

11. Hamann H. Kreuzzüge des Philologen // Hamann's Schriften in acht Bänden. – Berlin, 1821. – 517 s.

12. Hamann H. Sokratische Denkwürdigkeiten // Hamann's Schriften in acht Bänden. – Berlin, 1821. – 517 s.

13. Leppmann W. G. G. Hauptmann. Leben, Werk und Zeit. – Frankfurt am Main. 1984. – 126 s.

14. Marcuse L. Hauptmann's Dramen. – Darmstadt, 1976. – 426 s.

15. Sprengel P. Die Wirkliche der Mythen. – Berlin, 1983. – 230 s.

УДК 821.(4).09

Степура Светлана Николаевна

*Национальный исследовательский Томский политехнический университет
Lana3670@rambler.ru*

ШЕСТОЙ ЭПИЗОД РОМАНА ДЖ. ДЖОЙСА «УЛИСС» В РУССКОМ ПЕРЕВОДЕ 1934 Г.

Впервые исследуется специфика перевода романа Дж. Джойса «Улисс», выполненного в 1934 г. В.О. Стеничем. Материалом анализа является шестой эпизод романа «Улисс» в аспекте его соответствия замыслу автора, разъясненному им в специальных схемах романа.

Ключевые слова: Дж. Джойс, роман «Улисс», перевод, В.О. Стенич.

Роман Дж. Джойса «Улисс», опубликованный в 1922 г. в Париже на английском языке, состоит из восемнадцати эпизодов. Как известно, каждый эпизод «Улисса» восходит к соответствующему эпизоду «Одиссеи» Гомера и не имеет собственного названия. Данная информация о соответствии эпизодов «Улисса» определенным эпизодам из «Одиссеи» Гомера была впервые указана самим Джойсом в его личной переписке с Карло Линати, переводчиком пьесы «Изгнанники» на итальянский язык [11]. Вторая схема, также разъясняющая доминанты каждого эпизода романа и проясняющая смысл происходящих в нем событий, была специально написана Джойсом для Валери Ларбо. Впоследствии данная схема получила название схемы Гилберга. Посредством данных двух схем Джойс указывал на тот факт, что каждый эпизод романа не только четко соотносится с Гомером, но также определяется и «специальными смысловыми доминантами: это фиксированное место и время действия, орган человеческого тела, вид науки или искусства, цвет, символ и пр.» [8, с. 29]; также в схемах романа были даны неформальные названия всех эпизодов.

В 1934 г. в Ленинграде в журнале «Звезда» был опубликован перевод шестого эпизода романа «Улисс», который уникален тем, что переводчик, В.О. Стенич, выбрал данный эпизод из всего романа «Улисс» и перевел только его; также немаловажно то, что В.О. Стенич наделил перевод шестого эпизода собственным названием – «Похороны Патрика Дигнэма». Ни один из существующих переводов «Улисса» не был специально посвящен шестому эпизоду (перевод В. Житомирского, 1925 г. – фрагменты первого, седьмого, двенадцатого, семнадцатого и восемнадцатого эпизодов; перевод С.Я. Алымова и М.Ю. Левидова, 1929 г. – фрагменты четвертого и восьмого эпизодов; перевод первых десяти эпизодов романа Первым творческим объединением под руководством

И.А. Кашкина, 1935–1936 гг. – первая попытка полного перевода романа, в котором шестой эпизод специально не выделяется; полный перевод «Улисса», выполненный С.С. Хоружим, 1989 г., 1993 г. – шестой эпизод представлен как часть целого).

В 1934 г. публикация шестого эпизода романа Дж. Джойса под названием «Похороны Патрика Дигнэма» в переводе В.О. Стенича, сопровождаемая комментарием Р. Миллер-Будницкой, представляла русской публике роман «Улисс» в третий раз. Этот факт и делает перевод В.О. Стенича уникальным. Задачей нашего исследования является попытка ответить на вопрос, почему переводчиком был выбран именно шестой эпизод. Актуальность изучения перевода В.О. Стенича 1934 г. обусловлена тем, что он никем до сих пор не рассматривался. Этим же определяется научная новизна данной работы, т.к. в ней впервые специально изучается перевод романа Дж. Джойса «Улисс», выполненный в 1934 г.

