

УДК 81`37, 81`42
DOI 10.17223/18137083/73/20

Перцептивные образы в лагерной прозе и ее переводе на английский язык

Е. Г. Басалаева, Н. В. Носенко

*Новосибирский государственный педагогический университет
Новосибирск, Россия*

Аннотация

Рассматриваются ключевые образы перцепции на материале романа Е. Гинзбург «Крутой маршрут» и его перевода на английский язык. Авторами отмечается, что ведущими каналами восприятия, актуализированными в тексте, являются аудиальный и обонятельный. Звуки и запахи получают дополнительную смысловую нагрузку, выступают маркерами пограничности пространств, сигналами перемен физического или эмоционального состояния героини, источником важной информации. Языковыми средствами выражения перцептивных образов становится аудиальная и одорическая лексика, а также развернутые метафоры, нередко основанные на синкретичности восприятия. Анализ англоязычных переводов текста свидетельствует о достаточно высокой степени эквивалентности в передаче перцептивной образности, хотя не исключены случаи замены или трансформации.

Ключевые слова

лексика восприятия, лагерная проза, Е. Гинзбург, метафора, перевод

Для цитирования

Басалаева Е. Г., Носенко Н. В. Перцептивные образы в лагерной прозе и ее переводе на английский язык // Сибирский филологический журнал. 2020. № 4. С. 293–307. DOI 10.17223/18137083/73/20

Perceptual images in camp prose and its English translation

E. G. Basalaeva, N. V. Nosenko

*Novosibirsk State Pedagogical University
Novosibirsk, Russian Federation*

Abstract

The paper focuses on the key images of perception of the novel “Krutoy marshrut” by E. Ginzburg and its English translation “Journey into the Whirlwind” by P. Stevenson and M. Hayward. It is noted that one important way to describe the special atmosphere in the so-called “camp prose” is the perceptual vocabulary, a means of depicting impressions and related experiences. The leading channels of perception, actualized in the Ginzburg’s work, are auditory and olfactory. Sounds and smells receive the additional semantic load in the text.

© Е. Г. Басалаева, Н. В. Носенко, 2020

ISSN 1813-7083
Сибирский филологический журнал. 2020. № 4
Siberian Journal of Philology, 2020, no. 4

They act as markers of the borderline of prison's and "worldly" spaces, signals of changes in the heroine's physical or emotional state (they are often precursors of violence), a source of important information (most often it is knocking), a means of updating the mode of memories (the smells are mainly used for this purpose). The linguistic means of expressing perceptual images is the hearing and smell vocabulary (*loud and tiny sounds, knock, roar, clang, screech, scream, ringing, silence, etc.; stink, smell, fragrance, etc.*) and detailed metaphors (zoomorphic, natural, musical), often based on the syncretism of perception (sound, smell, vision). The English translation analysis indicates a rather high degree of equivalence in the perceptual imagery transmission, with replacement or transformation of the most important images not excluded. The study showed interpreting and transmitting the author's metaphors and syncretic (audio-olfactory and visual-audio) images to be the most difficult for translation. The transformations used by the translators are necessary for the English-speaking reader's understanding of the complex perceptual images of the confessional novel.

Keywords

vocabulary of perception, camp prose, E. Ginzburg, metaphor, translation

For citation

Basalaeva E. G., Nosenko N. V. Perceptual images in camp prose and its English translation. *Siberian Journal of Philology*, 2020, no. 4, p. 293–307. (in Russ.) DOI 10.17223/18137083/73/20

«Лагерная проза» считается явлением, относящимся к так называемой «новой прозе», о чем заявлял в статье-манифесте «О прозе» В. Шаламов: «Писатель – не наблюдатель, не зритель, а участник драмы жизни, участник не в писательском обличье, не в писательской роли. Плутон, поднявшийся из ада, а не Орфей, спустившийся в ад. Выстрадавшее собственной кровью выходит на бумагу как документ души, преобразенное и освещенное огнем таланта» [Шаламов, 1965].

Л. С. Старикова определяет лагерную прозу как «тематическое направление в русском литературном процессе конца 50-х – 90-х гг. XX в., создающее художественный образ лагеря в творческой рефлексии писателей» [2015, с. 169]. Произведения лагерной прозы автобиографичны, так как писатели рассказывают о событиях, произошедших с ними лично; в основном документальны, но в то же время «писатель ставит перед собой задачу не буквально следовать за реальными фактами, а передать дух, атмосферу лагерной жизни» [Райзман, 2009, с. 14].

Одним из важнейших способов описания этого духа, атмосферы является перцептивная лексика. Лексика восприятия представляет собой основной пласт словарного состава любого языка, играет значимую роль «при осмыслении его носителем как окружающей действительности, так и своего внутреннего мира с помощью образных средств» [Кочетков, 1992, с. 3].

Как отмечает Н. В. Атаманова, вписываясь в ткань художественного текста, восприятие заметно расширяет свои границы и тем самым дает возможность анализировать исследуемую ситуацию с точки зрения индивидуально-авторских способов ее репрезентации. Обращение к анализу перцепций в конкретном идиолекте позволяет показать лексику восприятия в системе, связь звука со светом, цветом, запахом, «их движущиеся формы» [Атаманова, 2017, с. 183]. Перцептивный модус в художественном тексте выполняет различные функции: служит механизмом индивидуально-авторского смыслообразования, является средством описания впечатлений и связанных с ними переживаний, но прежде всего раскрывает оценочные характеристики, которые «направляют» образную интерпретацию и, таким образом, объединяет продукт художественной когниции автора и читателя [Кириллина, 2016, с. 1].

Основным положением современной теории художественного перевода является то, что «при формальной непередаваемости отдельного языкового элемента подлинника может быть воспроизведена его эстетическая функция в системе целого и на основе этого целого» [Федоров, 2002, с. 334]. Таким образом, основной принцип художественного перевода заключается в том, чтобы «работать над созданием художественного образа, общего настроения, характеристики атмосферы, персонажей и т. п. Здесь важен и выбор отдельного слова, и синтаксической структуры, и других элементов» [Комиссаров, 1999, с. 60].

