глубиной поэтического мышления, его способностью имплицитно и вневременно, ассоциативно разворачивать в читательском восприятии культурные концепты и утверждать обновлённый культурный статус личности. В этом плане плодотворно сравнение конкретных произведений и их лексического состава. На уровне реалийной лексики ранее всего происходит соприкосновение атрибутов культур, культурных стереотипов и знаков. Причём, интересно, что возможны принципиально различные модели соотнесённости культурных концептов. Если согласиться, что знак, или символ – это проекция означаемого на поверхности реальности, то возможно совпадение знаков в двух или не-

скольких культурах, т.е. означающих, за которыми стоит либо совпадение означаемых, либо их различие. Аналогичны случаи и несовпадения знаков. За ними может стоять либо совпадение означаемых концептов либо, наоборот, их несходство. При изучении лексики поэтического произведения в оригинале и переводах выявляется, что ряд лексических единиц, имеющих реалийную, культурную маркировку как знак, оказывается идентичным в культурах-источниках оригинала и переводов, но означаемое, при этом, в данных культурах неидентично.

Для осуществления подобной аналитической работы нами был взят определённый поэтический материал. Так, нами изучается поэтическая лексика финского лирика Эйно Лейно (Eino Leino, 1878-1926), и через её призму рассматриваются колебания в объёме семантических полей определённых лексических единиц. И культурологический анализ реалийных символов в тексте подтверждает их неоднозначность и стереотипность. Определённые понятия в стихотворении оказываются ключевыми и «камертонными», так как по ним выверяется настроение, эмоциональный фактор всего произведения. А ведь оно как носитель уникального сочетания чувств, сентенций и помыслов формирует вполне целостный культурный компонент, готовый для внедрения во внутреннюю культурную среду личности. С другой стороны, анализ перевода произведения с учётом степени идентичности реалийных знаков-лексем в оригинале и переводе очень хорошо отражает психологию творчества переводчика в аспекте его принадлежности к своей национальной культуре и его видения и понимания культурной парадигмы оригинала. То, как понимает и чувствует переводчик оригинал (в качестве некоего целостного сгустка иной культуры), побуждает его перевести произведение так, чтобы создать аналогичное культурное образование в своей родной культуре с тем, чтобы оно отражало на своём месте и своими силами нечто аналогичное тому, что имеет место в оригинале и в его функционировании в своей культуре.

Однако, надо всё же признать, что воздействие поэзии на личность и её культурно-образовательная эволюция за счёт только восприятия на родном языке и в понятиях родной культуры иноязычного произведения не отражают всей полноты процесса постижения культуры как таковой. Иными словами, если личность остаётся постоянно в рамках своей лишь поэтической культуры, то её общение с поэзией приобретает характер либо сугубой эмпатии, либо чистого эстетствования. В таком случае широкое общегуманитарное обретение новых ценностей отступало бы на задний план. На самом же деле, в переводах поэтических произведений (если

иметь в виду хорошие переводы) осуществляется не абсолютная замена или подмена всех инокультурных концептов на родные, культурная парадигма не переносится на новую национально-культурную почву, культурные знаки не переименовываются и не переиначиваются. В хорошем переводе переводчик должен найти соотношение между темой и ремой культурной бытийности стихотворения, где новым является не только результирующее восприятие и усвоение читателем культурной ценности, выведенное из состава роднокультурной среды, но и незнакомое, когнитивно-эстетически-новое, что обретается из культуры-источника данного произведения.

Как видим, роль переводчика многогранна и ответственна. Чтобы не быть голословными, вернёмся к поэтической конкретике и на одном лишь примере проследим трансформации культурных концептов, выполняющих в нашем случае и информационную, и культурную, и эстетическую, и эмпативную функцию. При этом надо обратить внимание на то обстоятельство, что в анализируемом стихотворении Эйно Лейно само название также является и жанро-стилевым определением, и знаком не просто лёгкости и ностальгической возвышенности чувства (что, собственно, и относится к компетенции поэтики как науки), но и знаком той лексико-семантической точности, позиционной, смысловой, парадигматико-синтагматической детерминированности, благодаря которой эта жанровая характеристика и реализуется.