Таким образом, нашей целью является анализ перевода шестого эпизода романа «Улисс» в аспекте его соответствия замыслу Джойса, разъясненному им в своих схемах романа: основой шестого эпизода является XI глава поэмы Гомера. Данное соответствие объясняет неформальное название шестого эпизода – «Аид», т.к. у Гомера в XI главе Одиссей спускается в подземный мир. Данная параллель с «Одиссеей» Гомера считается достаточно поверхностной, т.к. «Джойсов загробный мир мало имеет общего с Гомеровым» [9, с. 824], но это компенсируется «внешними сближениями» [9, с. 824] – аналогиями: Патрик Дигнэм выступает в качестве недавно умершего соратника Одиссея – Эльпенора, пастор – роль Цербера, смотритель кладбища – это сам Аид и т.д.

Шестой эпизод появился как некое самостоятельное художественное произведение о смерти, тлении, всеобщем крахе: «Это стремление к разрушению закономерности материального мира

и человеческой мысли, к превращению бытия в хаос» [4, с. 138]. Данные характеристики сразу же обращают наше внимание на тот факт, что роман Дж. Джойса «Улисс» является общепризнанным произведением модернизма, одним из его мировых шедевров, а сам Дж. Джойс считается одним из основоположников модернистского романа, в котором картина мира характеризуется мифологизацией действительности, неоднородностью и относительностью пространства и времени, что приводит к непостоянству точек отсчета, неустойчивости ракурса и отсутствию линейной перспективы. Мифологический тип пространства и времени в модернистском произведении определяет специальный тип построения фразы – досинтаксический строй, когда слово еще не развернулось в полноценное предложение, а мысль превращается в поток сознания [6]. Согласно мифотворческому методу восприятия и объяснения мира, зашифрованному в схемах к «Улиссу», познать мир невозможно, поэтому каждый художник имеет право создавать свою собственную картину мира. Этому также способствует и отсутствие линейной перспективы, что дает возможность начать повествование с любого места, например не с самого начала, а с шестого эпизода и ограничиться им.

Необходимые читателю сведения об эпизоде содержались в комментариях Р. Миллер-Будницкой к тексту перевода. В них была описана техника «потока сознания», была дана краткая информация о времени и месте действия эпизода, а также «церковно-схоластическая система символов» в «Улиссе», которая включает символику цвета, органов тела, наук и искусств [4, с. 140]. Искусством эпизода выступает религия, органом – сердце, образ которого проходит через весь эпизод. Мысли Блума напоминают работу сердца и движение крови: отхлынув на некоторое время, они снова возвращаются к нему. Причина смерти Дигнэма – разрыв сердца – волнует Блума, мысль о нем провоцирует возникновение размышлений «обо всех разбитых и гниющих сердцах, разбросанных кругом под кладбищенскими плитами» [4, с. 140].

Действие эпизода начинается в 11 часов утра у дома Пэдди Дигнэма, почившего школьного товарища Блума. Эпизод начинается с описания того, как в экипаж садятся друзья Дигнэма, чтобы проводить его в последний путь: «Mr Bloom entered and sat in the vacant place. He pulled the door to after him and slammed it tight till it shut tight. He passed an arm through the armstrap» [10, p. 77]. Дословно: М-р Блум вошел и сел в свободное место. Он потянул дверь к за ним и хлопнул ее плотно пока она закрылась плотно. Он пропустил руку через рукиловушку (ручку). В.О. Стенич: «М-р Блум вошел и сел на свободное место. Он потянул за собой дверь и крепко прихлопнул ее, так что она захлопнулась. Он всунул руку в поручень» [3, с. 551].

Первое предложение перевода идентично оригиналу, т.к. у него простая конструкция. Второе предложение оказывается сложнее для перевода – в нем Джойс проявляет свою музыкальность, любованием ритмом, звучанием слова, повторяя наречие «tight» дважды. Этот повтор оттесняет смысловую нагрузку на задний план, происходит поглощение «чувственными элементами – фонетикой и ритмикой» [5, с. 141]. В.О. Стенич при переводе использует аллитерацию: «прихлопнул», «захлопнулась» – два глагола с общим корнем. Так В.О. Стенич подходит творчески к процессу перевода, сохраняя, таким образом, авторский повтор слова «tight».