Нельзя не согласиться со словами Э. Вилсон, первой женщины-переводчицы «Одиссеи» Гомера: «Перевод всегда подразумевает интерпретацию и [требует], чтобы каждый переводчик... как можно глубже задумывался над каждым словом, образом и истолкованием»¹ (здесь и далее перевод наш. – Е. Б., Н. Н.).

Названные проблемы вызывают особый интерес с нескольких точек зрения. С одной стороны, это изучение лексических средств выражения образов перцепции, их текстообразующей роли, выявление доминантного канала восприятия, оказывающегося ключевым, значимым в сюжетной канве произведения из числа лагерной литературы, заставляющего читателя откликаться на эмоциональное, эстетическое содержание текста [Арнольд, 1974, с. 7–8]. С другой стороны, изучение перцептивной картины мира приобретает особую актуальность в контексте антропоцентрического подхода к художественному переводу как творческому акту, в рамках которого автор оригинала и переводчик рассматриваются как две специфические языковые личности, допускающие вариативность интерпретации текста. Как отмечают С. Корячанкова, Л. Крюкова, Д. Олицкая, «сопоставительный аспект, а именно анализ трансформаций, которые претерпевают перцептивные образы оригинала во множественных переводах (особенно на разные языки), становится важным ракурсом наблюдения за универсальностью базовых и многообразием индивидуальных образов» [Корячанкова и др., 2018, с. 39].

Тексты лагерной тематики, по замечанию Е. В. Харитоновой, наполнены столь специфическим содержанием, что они переходят в разряд национально-маркированных текстов, представляющих особую сложность в процессе их перевода на другие национальные языки. В этой связи изучение истории и характера рецепции русской лагерной прозы средствами английского языка представляет большой интерес [Харитонова, 2017, с. 150].

Рассмотрение указанных вопросов, а именно лексических средств выражения модусов перцепции в аспекте перевода является **целью** настоящей статьи.

В качестве материала исследования выбрана книга воспоминаний Е. Гинзбург «Крутой маршрут» и ее перевод на английский язык (“Journey into the Whirlwind” переводчиков П. Стивенсона (Paul Stevenson) и М. Хейворда (Max Hayward)). Как отмечают некоторые исследователи, для писательницы главное – «изображение собственных душевных и духовных трансформаций, анализ каждой мысли и каждого чувства, которое она испытала за восемнадцать лет мучений» [Ван Линь, 2016, с. 108], поэтому документальность в этой книге в большей степени поэтическая, художественно воплощенный документ о человеке и его ощущениях [Старикова, 2015, с. 173].

История публикации перевода мемуаров на английский язык была неясной. Как пишет А. С. Митюшова, в 1967 г. в Европе и США вышла лишь первая часть

¹ “Translation always involves interpretation, and [requires] every translator... to think as deeply as humanly possible about each verbal, poetic, and interpretative choice” [Wilson, 2018].

хроники, в которой описываются события трех из восемнадцати лет заключения. Продолжение было опубликовано впервые в Италии в 1979 г. в издательстве “Mondadori” спустя два года после смерти автора [Митюшова, 2016, с. 22]. В СССР книга издавалась по частям в литературно-художественном журнале «Даугава» в 1988–1989 гг. Анализ хроники Е. С. Гинзбург в оценке англоязычной критики 1967 г., предпринятый А. С. Митюшовой, в целом позволяет судить о признании произведения на Западе как одного «из самых душераздирающих», когда-либо написанных «о механизмах работы НКВД, методах их “расследований” и шантажа» [Там же, с. 27]. Анализируемое англоязычное издание содержит перевод первой части целиком, девяти глав второй части и эпилога. Над переводом работал известный британский русист и переводчик Макс Хейворд (см. о нем [Friedberg, 1997, p. 178–179]) в союзе с Полом Стивенсоном.

Перцептивные образы играют важную роль в организации текста, поэтому вызывают интерес, с одной стороны, их текстовый потенциал, а с другой – способы их трансляции средствами другого языка.

Ведущим каналом восприятия человека в ситуации несвободы становится **звуковой**. Именно звуки особо выделяются на фоне однообразного тюремного пространства, становятся различными маркерами происходящих в жизни героини изменений. Зрительное восприятие уходит на второй план, оно оказывается менее «информативным» (ср.: *а очки у всех отняли, и все близорукие и дальнорюкие мучаются страшно!* (Ч. 1, гл. 26)). Образы звуков часто вводятся в текст как с помощью аудиальной лексики, так и метафорически.

Можно выделить следующие функции звуковых образов в тексте.

1. Звук является своеобразным разграничением мирной и тюремной жизни.

Звук – это граница, это источник воспоминаний о прошлой жизни (дом, город, природа, пароходы). В следующих примерах наблюдается разнообразие звуков мирной жизни, причем частотна не детализация по виду, источнику и пр., а их постоянная характеристика: звуки маркируются как *обычные, привычные*. Часто это шум (т. е. совокупность разных звуков): *шумит город, шумит мир нормальных людей*. Ср.:

(1) **Захлопывается** дверь. <...>. Больше я уже никогда не открывала эту дверь, за которой я жила с моими дорогими детьми (ч. 1, гл. 10) // The door **banged shut**. <...>. I was never again to open that door behind which I had lived with my dear children (p. 45–46);

(2) Оно, безумие, осталось там, внизу, где **лязг** замков, налитые страданием глаза золотоволосой девушки с реки Сунгари. А здесь – обычный мир нормальных людей. Вон она **звякает** за окном трамваями, знакомая старая Казань (ч. 1, гл. 13) // <...> the madness might be over, that I had left it behind me, down there, with the **grinding** of padlocks and the pain-filled eyes of the golden-haired girl from the banks of the river Sungari. Here, it seemed, was the world of ordinary, normal people. Outside the window was the old familiar town with its **clanging** streetcars (p. 60);

(3) На больших темно-зеленых деревьях под окнами **шелестят** листья. Этот **звук** – **таинственный и прохладный** – потрясает меня (ч. 1, гл. 29) // Outside the windows there were some large, dark-green trees: their leaves were **rustling** and I was moved by the cool, mysterious sound<...>It was strangely **touching** – why had I never noticed it? (p. 171–172);

(4) Через щель в седьмой вагон стали проникать **звуки обычной человеческой жизни: смех, детские голоса, бульканье воды** (ч. 2, гл. 2) // through the partly open door we began to hear **sounds of ordinary human life: laughter, children's voices, and the gurgling of water** (p. 303).