Итак, в стихотворении Эйно Лейно *Nocturne* весьма интересно изменение денотативно-коннотативного объема слова «*ruislintu*» (дословно – ‘*ржаная птица*’, т. е. ‘*птица, живущая во ржи*’). Ни в финском энциклопедическом, ни в финско-русском словарях это слово не зафиксировано; это значит, что автор использовал произвольный образ с минимальным денотатом и с максимальным коннотатом. Так, первый вмещает понятие ‘*птица*’. Естественно, читательское восприятие не удовлетворяется и не ограничивается этим определением, т. к. данное слово является не только ключевым в произведении, но и начальным – первым словом всего текста, предопределяющим развитие всей событийной данности стихотворения и его поэтики. Поэтому переводчик не может пренебречь отражением всего денотативно-коннотативного тезауруса этой культурно-реальной единицы поэтического текста оригинала и приуменьшить её значение употреблением какого-либо невыразительного квази-эквивалента. Здесь на помощь переводчику приходят сами глубинные маркеры этого понятия, которые частично могут присутствовать в интеллектуально-поэтическом

опыте читателя как компонент его культурного статуса и частично могут быть привнесены в текст перевода из культурной внутренней среды оригинала и его протосреды, т.е. всей культуры, к которой восходит оригинал – как то культурно-ремагическое, что и послужит субстанцией для приращения культурного опыта личности.

Логика рассуждения подсказывает, что класс денотативных расширителей позволяет увеличить семантическое поле слова 'ruislintu' за счет следующих элементов: «[птица] обитающая летом в Финляндии+живущая во ржи+умеющая петь+поющая ночью». Коннотат же предполагает следующие расширители: «что это за птица – мне всё равно, мне так хорошо, что даже самый неприятный крик кажется песней+даже если она тут во ржи и не живёт, всё равно вполне возможно, что в эту чудесную ночь её каким-то образом заманило в эти края +её голос доносится из ржи, поэтому, очевидно, это ржаная птица+она запела ночью, может быть, вовсе не потому, что она ведёт ночной образ жизни; может быть, попросту и она наслаждается этой ночью и поёт от счастья».

Надо отметить, что на уровне денотата также возможны микроконнотации, переводящие нормативную данность его компонентов на уровень факультативных. В противном случае денотативно-облигаторная ценность понятия приходит в состояние конфликта со здравым смыслом, её неоспоримость разрушается и парализуется вся поэтика произведения. Здесь конкретно имеется в виду темпоральный компонент «летом» в денотате «ruislintu» – 'птица, обитающая летом в Финляндии'. Дело в том, что птица, о которой идёт речь в стихотворении (если каким-то образом связывать её название с необходимостью присутствия в нём понятия 'рожь', о чём речь пойдёт дальше), поёт не летом, а ранней весной. В стихотворении же говорится не о весне, а о зрелом лете, о периоде, близком поре урожая, созревания ржи и даже об осенних настроениях (как о времени, навевающим мысли о закате человеческой жизни). Поэтому в точке денотации компонента «летом» происходит дальнейшее глубинное распределение его денотативно-коннотативных композиций: по одной, денотативной – признаётся и в качестве таковой трактуется понимание финского лета как средневропейской весны (в погодно-климатическом выражении); по второй, коннотативной – упоминание данной птицы воспринимается как авторская вольность, как его право на образное, лирическое неправдоподобие, т.е. расширение и упрочение позиций реалии за счёт внутренней культурной и поэтической среды стихотворения.