Сложность перевода заключена также и в игре со словом, которая напоминает технику импрессионистской живописи – уничтожение контуров вещей, их растворение в окружающем пространстве. Соотношение слова и визуального образа активно обсуждается в современном литературоведении [7]. Назначение подобной импрессионистической игры в передаче вещи или явления как неустойчивого комплекса ощущений, готового распасться в следующее мгновение [5, с. 141]. В данном примере это слово «armstrap», которое дважды распадается на два существительные: «arm» и «strap» (рука и ремень) или «arms» и «trap» (руки или оружие и ловушка). В первом случае это может быть, например, «ремешок на руку», во втором – «ловушка для рук» или «оружие ловушка». Подобную многозначность слова трудно передать по-русски, и у В.О. Стенича это «поручень».

Далее траурная процессия отправляется на католическое кладбище, которое находится за окраиной города. Шумы и звуки траурной процессии запечатлены Джойсом предельно точно. В переводе В.О. Стенича все детали также отражены с максимальной точностью: «All waited. Nothing was said. Stowing in the wreaths probably. I am sitting on something hard. Ah, that soap in my hip pocket. Better shift it out of that. Wait for an opportunity. All waited. Then wheels were heard from in front turning: then nearer: then horses' hoofs. A jolt. Their carriage began to move, creaking and swaying. Other hoofs and creaking wheels started behind» [10, p. 78]. Дословно: Все ждали. Ничего (не) было сказано. Укладывание в венки возможно. Я сижу на чем-то твердом. А, это мыло в моем заднем кармане. Лучше переместить его оттуда. Подождать (для) возможности. Все ждали. Затем колеса были слышны из в передним поворотом: затем ближе: затем лошадей копыта. Толчок. Их карета начала двигаться, скрипя и покачиваясь. Другие копыта и скрипящие колеса стартовали сзади. В.О. Стенич: «Все ждали. Никто ничего не говорил. Укладывают венки, должно быть. Я сижу на чем-то твердом. Ах, да, мыло в заднем кармане. Надо будет вынуть. Подожду, когда будет удобно. Все ждали. Потом впереди раздался шум, завертели колеса. Потом ближе. Потом

копыта. Толчок. Карета двинулась, скрипя и раскачиваясь. Сзади зацокали еще копыта и заскрипели колеса» [3, с. 551] – изображение настолько натуралистично, что возникает ощущение, что читатель сам находится внутри этой кареты и следит за каждым движением, там происходящим. Слова–предложения: «Потом копыта», «Толчок», «Шагом» и др., напоминающие «бесформенные эмбрионы мысли» [4, с. 139], организуют поток сознания как художественный принцип модернизма. У Джойса – короткие, отрывистые предложения; Стенич следует форме, выбранной автором: его предложения в переводе так же коротки, так же отрывисты, как будто чеканят – отбивают ритм, ритм бьющегося сердца.

Первую часть эпизода занимают дорожные разговоры, время от времени перебиваемые мыслями Блума. Во второй части эпизода изображена зауспокойная месса и похороны. Сцена сошествия главного героя в ад у Джойса относится к поверхностным сближениям с «Одиссеей», она сохраняет отголоски гомеровского описания подземного царства – это плотный, непроницаемый туман, окутывающий Дублин в похоронный час. У Гомера в мрачной Киммерии, царстве теней – «туманный дом Гадеса», где никогда не всходит солнце: «Как же, мой сын, ты живой мог проникнуть в туманную область Аида?» [2, с. 168]. У Джойса царство теней изображается с помощью дождя, проходящего через весь эпизод и создающего мрачную, печальную картину; также – с помощью изображения постоянно встречающихся похоронных процессий, воспоминаний Блума о самоубийстве отца, о маленьком сыне, матери и других умерших людях, которых он когда-либо знал; описания газового завода, и т.п. Одним из кульминационных моментов эпизода является воссоздание давящей атмосферы, которая связана с образом священника, сеющего из своей кропильницы ладан, похожий на плотный, удушливый сон. Блум уходит с кладбища один, вся сюжетная канва передается через призму потока сознания героя, организованного ритмом бьющегося сердца.