Переводчик довольно точно следует за автором, передавая все оттенки звука, лишь в некоторых случаях усиливая или ослабляя интенсивность проявления или восприятия звука. См. примеры (1), (3): *Захлопывается дверь* – *The door banged shut* (букв. дверь захлопывается с неожиданным, резким звуком); *звук потрясает* – *I was moved by the cool, mysterious sound* (букв. звук трогает меня).

Можно увидеть последовательное разграничение звуков тюремной и мирной жизни на уровне лексики. Так, для тюремной жизни характерны номинации звуков *гром, звон, грохот, лязг, шепот*; признаки звуков *страшный*; лексемы с семантикой продуцирования звуков *грохнул, гукнуло*. Для описания же звуковой картины обычной, мирной жизни используются слова с иной оценочностью: *звуки, смех, бульканье; привычные, обычные; шумит, звякает*. Подобного рода смысловое расслоение на уровне лексики аудиальной группы встречается достаточно регулярно в тексте.

2. **Звуки ключей, дверных замков, стекла, железа, мебели в тюрьме часто звучат в качестве знаков перемен (перемен в пространстве, в судьбе; сигналов, предвещающих физическое насилие и т. п.).**

Героиня в период нахождения в тюрьме постоянно опасается звуков замков, поэтому для описания подобных ситуаций используются различные лексемы с интенсификаторами звука: *страшный гром, звон, грохот, многократное эхо*. Звук замков всегда громкий.

(5) Поэтому, когда открывается **со страшным громом и звоном** одна из дверей <...> я воспринимаю это как неожиданный подарок судьбы (ч. 1, гл. 12) // So when a cell door, marked "3," opened with much **creaking and grinding**, <...> I took this as an unexpected gift of fate. I was not to be alone. This already was a blessing (p. 53);

(6) Однажды мы с тревогой услышали в неурочный час повторяющиеся **ритмические железные звуки** (ч. 1, гл. 41) // One day we heard with alarm **a series of bangs** indicating that cell doors were being opened and shut one after another (p. 236);

(7) Ровно дышат мои соседки, мерно **поскрипывают** в коридоре сапоги дежурного. Время от времени – **грохот замков, шаги, шепот** <...>. **Каждый звук отзывается в висках** (ч. 1, гл. 18) // I listened to the even breathing of my cellmates and the **measured creak** of the warder's boots along the corridor (p. 97);

(8) Время близится к трем. Становится все тише. Вот еще раз **грохнул брошенный об пол стул**. Вот еще раз **гукнуло и отдалось многократным эхом** «мать-мать-мать!». Еще одно подавленное мужское рыдание. И – **тишина** (ч. 1, гл. 27) // By now it was nearly three o'clock, and the sounds were **dying down**. Once more I heard a chair thrown to the ground, once more **a man's stifled sob**. Then **silence** (p. 161).

Интересно, что при переводе лексическая репрезентация таких звуков часто трансформируется. Мы можем наблюдать различные переводческие стратегии:

- замена звуков; они остаются такими же интенсивными, но основаны на иных качествах. Ср.: (5) *страшным громом и звоном – with much creaking* (букв. скрипом) *and grinding* (букв. скрежетом);

- снятие метонимии и замена звука: (6) *повторяющиеся ритмические железные звуки – a series of bangs* (букв. серия ударов / хлопков) *indicating that cell doors were being opened and shut one after another*;

- редуцирование звука: (7) *Время от времени – грохот замков, шаги, шепот – From time to time a padlock ground open* (букв. замок открывается), *and there were footsteps and whispers*. В этом примере звук прячется, подразумевается, а в следующем примере удаляется вообще: (8) *Вот еще раз гукнуло и отдалось многократным эхом «мать-мать-мать!»*. *Еще одно подавленное мужское рыдание – once more a man's stifled sob* (букв. сдвоенные рыдания человека).

- замена описания объекта, издающего звук, описанием воспринимающего субъекта: *Ровно дышат мои соседки – I listened to the even breathing of my cellmates* (букв. я прислушивалась к ровному дыханию моих сокамерниц); *Вот еще раз грохнул брошенный об пол стул – Once more I heard a chair thrown to the ground* (букв. Я услышала брошенный на пол стул).

В тексте часто можно наблюдать градацию звуков: *грохот, отзвук, звучок*. В то же время противопоставляются **звук** и **тишина**. Тихина связывается с состоянием покоя, а звук – с изменением, часто негативным. Но покой условен, это все равно ожидание перемен, он угнетает, уподобляется живому существу либо смерти (ср.: *могильная тишь*). Даже тихий звук становится громким с точки зрения субъекта восприятия (ср.: *звук отдаёт в висках*). Звук все время чередуется с тишиной и на ее фоне становится особо воспринимаемым. Таким образом, и тишина, и звук деструктивны, причиняют боль (см. от звуков *больнее, могильная тишь*).

Приведем примеры.