Очевидно, для финского поэтического языка, если не пантекстуально, то во всяком случае, для микроязыка, наличествующего в этом произведении, т. е. «здесь и теперь», вполне приемлемо использование слова '*ruis-lintu*'. Это актуализирует коннотирующие механизмы восприятия и создаёт экспрессивно-имагинативный, эгоцентрический настрой произведения, когда вся поэтическая событийность стихотворения преломляется через лирическое «я» героя, которому не надо быть точным и пунктуальным в своём мироощущении, ибо всё должно заслоняться его чувством. Но на самом деле и само название произведения – *Ноктурн*, и анализ его структуры, композиции и акцентуации убеждают, что главным здесь является всё же не эгоцентрический, а философски-созерцательный настрой. Герой не абсолютизирует себя, не увеличивает свой образ до пределов воспринимаемости. Наоборот, в ряду других образов, чётко и соразмерно друг другу перечисляемых (колосья, луна, ночь, дым, трава лесная...) образ героя становится гомогенным в этой среде, в этой замедленной панораме событийности. Другими словами, поименованность всех субъектов этого самостоятельного поэтического мира не случайна – у каждого своё место и своё имя в этом аккорде поэтической реальности. И поименованность птицы вымышленным именем есть не что иное как «вписание» автором своего «я» в этот ряд образов, придание ему одушевлённости (т. к. вымысел может быть предложен лишь человеческим существом); это – знак личности. Следовательно, эгоцентризм стихотворения не означает эгоизма и не влечёт за собой отодвигание на второй, второстепенный план остальных образов панорамы. Этот эгоцентризм может быть понят (через вымышленное наименование птицы) как способ заявить о себе (я выдумываю, даю имена – значит существую), назвать себя, вселить себя в этот поэтический мир.

Если же признать концептуальным переход от начально-непоименованного (*птица*) к конечному поименованному (*смертный приют человеческого существа как изба*) образу, то окажется, что автор имеет в виду не неопределённость, именную аморфность этих компонентов-субъектов произведения, не одинаковую их безымянность, а индивидуализирующую репрезентативную вымышленность первого (образ птицы) и непознанность второго (образ смерти) и в – силу этого – невозможность детерминации последнего.

Естественно ожидать, что в разных культурах и культурно-поэтических дискурсах проблема поименования неизвестного решается по-разному. Автор стихотворения – Эйно Лейно – осуществляет свой замысел

поименования указанных двух субъектов – начального и конечного, следуя замечательной эстетике и логике экзистенциализма. Действительно, начальное, вводное ключевое понятие – образ птицы – является знаком его личного, уникального состояния, настроения, восторженного лирического чувства. Необходимо ещё раз подчеркнуть, что чувство, настроение это – сугубо личное, индивидуальное; природа, чудесная ночь, жизнь преломляются через «я» героя, поэтому и название этого вводного образа – *ruislintu* – тоже рождается как следствие этого индивидуального мироощущения. Такая авторская окказиональность правомерна.

Однако чувство лирического героя стихотворения эволюционирует от восторженности до философской созерцательности и ностальгичности, предощущения смерти. Смерть – понятие универсальное, «всеживое». Говорить о смерти индивидуально, чувствовать её лишь в рамках своего «я» – значит остаться индивидуалистом, не понимающим своего места в общей картине жизни. Но в данном стихотворении – как уже отмечалось выше – автор ощущает себя именно частицей того мира, который описан, реализован и приведён им в действие в произведении. И Поэт естественным образом приходит к восприятию смерти через своё расширенное, надиндивидуальное, социальное, родовое «я», т. е. через «я» этно-культурное. Возникает образ *незнакомой избы*, традиционно понимаемой в финской культуре, фольклоре и через него – в авторской поэзии – как образ смерти.

Таким образом, в оригинале возникает коллизия, некое соотношение Начала и Конца (архитектурно помещённых, соответственно, в начало и конец стихотворения): *птица (полёт ввысь):смерть (заземление, падение вниз); полёт (движение):смерть (покой); птица (песня):изба (молчание); птица (простор) :смерть (изба, замкнутость).*

Можно предположить, что, соединив психологию автора в этом произведении с культурологической данностью, обосновывающей этот поэтический мир, его внутреннее бытие и развитие, переводчики могли создать его культурно-поэтические аналоги средствами и в рамках родноязычной и роднокультурной им поэзии. Интересно поэтому проследить, как на практике были осуществлены переводы (см. Приложение).

В английском переводе этого стихотворения читаем: *I hear the evening cornbird calling...*, что отражает идею автора назвать птицу вымышленным именем, сделав, таким образом, её символом своей индивидуальности, неповторимости его – автора – чувства. Переводчик для этого использовал неологизм – кальку с финского. Для англоязычного читателя

название птицы оказывается определённым, т. е. он вполне осознаёт соотношение степеней достоверности и фантастичности данного названия, поэтому поэтизация образа несуществующей птицы, по всей видимости, не мешает англоязычному и англокультурному восприятию произведения. Очевидно потому слово '*cornbird*' взято в качестве эквивалента финского слова '*ruislintu*', хотя его также нет ни в английских энциклопедиях, ни в англо-иноязычных словарях. Более того, слово '*corn*' означает не '*рожь*' (англ. '*rye*'), а *пшеницу*; в качестве же американского варианта – *кукурузу*, и, скорее всего, в английском переводе (с чисто лингвистической точки зрения) более уместным было бы название '*ryebird*'.