Склонность Джойса к изображению физиологического наиболее ярко проявляется именно в данном шестом эпизоде. У Гомера Аид является местом усопших душ, Аид Джойса – мир тел. У Джойса эпизод «Аид» разворачивается в двух планах: натуралистическом и символическом. «Мир, видимый изнутри, из мозга Блума, фантастически искажен мыслями о смерти, раскрывается в аспекте тления. Самый воздух отравлен зловонными газами» [4, с. 140]. Искажение мира в сознании Блума проявляется в следующем примере: «But they must breed a devil of a lot of maggots. Soil must be simply swirling with them. Your head it simply swirls. Those pretty little seaside gurls. He looks cheerful enough over it» [10, p. 97]. Дословно: Но они должны породить дьявол много личинок.

Почва должна быть просто кружащей/кружится в водовороте с ними. Вашу голову это просто (кружит). Те хорошенькие маленькие приморские (девочки). Он выглядит радостным достаточно над этим. В.О. Стенич: «Только червей, должно быть, чертовски много. Земля, наверно, прямо кишит ими. Прямо голова кружится. Те чудные маленькие девочки на пляже. А он довольно весело взирает на все это» [3, с. 571]. Джойс меняет букву «i» на «u», – «swurls» вместо «swirls»; у В.О. Стенича это «кружится», производится замена гласного звука в переводе, как в оригинале. Но замена гласного звука у Джойса в слове «girls» – «gurls», у В.О. Стенича осуществляется в другом слове: «чудный» – «чюдный». Вероятно, на русском языке трансформация со словом «чудный» более очевидна, чем со словом «девочки».

Сложность текста модернизма для перевода бесспорна, как бесспорно и влияние эпохи на переводчика, который стремился сохранить и показать стилистические, орфографические, ритмические и другие особенности романа Джойса. Так, на уровне всего эпизода воспроизведена его форма; все образы и ужасающие картины, изображенные Джойсом, проходят в переводе В.О. Стенича в той же последовательности. При этом все особенности, присущие роману «Улисс» в целом нашли свое отражение в переводе В.О. Стенича.

Это, во-первых, фрагментарность как проявление формы, выражающаяся, в частности, в отдельных отрывистых предложениях – «эмбрионах мысли» [4] как «досинтаксическом строе» [6] предложения или на уровне всего шестого эпизода как части целого – романа «Улисс». Такая особенность романа «Улисс», когда каждому из восемнадцати эпизодов сопутствуют только ему свойственные доминанты и Гомеровы соответствия, работающие на его автономность, была задействована переводчиком для представления всего романа с помощью одного эпизода. Здесь продемонстрирован подход к переводу «Улисса» в аспекте его фрагментарности и нелинейности, когда можно начать рассказ с любой точки. Перевод В.О. Стенича предстал как некая готовая модель мира.

Во-вторых, это поток сознания, непосредственно связанный с фрагментарностью; вместе они воссоздают характерные признаки романа «Улисс».

В-третьих, тема одиночества, свойственная роману «Улисс» на содержательном уровне и показанная через описание частной жизни человека в противовес жизни общественной; погружение в сферу личных интересов, что и показано в шестом эпизоде благодаря детальному описанию всех переживаний, воспоминаний и мыслей одного из главных персонажей романа, Леопольда Блума, находящегося здесь в центре внимания.

В-четвертых, физиологичность, как самая яркая черта романа Джойса «Улисс», показывающая,

что больше нет запретных тем и человек интересен «во всей его целокупности»: с моральной, интеллектуальной и физиологической сторон [1, с. 212].

Таким образом, на примере шестого эпизода, взятого отдельно от всего романа, можно было показать основные характерные признаки романа Джойса как модернистского романа. Не менее важно и то, что физиологическая сторона человеческой жизни нашла свое предельное выражение именно в данном изучаемом эпизоде. Так, в показе частной жизни отдельно взятого человека со всеми его возвышенными и низменными чувствами, в подчеркнутом интересе к физиологической стороне человеческой жизни до и после его смерти и сконцентрирована та картина мира, которую воссоздал В.О. Стенич в переводе шестого эпизода романа Дж. Джойса «Улисс».