(9) **Тишина сгушалась**, приобретала какую-то **осязаемую душную силу**. Тоска начинала грызть <...>. Хотя бы один **звук**... Но когда звук **раздавался**, становилось еще хуже. <...> Вот **еле уловимый звучок** поднятого и снова опущенного глазка. <...>. Нет, от этих **звуков еще больнее** (ч 1, гл. 33) // The **silence thickened**, became **tangible and stifling**. <...> I would have given anything to have heard **just one sound** (p. 198);

(10) Нарушая **могильную тишь**, **завязкали** в коридоре **железки**, **зашептались надзиратели**. Разгадав значение звуков, я стрепетом ждала, что они принесут мне (ч. 1, гл. 34) // One day the **tomb like silence was broken by the clanking of keys and by muttered conversation** in the corridor. I guessed what this meant, and in painful suspense awaited my girl Friday (p. 203).

Сравнивая оригинал и перевод текста, мы видим, что некоторые фрагменты опускаются. Переводчик использует приемы конкретизации (10) *железки – keys* (ключи) (за счет этого снимается русская метонимия «материал – изделие из этого материала») и генерализации (10) *зашептались надзиратели – muttered conversation* (букв. бормотание). Кроме того очевидная переводческая частеречная замена – глаголы продуцирования звука заменяются отглагольным существительным в переводе. Таким образом, динамика превращается в статику. На наш взгляд, конкретизация была необходима для того, чтобы англоязычный читатель понимал, чего именно с трепетом ждет героиня: градация звуков и противопоставле-

ние звука и тишины ослабляются. Однако переводчик поддерживает тему “значения” звуков в жизни заключенной.

Звуки тюрьмы (замков, металла и пр.) нередко противопоставлены **звукам человека**. И это тоже маркер разных состояний, разных пространств. Все гипертрофировано, лексемы с семой “звук” всегда содержат в значении компонент «интенсивность» (к примеру, *визги* и т. п.). Ср.:

(11) И **грохот** замков лучше, чем **визги** исступленных Нечеловеков (ч. 1, гл. 13) // and the **grinding** of locks was better than the demented screams of un-men (p. 64).

Помимо лексем, интенсифицирующих звук, в тексте частотны **метафорические аудиальные образы**, которые также связаны тюремным пространством. Они работают на те же смыслы и позволяют усилить весь ужас восприятия происходящих событий. Так, можно встретить разнообразные примеры **зооморфных метафор**. Например,

(12) Дверная форточка хлябает и открывается, точно пасть какого-то сказочного **дракона**. Пасть **произносит**: – Подъем! И захлопывается, точно **лязгают** одна о другую металлические **челюсти чудовища** (ч. 1, гл. 40) // At six in the morning the flap-window clicks open and gapes **like the jaws of a dragon**. It barks out “Get up!” and **clangs** shut again (p. 231).

В переводе метафорический образ дракона сохраняется, однако он оказывается несколько редуцированным, свернутым.

Особо значима разворачивающаяся в тексте **музыкальная метафора**. Она встречается на протяжении всего текста. Для героини многие окружающие звуки превращаются в музыку (поэтому частотны такие лексемы, как *симфония*, *аккорд*, *какофония* и т. п.). Однако звуки далеко не приятные – это проявляется за счет семного рассогласования контекстуальных партнеров: *музыка дьявольская*; *обрушивается аккорд пытки*, *жалобный дискантовый отзвук* и пр.

(13) Потрясающий лязг спускаемых железных коек наполняет весь подвал **дьявольской музыкой**. Снова гром, лязг засовов и замков и чей-то скучный, **нарочито тихий голос** (ч. 1, гл. 12) // Metal bunks, clanging as they were let down, filled the cellars with their **infernal noise**. Again the rumbling and clanking of bolts and keys, and a **bored stage whisper** in my ear: “Get ready for interrogation” (p. 59);

(14) Он заканчивает длинный период ударом кулака по столу. Стекло на столе звенит. Под **аккомпанемент этого дискантового звука** на меня обрушивается как **заключительный аккорд двухлетней пытки** короткая фраза <...>. Снова удар кулаком и жалобный **дискантовый отзвук** стекла (ч. 1, гл. 11) // He ended along tirade with a blow of his fist on the desk, so that **the glass top reverberated**. To its plaintive whine, he **thundered the words which served**, as it were, as the **grand finale** of my two years’ ordeal <...>. He banged the desk again and the glass **rang out plaintively** again (p. 50);

(15) И вдруг я различаю в **какофонии звуков**, несущихся из коридора, **ритмические повороты ключей** в замках камерных дверей (ч. 1, гл. 42) // Then, amid the **hubbub** in the corridor I heard the **sound** of keys turning in one cell door after another (p. 242).

Интересно, что в переводе музыкальная метафора часто не актуализирована. В разных примерах мы видим достаточно регулярные замены: вместо музыки, какофонии вводится *noise, hubbub* (букв. шум, гам); *аккомпанемент этого дискантового звука* заменяется *plaintive whine* (букв. жалобный вой, нытье); *заключительный аккорд двухлетней пытки – grand finale* (букв. грандиозным финалом). Снимается и другая метафора – в русском тексте мы видим уподобление звуков стихии (*фраза обрушилась*), в переводе же эта метафора не представлена (*he thundered the words* (букв. прогремел словами)).

В целом в тексте во многих случаях метафора многослойна, однако не вся она сохраняется в переводе.

(16) Над **волной воплей** пытаемых плыла **волна криков и ругательств**, изрыгаемых пытающими. Слов разобрать было нельзя, только изредка **какофонию ужаса** прорезывало короткое, как удар бича, «мать! мать! мать!». Третьим слоем в этой **симфонии** были **стуки** бросаемых стульев, удары кулаками по столам и еще что-то неуловимое, леденящее кровь. Хотя это были только **звуки**, но реальное восприятие всей картины было так остро, точно я разглядела ее во всех деталях (ч. 1, гл. 27) // **Over and through the screams** of the tortured, we could hear **the shouts and curses** of the torturers. Added to the **cacophony was the noise of chairs being hurled about**, fists banging on tables, and some other unidentifiable sound which froze one's blood. Although these were only sounds, they conjured up such a vivid picture that I felt I could see it in every detail (p. 159).