Другая осевая «идея» стихотворения – *«смерть как жилище, как неизвестная, незнакомая изба»* – переведена в дискурс англоязычной культуры как '*a strange, an unknown place*' – переводчик предпочёл не вводить адекватный англо-культурный образ и усилил акцент неопределённости за счёт понятий '*a strange, an unknown place*'. '*Place*', к тому же, представляет собой неназванный объект, но не табуированный как понятие *смерти*, а именно неназванный, неопределённый. Таким образом, в этом переводе в известном смысле разрушается присущая оригиналу динамика перерастания личного радостно-неопределённого чувства в философски (ведь философия – это уже обобщение) над-личное, всеобщее, этно-индивидуальное.

Для русского перевода такая образная неопределённость вряд ли допустима. Даже подстрочный, дословный перевод этой строки произведения с финского вносит больше эмоционального дискомфорта, чем камерности, музыкальности, «ноктюрности»: *«У меня в ушах песня ржаной птицы»*. Хотя в русском языке и существуют названия птицы типа '*ржанка*', с производными разговорными '*ржаночка*', '*ржановка*' (лат.: *Charadriidae, Charadrius*; рус.: главным образом *звёк*, а также *чибис*, *кулик-сорочка*, *кроншнеп*, *шилоклюв*, *улитка*, *песочник*, *бекас* и ещё 160 видов; англ.: *plover*), тем не менее, ни одно из этих названий с рожью не ассоциируется (само слово '*звёк*' переводится на финский как '*kurmiisa*').

Значит, в русском поэтическом дискурсе такое положение означало бы следующее: это птица либо неведомая (элемент загадочности), либо автору-герою стихотворения не известная, т. к. ясно лишь, что голос доносится из ржи (элемент неизвестности), либо автору безразлично название птицы – *не всё ли равно какая [птица]!* – (элемент безразличия). В зависимости от этих трёх интенций (кстати – судя по оригиналу – от автора не исходящих) на русском языке пришлось бы создавать три

различных линии образности. Таким образом, ни путём калькирования, ни посредством создания иных неологизмов вопрос воссоздания образа птицы, адекватный оригиналу, не может быть решён. Поэтому мысль переводчиков работала в направлении конкретизации, ситуативно адекватного наименования с тем, чтобы в русско-культурном и русско-язычном поэтическом пространстве этот образ через полярно-противоположное значимое действие – наименованность – обозначил инициатора того лирического импульса, который даёт и задаёт систему реализации поэтического мира *Nocturne*.

Поэтому вымышленная определённая и окказиональная названность, а на деле – неопределённость, на русском языке должна быть выражена конкретной лексической единицей с денотативно-коннотативными характеристиками, свойственными характеристикам оригинала. И здесь уже, исходя из позиций конкретизации этого начального образа, очевидно, вытекала задача денотативной корреляции названия птицы с «дискурсом здравого смысла» – т. е. с обеспечением правдоподобия пения того или иного вида птицы в это, описываемое в произведении время года, с учётом необходимости придания благозвучия самому названию птицы и её соответствия русскому поэтическому мировоззрению.

В двух из имеющихся переводов на русский (см. Приложение, перевод Э. Иоффе и перевод О. Варданяна) эта задача выполнена (в синтактико-семантическом окружении) следующим образом: *«Козодоя голос монотонный...»* (переводчица Элеонора Иоффе) и *«Коростель поёт – не надивиться»* (переводчик Олег Варданян). Козодой (лат.: *Caprimulgus europaeus*, англ.: *Night-jar*, фин.: *Kehräätä*), читаем в словарях, сумеречная и ночная птица, селится на Севере по опушкам леса (чаще соснового), на вырубках. Коростель, дергач (лат.: *Crex crex*, англ.: *Corncrake*, фин.: *Ruisräikkä*) селится на сырых лугах и лесных полянах, по долинам рек. Весной самец издаёт громкие, односложные, скрипучие крики. Таким образом, денотативные характеристики слова *'коростель'* представляются наиболее соответствующими оригиналу, за исключением характеристик, описывающих место обитания этой птицы. (Надо отметить, что если судить по реакции носителей финского языка и финской культуры – при их ознакомлении с обратным переводом *'коростель'* в *'ruisräikkä'* – это слово на финском языке крайне неблагозвучно и даже антипоэтично!). Однако название этой птицы по-фински пересекается с понятием *'рожь'* и отсутствие денотативного элемента *'рожь как среда обитания'* легко ком-

пенсирруется наличием коннотативного элемента 'рожь как место нахождения в данный момент'.

Тем не менее, в переводе Э. Шустера обнаруживается иной подход к проблеме обозначения начального ключевого образа: *«Поёт во ржи заливистая птица»*. Переводчик опирается на коннотативные маркеры наименования, в определённой степени отступая от замысла автора – дать птице имя, но имя вымышленное, авторски-индивидуальное, что послужило бы обозначением его настроения и постепенного перехода к иному состоянию души (работа чувства в плане от философии имени к философии бренности бытия). Нельзя, конечно, утверждать, что эта инициальная индифферентность к образу птицы полностью разрушает лирику стиха и замысел автора, но весьма существенное отступление от внутренней гармонии произведения всё же имеет место.

А как переводчики увязывают свои концепции перевода и в их рамках – инициированные начальные образы с образами конечными, итоговыми?

В переводе Э. Шустера, как было отмечено выше, образ вымышленной птицы заменён на неопределённо-безразличное наименование. И поэтому переключка этого образа с конечным концептом – посмертным обиталищем – становится эмоционально, логически и философски несвязанной, свободной. Идея смерти не вызревает из динамики перехода стихотворения от лиризма к импульсно-мимолётному трагизму, который так явственно ощущается в оригинале, подсказывая «метаобраз» строк-ступенек, ведущих от жизни и гармонии в верхней части стихотворения, от его вершины – вниз, как бы в «подземелье произведения», к смерти. И там, где у автора – неизвестность, сумрачный путь к *«незнакомой избе»*, у переводчика обнаруживается полная определённость, смерть, смертная судьба. В данном контексте она воспринимается как культурный денотат калькированного из оригинального текста образа. И желание переводчика сохранить образ *«избы»* приводит его к экзотизации, опрошению и, пожалуй, к неоправданному срыванию всех покровов с таинства смерти.

Таким образом, в этом переводе образно-философская идея произведения не совсем адекватно привнесена в русскую культурно-поэтическую среду, в русско-поэтическое мышление и мироощущение.

В переводе Э. Иоффе мы встречаем решение, схожее с тем, которое отмечалось в английском переводе. Динамика оригинала неоправданно обрывается, а та конкретная названность, заданность, что были внесены в начальный образ, не получают здесь своего логического завершения. Носители русского языка, опрошенные нами как реципиенты-адресаты

русского перевода, отмечают весьма слабую выраженность мысли о смерти, что тоже является отступлением от творческой воли автора.

В переводе N4 нами сделана попытка воспроизвести соотношение описанных сквозных концептов стихотворения: *птицы* и *смерти*, вымысла и неизбежной реальности, названности и неназванности, именованности и именуемости. Образ смерти раскрыт не через понятие пути, процесса, а через идею пристанища, приюта, некоей итоговости, прихода куда-то для отдохновения. Предполагалось, что концепт «*приют безвестный*» близок, если не метафоричен, к русско-поэтическому пониманию смерти и в то же время он отражает идею оригинала о смерти как о вместилище, обители, неведомом крове.

Между прочим, в целях уяснения описанных взаимосвязей и наблюдения более развёрнутой художественно-эстетической картины поэтического мира, привносимого из одной национальной культуры в другую, нами осуществлялся предварительный отбор концептов для перевода этого стихотворения и на армянский язык. Были получены весьма интересные материалы. Так, оказалось, что армяно-поэтическому восприятию близки все три идеопологающих подхода к выстраиванию образа птицы – и её вымышленное поименование, и наименование конкретное, и непоименованность (как у Э. Шустера). По-армянски '*рожь*' звучит как '*ashora*' (все армянские слова по техническим причинам даны в латинской транскрипции), '*птица*' (поэт.) – '*havg*', соединение этих лексем даст название несуществующей птицы '*ashorahavg*', очень хорошо вписывающееся в дискурс.