Как видим, в контексте звук уподобляется стихии. Такой сложный образ формируется благодаря представлению человеческих звуков в виде воды (ср. *волна*), поток которой разрушителен (ср. *обрушивается*). Звук – это нечто острое (ср. *прорезывало*), леденящее, уподобляется бичу. И все это составляет в целом музыкальный образ (ср. *какофония, симфония*). Это музыка, не доставляющая удовольствие, но вызывающая ужас и страх. Звук становится синкретичным, тактильно и визуально воспринимаемым. В переводе же отсутствует метафора стихии, не передано уподобление звука острому предмету, приносящему боль. Остается лишь один образ, связанный с синкретичным восприятием звука и температуры (*звук, леденящий кровь*). Иными словами, в переводе метафоры гасятся.

3. Еще одна функция звукового ряда, представленного в тексте, – **звук стука как важный источник информации**. Он противопоставлен тишине, а также другим звукам, например гулу (фоновым, звукам пространства).

В данном случае звук – стук, он всегда тихий, тонкий.

(17) **Стучать** здесь можно было почти беспрепятственно, так как **тонкий звук перестукивания** тонул в общем **гуле** (ч. 1, гл. 21) // Here, you could **knock** on the walls to your heart's content – **the light sound** of tapping was drowned by **the general racket** (p. 114);

(18) И наконец – **тоненький стук** в стенку. Это Оля Орловская, соседка. Она выстукивает то самое слово <...> (ч. 1, гл. 42) // After a time we heard a **faint knocking** on the wall: it was Olga Orlovskaya tapping out the word <...> (p. 240).

Нужно отметить, что звук в данном случае оказывается довольно часто сопряжен с визуальным восприятием, синкретичен с ним. В силу ограниченности объ-

ектов видения (например, замкнутое пространство, в котором долгое время проводит героиня) звук и зрение переплетаются. Ср.:

(19) Опять **шорох** листьев. <...> Мне кажется, что это я **кричу**. Нет. Я **молчу и слушаю**. <...> На меня **надвигается какая-то темнота**. **Голос** чтеца сквозь эту тьму **просачивается** ко мне, как далекий мутный поток. Сейчас меня **захлестнет** им. <...> **Темнота** снова надвигается. Сейчас захлестнет совсем. И вдруг... Что это? Что он сказал? Точно **ослепительный зигзаг молнии прорезает сознание** <...> Все вокруг меня **становится светлым и теплым**. Десять лет! Это значит – жить! <...> Если бы они смотрели в лица своим жертвам, они, наверно, **прочли бы в моих глазах** все эти **немые выкрики** (ч. 1, гл. 29) // Again I heard the trees **rustling**. <...> I thought I **must have screamed**, but no – I **stood and listened in silence** <...>. A **sort of darkness came over my mind**; the **judge’s voice sounded like a muddy torrent** by which I might be swamped at any moment. <...> **The darkness** closed in again – for the last time, surely. And then, all of a sudden – What was it? What had he said? **Like a blinding zigzag of lightning cutting across my mind**. <...> The world around me **was suddenly warm and bright**. Ten years! That meant I was to live! <...> If the “judges” ever looked at their victims’ faces, they **could not have failed to read all these silent exclamations in mine**. But they did not look at me (p. 173).

Голос, крик сопряжены со светом, тьмой. Опять же в контексте актуализируется водная метафора не только звука, но и видения (*поток, захлестнет*), что позволяет передать весь спектр эмоционального состояния. Звук и свет уподобляются стихии, режущему объекту. Звук становится средством описания видения и переживания.

Таким образом, можно сказать, что звук занимает важнейшее место в системе описания пространства. Особенно часто к экспликации аудиального восприятия повествователь прибегает, когда описываемые события разворачиваются в замкнутом пространстве. По мере расширения пространства звуковые образы становятся менее частотными.

По значимости в тексте после звукового модуса перцепции следует назвать **обонятельный**, передающий информацию о наиболее близких субъекту жизненных сферах, независимо от его воли и желания.

Лексика обонятельного восприятия и продуцирования запаха достаточно разнообразна. Можно говорить нескольких функциях запаха в тексте.

1. Безусловно, в первую очередь **запах маркирует пространство**, в котором находится героиня, например запах тюрьмы. Маркеры запаха повторяющиеся, дискретные – *вонь, плесень, грязь, параша* и т. п. Иначе говоря, негативная оценка преобладает. Как и звуки, запахи интенсифицированы.

(20) Здесь уже не подвал, но **запах плесени, грязи, параш еще острее**, чем на Черном озере. Я называю составные **части этого запаха**. В целом же они составляют, в сочетании с еще чем-то неуловимым, **запах тюрьмы**. **Вони и грязи** здесь больше (ч. 1, гл. 20) // Although we were above ground, the **smells of dirt, mold, excrement, were even stronger** than in the cellars of Black Lake. **These and some other indefinable smells together** made up the unique, indescribable stench of jail. If the **dirt and stench** were worse than at Black Lake <...> (p. 103);

(21) Транзитка представляла собой <...> **загаженный двор, пропитанный запахами аммиака и хлорной извести** (ч. 2, гл. 3) // The camp consisted of a huge, dirty enclosure surrounded by barbed wire and reeking of ammonia and the chloride of lime (p. 414).

Негативно оценивается и запах еды, связанный с этим пространством. Часто это запах рыбы (нередко тухлой, вонючей), который выделяется особо.

(22) Не в силах преодолеть брезгливость <...> к **вонючей рыбе** <...> (ч. 1, гл. 14) // Sickened by the prison <...> the **stinking fish** <...> (p. 67);

(23) <...> просочился тошнотворный **запах тухловатой вареной рыбы**. Даже на фоне всепроникающего **запаха сырости и парши** эта **рыбная вонь** вызывала отвращение (ч. 1, гл. 12) // A **smell of bad fish** seeped into the cell, more sickening even than the all-pervading smell of **mildew, slop pails, and excrement** (p. 56).