Если брать конкретные названия птицы, то '*козодой*' – это '*ajtskit*', '*коростель*' – '*margalor*', '*margahav*'; оба образа давно «обитают» в армянской лирической поэзии и вполне бы могли коннотативно-конкретно отразить замысел Э. Лейно в армянском переводе, если бы не возможность использовать авторский образ в максимальном приближении к оригиналу с учётом его адекватной воспринимаемости в армянской поэтической традиции.

Конечный ключевой образ – '*смерть как изба*' – также предоставляет возможность выбора. '*Изба*' по-армянски '*khrtchit*', и эта семема, в особенности, в сочетании со словом '*mah*' ('*смерть*') – '*mahi khrtchit*' ('*изба смерти*') замечательно выражает понятие убогости, суровости, нищеты смерти после пышности и цветения жизни в контексте произведения.

Однако, более уместным (или же альтернативным, в зависимости от подхода к построению образно-философского стержня перевода) пред-

ставляется отображение понятия '*նրիւոյ*' – '*apastan*', '*apastaran*', '*patspan*
ran'; '*քրօք*' (как '*защита*') – '*khogh*'; '*обитель*' – '*katsaran*', '*otevan*'.
Коннотации этих понятий в армянском языке и армянском поэтическом
дискурсе включают идею последнего, посмертного приюта и не позволя-
ют интерпретировать этот итоговый образ стихотворения ошибочно, по-
другому.

* * *

Итак, на примере одного лишь начального слова в стихотворении
и связанного с ним слова итогового, рассмотренных как лексические, се-
мантические, семиотические, поэтико-образные, культурно-маркирующие
единицы, возможно продемонстрировать гораздо более глубинные взаи-
моотношения между лексическими и смысловыми эквивалентами разных
языков, вступающих в функциональные (в нашем случае, транслативные
культурно-потенцированные) связи.

Обнаружение межъязыковых парадигм эквивалентных семантических
полей послужит уяснению многих вопросов, связанных со становлением
как внутриязыковых границ между понятиями, так и психо-лингвисти-
ческих закономерностей в становлении языковой и культурной картины
мира и национального менталитета. Подробное описание связей между
словами и смыслами по вертикали (интерлингвально) и по горизонтали
(интролингвально) позволит с большей достоверностью опеределить кон-
стантные и трансформные элементы в целевых межъязыковых и межкуль-
турных контактах, к числу которых относится и поэтический перевод как
реализатор культурно-образовательной функции и как неотъемлемый
атрибут науки поэтики.

ПРИЛОЖЕНИЕ

NOCTURNE

Перевод N1 (English version by Aina Swan Cutler)**Eino Leino**

Ruislinnun laulu korvissani,
 tähkkäpäiden päällä täysi kuu;
 kesä-yön on onni omanani,
 kaskisavuun laaksot verhoun.
 En ma iloitse, en sure, huokaa;
 mutta metsän tummuus mulle tuokaa,
 puunto pilven, johon päivä hukkuu,
 siinto vaaran tuulisen, mi nukkuu,
 tuoksut vanamon ja varjot veen;
 niistä sydämeni laulun teen.

Sulle laulan neiti, kesäheinä,
 sydänmeni suuri hiljaisuus,
 uskontoni, soipa säveleinä,
 tammenlehvä-seppel verhyt, uus.
 En ma enää aja virvatulta,
 onpa kädessäni onnen kulta;
 pienenty mun ympär' elon piiri;
 aika seisoo, nukkuu tuuliviiri;
 edessäni hämäräinen tie
 tuntemattomahan tupaan vie.

I hear the evening corncorn calling.
 Moonlight floods the fields of tasseled grain.
 Wood smoke, drafting, veils the distant valleys.
 Summer evening's joy is here for me.
 I'm not happy yet no sorrow shakes me,
 but the dark woods stillness I would welcome.
 Rosy clouds through which the day is falling,
 sleepy breezes from the blue gray mountains,
 shadows on the water, meadow flowers...
 out of these heart's own song I'll make!

I will sing it, summer hay-sweet maiden,
 sing to you my deep serenity,
 my own faith that sounds a swelling music,
 oak-leaf garland ever fresh and green.
 I'll no longer chase the will-o-wisp.
 Happiness is here in my own keeping.
 Day by day, life's circle narrows, closes...
 Time stands still now... weather cocks all sleeping.
 Here before me lies a shadowy way
 leading to a strange, an unknown place.

Перевод N 2 (Э. Шустер)*

Поёт во ржи заливистая птица,
 висит над полем полная луна,
 пожар в ложине всё ещё курится,
 я счастлив, счастлив в эту ночь сполна.
 Молчат во мне восторги и печали,
 но тьмой окрашены лесные дали,
 и кроны туч, где луч последний тонет,
 и синь вершин, в которых ветер стонет,
 и аромат купава, и гладь реки –
 как это нужно сердцу для строки!

Пою тебе, о пажить лета, дева,
 мир нежной тишины в душе моей,
 ты - вера для меня, ты - звук напева,
 венец дубовый из живых ветвей.
 О, я не лыщусь на огоньки ночные,

Перевод N 3 (Э. Иоффе)

Козодоя голос монотонный,
 Полная луна в колосьях сонных,
 Дым подсеки занавесил нивы...
 Летней ночью быть легко счастливым.
 И не радость, не печаль, не вздохи –
 Только ряби светлые всполохи
 На воде, да леса сумрак вечный,
 Синь холмов да тёплый ветер млечный,
 Запах подорожника и тени
 Облаков, где засыпает день, и
 Шёпот листьев ночи на краю
 Я запомню и тебе спою,
 Чудо моё летнее, лесное,
 Красота - венок дубовый, юный.
 Сердце ждёт, сливаясь с тишиною
 И луной, и их слагая в руны.

имея счастья горы золотые;
круг жизни мой становится всё уже,
часы молчат, и флюгер спит досужий,
и мрак пророчит смертную судьбу –
дорогу в незнакомую избу!

За блуждающими огоньками
Больше не бегу – ведь под руками
Счастье. Жизнь вокруг кольцо сужает,
Флюгер спит, и время замирает.
Предо мною – сумеречный путь
В неизвестное, – куда-нибудь.

***Примечание:** Э. Шустером переведён вариант стихотворения, имеющий промежуточную строфу в 10 строк, которая здесь опускается.

Перевод N 4 (О. Варданиян)

Коростель поёт – не надивиться,
на колосьях замерла луна;
дым корчевья по земле клубится,
и для счастья мне лишь ночь дана.
Всё прошло – и радость, и тревога;
мне б – у леса тайны взять немного,
взять зарю, что день окрасит в ночь,
сопкам – дрему одолеть помочь,
тихо спеть кувшинкам во хмелю;
как я этот летний миг люблю!

Госпожа моя, трава лесная,
ты прими покой души моей,
всё, во что я верю, всё, что знаю,
стало лишь букетом из ветвей.
Пусть мечта не манит, как когда-то:
обещал мне леший гору злата,
но всё уже, уже жизни круг;
флюгер спит – не встрепенётся вдруг;
вот и путь, без меты, без огня,
там приют безвестный ждёт меня.

Summary

The Comparison of a Cultural-Educational Potential of a Poetic Text in Different Languages

It is stated that the educational meaning of a language, understood not only as a function of an object being studied but also as a cultural-educational mission, cannot be analysed beyond the limits of word's influence onto a Man. That is why it is very important to make better use of the translations of poetic works. In the short poem *Nocturne* by the Finnish poet Eino Leino (1878-1926) a correlation between the meaning of one of the images in the original and in the translations is shown. The comparison is based mainly on the word '*ruislintu*' (the name of a bird), which is a key-word for the whole emotional intonation and mood of the poem. It is found out that this word is an imaginary word used by the author and that it does not exist as a real bird's name. In the English translation it is presented as a '*cornbird*', in 3 Russian translations – different names are given. Having analysed the denotates of all the given examples of meanings, the article's author determines his approach to the aim of correct translation – it has to be based on a complete – lexical, semantic, semiotic, poetic and culture-forming connotation of the components of the poetic text.