Переводчик довольно точно транслирует запахи и использует переводческую трансформацию – генерализацию (*запах тухловатой вареной рыбы* – *smell of bad fish* (букв. запах испорченной рыбы)).

Зловоние распространено всюду. Слово *зловоние* приобретает двойной смысл – прямой и переносный, окказиональный “плохая атмосфера, ужасное место”. Ср.:

(24) Зловоние парши смешивается с парфюмерными запахами, струящимися от надзирателя. Их обязательно душат здесь, чтобы **компенсировать** то **зловоние**, в котором они работают (ч. 1, гл. 40) // The door is flung open, and the foul smell from the bucket mingles with the warders' scent-under the regulations **they are issued perfume to help them bear the stench** (p. 233).

Можно наблюдать, что запахи различных миров и представителей различных миров тоже противопоставляются. Объект, попадающий в тюремное (негативное с точки зрения запаха) пространство из иного, сразу выделяется, встраивается в ольфакторную парадигму, но уже с иной окраской – положительной (ср. повторяющиеся слова *благоуханный, благоухать*):

(25) Она [малина] **благоухала** (ч. 1, гл. 24) // The raspberries were <...> so fragrant (p. 140);

(26) И Марья Сергеевна <...> отдавала владелице горячий кусок, **благоухающий священным запахом печеного хлеба** (ч. 2, гл. 7) // She briskly did so on an improvised iron spit and returned the **warm, fragrant morsel** to its owner (букв. теплый, ароматный кусок) (p. 398);

(27) Над **вонючей** камерой **плывут благоуханные слова** (гл. 20, с. 81) // **Sweet memories floated on the stinking air** (p. 105).

Как показывают примеры, в переводе запахи как маркеры разных миров переданы точно, но использованы приемы замены и трансформации. Так, в примере (26) опущение в переводе лексемы *священный*, на наш взгляд, снижает эмоциональность восприятия, снимается сакральность запаха: объект из разряда вожделенных становится просто вещью с определенными признаками. Замена наблюдается в контексте (27), где метафора сохраняется, но одорический образ трансформируется во вкусовой; лексема *слова* заменяется *воспоминаниями*. Мы видим двойную метафоризацию: с одной стороны, запах уподобляется воде (частотная метафора в тексте), с другой – запахом наделяются не способные пахнуть

объекты (*слова / memories*). Иначе говоря, запахи в тексте представлены и реальными, и ирреальными.

В целом использование лексем обонятельной группы в переносном смысле применительно к результатам речемыслительной деятельности не единичны. Положительно оцениваемые слова *благоухают*, негативные же оказываются *с душком*, т. е. неблагонадежны, вызывают осуждение. Ср.:

(28) <...> от этой вашей шуточки **не отдает троцкистским душком?** Разве не взята она из **гнилого** арсенала троцкистского оружия? (ч. 1, гл. 14) // <...> doesn't it seem even to you that your **little joke has a whiff of Trotskyism about it?** Doesn't it come straight out of the Trotskyist arsenal? (p. 69).

Переводчик в данном случае следует за автором, но снижает запаховую нагрузку, опуская выражение *гнилой арсенал*.

Иными словами, есть пространства вонючие, грязные, а есть такие, где запахи человеческие, ассоциирующиеся с домом, с нормальной жизнью. Если в оригинале это просто запах человеческого жилища, то в переводе часто мы видим уже конкретно *домашний запах*. Запах продуктов становится другим, номинируется отличными лексемами с точки зрения оценочности (не *рыбы*, а *рыбешки*, например). Запах нормального жилища связан с едой; запах же «неприятного» дома всегда несъедобен.

(29) В тех бараках – **запах человеческого жилья от варящейся на железных печках рыбешки, раздобытой за зоной** (ч. 2, гл. 5) // These huts **had a homely smell: tiny fish obtained from outside the camp were generally frying on the stove** (p. 368).

В переводе “запах человеческого жилья” (авторское обобщение, инвариант) превращается в “домашний запах” (что-то сугубо личное, для каждого своё).

2. Запах может быть актуализатором модуса воспоминания.

Запах в тексте связывается с детством, домом, прошлой жизнью. Он ассоциируется со сладостью, чистотой, растительностью.

(30) <...> мы спрыгиваем прямо на темно-желтый сыроватый песок, который **сладко пахнет детством** (ч. 1, гл. 32) // There was no platform and we jumped straight out onto the damp, dark-yellow sand **smelling sweetly of childhood** (p. 191);

(31) От подушки моей новой знакомой **пахнет чем-то забытым – чистотой, давнишними духами** (ч. 1, гл. 25) // The pillow **smelled of something I had forgotten too – cleanliness, a trace of scent** (p. 147).

Иногда воспоминания находятся в плоскости сна, тогда запах становится синкретичным с видением, звуком.

(32) Сплю и **вижу** во сне **запах** моря и пустынную дорогу. Только **стоны и крики** возвращали меня к реальности. Крики, как ни странно, были радостные. Это вчерашние **слепцы** радостно **вопили «Вижу!»** (ч. 2, гл. 3) // I felt as if I were asleep and seeing **this empty road that smelled of the sea** in a dream. Only my companions' shouts and groans brought me back to real life. The shouts, oddly enough, were of joy: **those who had been blind** the night before were crying out: “I can see!” (p. 331).

В переводе синкретизм звука и запаха трансформируется.

Таким образом, аудиальное и обонятельное восприятие становятся ведущими модусами перцепции в тексте. С их помощью маркируются пространство, люди, физическое состояние и пр. Звуки и запахи становятся важнейшими элементами структуры текста, позволяющими усилить эмоциональное напряжение; разграничить мир своих и чужих, прошлое и настоящее; выступить знаками перемен. В условиях замкнутого пространства, неустроенности и однообразия быта аудиальное и обонятельное восприятие обостряется, подчас становясь единственным источником информации, связующим звеном между героиней и миром. С другой стороны, отсутствие разнообразных внешних раздражителей позволяет героине вести большую внутреннюю работу и тем самым раскрыть внутренний творческий потенциал (она вспоминает художественные произведения и цитирует их целиком, рефлексирует над собственной судьбой и судьбой страны).

Переводчики довольно точно следуют за автором, передавая картину, которая создается из образов, базирующихся на восприятии и интерпретации звуков и запахов героиней. Однако в переводе оказались потеряны или свернуты важные авторские метафоры (музыкальная, зооморфная, метафора стихии). Особую сложность представляет передача синкретичных (аудиально-обонятельных и визуально-аудиальных) образов. Замена одних звуков и запахов другими, на наш взгляд, может быть оправдана обращением переводчика к привычным для англоязычного читателя образам (например, *звенящие трамваи*) при описании обычного быта людей, но не позволяет создать полную перцептивную картину лагерной жизни. Это может быть связано с отсутствием аналога в картине мира читателя, к которому мог бы апеллировать переводчик (к примеру, *железные звуки камеры, грохот и звон тюремных решеток, вьедливый запах баланды, вонь протухшей рыбы, священный запах печеного хлеба, благоуханная малина* и др.)

Дальнейшее исследование может быть направлено на изучение иных модусов перцепции в тексте, а также сопоставление систем восприятия, представленных в произведениях иных авторов лагерной прозы.

Список литературы

- Атаманова Н. В.* Лексика восприятия в поэтическом идиолекте А. К. Толстого // Вестник Брян. гос. ун-та. 2017. № 3 (33). С. 183–192.
- Арнольд И. В.* Стилистика декодирования: Курс лекций. Л., 1974. 76 с.
- Ван Линь.* Роман Е. Гинзбург «Крутой маршрут» в контексте лагерной прозы // Успехи современной науки и образования. 2016. № 7, т. 2. С. 108–112.
- Кириллина Н. В.* «И я всюду слышу звуки...»: функции перцептивной лексики слухового восприятия в языке поэзии А. А. Ахматовой // Вестник Моск. гос. обл. ун-та (электронный журнал). 2016. № 4. С. 1–9. URL: <https://vestnik-mgou.ru/en/Articles/Doc/772> (дата обращения 30.03.2020).
- Комиссаров В. Н.* Общая теория перевода. Проблемы переводоведения в освещении зарубежных ученых: Учеб. пособие. М.: ЧеРо, 1999. 134 с.
- Корычанкова С., Крюкова Л. Б., Олицкая Д. А.* Перцептивная картина мира в поэтическом переводе (на материале русского и немецкого переводов стихотворения О. Бржезины «Взгляд смерти») // Вестник Том. гос. ун-та. 2018. № 426. С. 39–46. DOI 10.17223/15617793/426/4

Кочетков П. Н. Лексика восприятия в русской поэзии конца XIX – начала XX века (на материале поэзии В. Я. Брюсова): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 1992. 16 с.

Митюшова А. С. Конфликт интересов: Мемуары С. И. Аллилуевой и хроника Е. С. Гинзбург в оценке англоязычной критики 1967 г. // Вестник РГГУ. Серия «Литературоведение. Языкознание. Культурология». 2016. № 8. С. 22–35.

Райзман М. И. Задержанная литература: Учеб. пособие. Магадан: Охотник, 2009. 108 с.

Старикова Л. С. «Лагерная проза» в контексте русской литературы XX века: понятие, границы, специфика // Вестник Кемеров. гос. ун-та. 2015. Т. 4, № 2 (62). С. 169–174.

Федоров А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). М.: Филология три, 2002. 415 с.

Харитонова Е. В. Основные этапы рецепции русской лагерной прозы средствами английского языка // Вестник Моск. гос. обл. ун-та. Серия: Русская филология. 2017. № 5. С. 149–157.

Шаламов В. Т. О прозе // Шаламов В. Т. Собр. соч. В 4 т. / Сост., подгот. текста и примеч. И. Сиротинской. М.: Худож. лит.; Вагриус, 1998. Т. 4: Четвертая Вологда. Вишера: Антироман. Эссе; Письма. URL: <https://shalamov.ru/library/21/45.html> (дата обращения 30.03.2020).

Friedberg M. *Literary Translation in Russia: A Cultural History.* Penn State Press., 1997. 224 p.

Wilson E. A Doggish Translation (review of *The Poems of Hesiod: Theogony, Works and Days, and The Shield of Herakles*, translated from the Greek by Barry B. Powell. University of California Press, 184 pp.) // *The New York Review of Books*. 2018. Vol. 65, no. 1. URL: <https://www.nybooks.com/articles/2018/01/18/hesiod-doggish-translation/> (дата обращения 17.12.2019).

Список источников

Гинзбург Е. С. Крутой маршрут. Хроника времен культа личности. М.: Сов. писатель, 1990. 608 с.

Ginzburg E. S. *Journey into the Whirlwind* / Transl. by P. Stevenson and M. Hayward. San Diego, New York, London: A Harvest Book, A Helen and Kurt Wolff Book, Harcourt, Inc., 1995. 418 p.

References

Arnol'd I. V. *Stilistika dekodirovaniya: Kurs lektsiy* [The Stylistics of decoding: The course of lectures]. Leningrad, 1974, 76 p.

Atamanova N. V. *Leksika vospriyatiya v poeticheskom idiolekte A. K. Tolstogo* [The vocabulary of perception in the poetic idiolect of A. K. Tolstoy]. *The Bryansk State University Herald*. 2017, no. 3 (33), pp. 183–192.

Fedorov A. V. *Osnovy obshchey teorii perevoda (lingvisticheskie problemy)* [The fundamentals of the general theory of translation (linguistic problems)]. Moscow, *Filologiya tri*, 2002, 415 p.

Friedberg M. *Literary Translation in Russia: A Cultural History.* Penn State Press, 1997, 224 p.

Kharitonova E.V. Osnovnye etapy retseptsii russkoy lagernoy prozy sredstvami angliyskogo yazyka [The main stages of the reception of Russian camp prose by means of English language]. *Bulletin of the Moscow Region State University. Series: Russian Philology*. 2017, no. 5, pp. 149–157.

Kirillina N. V. “I ya vsyudu slyshu zvuki...”: funktsii pertseptivnoy leksiki slukhovogo vospriyatiya v yazyke poezii A. A. Akhmatovoy [“And I hear sounds everywhere...” functions of perceptual vocabulary of auditory perception in the language of A. A. Akhmatova’s poetry]. *Bulletin of Moscow Region State University*. 2016, no. 4, pp. 1–9. URL: <https://vestnik-mgou.ru/en/Articles/Doc/772> (accessed: 30.03.2020).

Kochetkov P. N. *Leksika vospriyatiya v russkoy poezii kontsa 19 – nachala 20 veka (na materiale poezii V. Ya. Bryusova)* [The vocabulary of perception in Russian poetry of the late 19th - early 20th centuries (based on the poetry of V. Ya. Bryusov)]. Abstract of Cand. philol. sci. diss. Moscow, 1992, 16 p.

Komissarov V. N. *Obshchaya teoriya perevoda. Problemy perevodovedeniya v osveshchenii zarubezhnykh uchenykh: Ucheb. posobie* [General theory of translation. Problems of translation studies in the coverage of foreign scientists: Textbook]. Moscow, CheRo, 1999, 134 p.

Korychankova S., Kryukova L. B., Olitskaya D. A. Pertseptivnaya kartina mira v poeticheskom perevode (na materiale russkogo i nemetskogo perevodov stikhotvoreniya O. Brzheziny “vzglyad smerti”) [The perceptual picture of the world in poetic translation (Russian and German translations of O. Brezina’s poem “The sight of death”)]. *Tomsk State University Journal*. 2018, no. 426, pp. 39–46. DOI 10.17223/15617793/426/4

Mityushova A. S. Konflikt interesov: Memuary S. I. Alliluevoy i khronika E. S. Ginzburg v otsenke angloyazychnoy kritiki 1967 g. [Conflict of Interests: Memoirs of S. I. Alliluyeva and Chronicle of E. S. Ginzburg in the assessment of English criticism of 1967]. *RSUH Bulletin. Series: “Literary Theory. Linguistics. Cultural Studies.”* 2016, no. 8, pp. 22–35.

Rayzman M. I. *Zaderzhannaya literatura: Ucheb. posobie* [The delayed literature: Textbook]. Magadan, Okhotnik, 2009, 108 p.

Shalamov V. T. O proze [About prose]. In: Shalamov V. T. *Sobr. soch. V 4 t.* [Collected works in 4 vols]. I. Sirotinskaya (Comp.). Moscow, Khudozh. lit.; Vagrius, 1998, vol. 4: Chetvertaya Vologda. Vishera: Antiroman. Esse; Pis'ma [The Fourth Vologda. Vishera: Anti-Roman. Essays; Writings]. URL: <https://shalamov.ru/library/21/45.html> (accessed: 30.03.2020).

Starikova L. S. “Lagernaya proza” v kontekste russkoy literatury 20 veka: ponyatie, granitsy, spetsifika [“Camp prose” in the context of Russian literature of the 20th century: concept, boundaries, specificity]. *Bulletin of Kemerovo State University*. 2015, no. 2 (62), vol. 4, pp. 169–174.

Van Lin’ Roman E. Ginzburg “Krutoy marshrut” v kontekste lagernoy prozy [The novel of E. Ginzburg “Krutoy marshrut” in the frame of camp prose]. *Success of Modern Science and Education*. 2016, no. 7, vol. 2, pp. 108–112.

Wilson E. A Doggish Translation (review of The Poems of Hesiod: Theogony, Works and Days, and The Shield of Herakles, translated from the Greek by Barry B. Powell. University of California Press, 184 pp.). In: *The New York Review of Books*. 2018, vol. 65, no. 1. URL: <https://www.nybooks.com/articles/2018/01/18/hesiod-doggish-translation/> (accessed: 7.12.2019).

List of sources

Ginzburg E. S. *Journey into the Whirlwind*. Transl. by P. Stevenson and M. Hayward. San Diego, New York, London, A Harvest Book, A Helen and Kurt Wolff Book, Harcourt, Inc., 1995, 418 p.

Ginzburg E. S. *Krutoy marshrut. Khronika vremen kul'ta lichnosti* [Steep route. Chronicle of the cult of personality]. Moscow, Sov. pisatel', 1990, 608 p.

Сведения об авторах

Басалаева Елена Геннадьевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории языка и межкультурной коммуникации Новосибирского государственного педагогического университета (Новосибирск, Россия)

lena.bas@mail.ru

ORCID 0000-0003-2830-0294

Носенко Наталья Владимировна – кандидат филологических наук, доцент кафедры теории языка и межкультурной коммуникации Новосибирского государственного педагогического университета (Новосибирск, Россия)

nnossenko@mail.ru

ORCID 0000-0001-6366-8823

Information about the authors

Elena G. Basalaeva – Candidate of Philology, Assistant Professor at the Department of Theory of Language and Intercultural Communication of the Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation)

lena.bas@mail.ru

ORCID 0000-0003-2830-0294

Natalia V. Nosenko – Candidate of Philology, Assistant Professor at the Department of Theory of Language and Intercultural Communication of the Novosibirsk State Pedagogical University (Novosibirsk, Russian Federation)

nnossenko@mail.ru

ORCID 0000-0001-6366-8823