Библиографический список

1. Азов В. Джеймс Джойс // Современный Запад. – 1923. – № 4. – С. 210–212.
2. Гомер. Одиссея. Пер. В.А. Жуковского. – СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2012. – 416 с.
3. Джойс Джеймс. Похороны Патрика Дигнэма / пер. В.О. Стенича // Джойс Джеймс. Избранное. – М.: Радуга, 2000. – С. 551–578.
4. Миллер-Будницкая Р. Комментарий к похоронам Патрика Дигнэма. Звезда. – Л.: Худ. лит., 1934. – №11. – С. 137–142.
5. Миллер-Будницкая Р. Запад и новаторство // Литературный современник. ОГИЗ ГИХЛ, Ленинградское отделение. – 1934. – № 6 (июнь). – С. 137–152.
6. Модернизм // Эрудит. Литература XVIII–XX веков. – М.: Мир книги. – 2007. – С. 126–129.
7. Новикова Е.Г. Живописный экфрасис в романе Ф.М. Достоевского «Идиот». Статья 1. Визуальное и словесное в романе Ф.М. Достоевского «Идиот» // Вестник Том. гос. ун-та. Серия: Филология. – 2013. – № 5 (25). – С. 87–97.
8. Степура С.Н. Пятый эпизод романа Джеймса Джойса «Улисс» в русском переводе 1930-х гг. // Вестник Том. гос. ун-та. – 2012. – № 365. – С. 29–32.
9. Хоружий С.С. Комментарий // Джеймс Джойс. Улисс. – СПб.: Азбука-Классика, 2009. – С. 779–984.
10. Joyce James. Ulysses. Wordsworth Edition Limited. – 2010. – 682 p.
11. Selected letters of James Joyce // ed. by Richard Ellmann. – L.: Faber and Faber. – 1975. – 440 p.

УДК 821(7).09

Ромаданов Максим Сергеевич
Волгоградский государственный университет
maksim-sergeevich@inbox.ru

ЦИТАТНЫЙ СТИЛЬ РОМАНА М. БРЭДБЕРИ «В ЭРМИТАЖ!»

Статья посвящена проблеме цитатного стиля М. Брэдбери. В ней рассматриваются конкретные формы и функции цитат и выявляется системный характер цитирования в романе «В Эрмитаж!».

Ключевые слова: цитатный стиль, цитатное мышление, *mise-en-abyme*, пародия, идиостиль, английская литература XX века.

Цитата давно вошла в литературоведческий обиход, однако во второй половине XX столетия этот термин подвергся глубокому и всестороннему переосмыслению. Традиционно под ним понималось «точное воспроизведение фрагмента чужого текста» [2, с. 477], но под влиянием теории интертекстуальности, идей Ю. Кристевой, Р. Барта, Ж. Женетта, М. Риффатера и А. Компаньона сформировалось представление о литературе как конгломерате «раскавыченных цитат».

В итоге из узкого и относительно точного термина цитата превратилась в родовое понятие, объединяющее множество близких по характеру явлений (прежде всего, аллюзии и реминисценции). Более того, цитата перестала восприниматься как явление чисто лексического характера: постмодернистское творчество оказалось способным использовать как источники не только «чужие слова», но и мотивы, жанры, стили.

Изменения в трактовках цитации стали следствием эволюции самого художественного твор-

чества, поскольку никогда прежде цитата не имела такого значения, как в постмодернизме. Как пишет В.П. Руднев, она «перестала играть роль простой дополнительной информации, отсылки к другому тексту, цитата стала залогом самовозрастания смысла текста» [4, с. 113]. Не случайно исследователи стали говорить о «цитатном мышлении» писателей-постмодернистов, по определению И.П. Ильина, о «жизненном ощущении собственной интертекстуальности, составляющим внутреннюю стилистику постмодернизма, который хаосом цитат стремится выразить свое ощущение» [3, с. 356].

Совершенно справедливо говорить о «цитатном мышлении» таких писателей, как А. Байетт, Дж. Барнс, С. Рушди, Г. Свифт и многих других, у кого обращение к другим текстам выходит далеко за рамки частного приема и становится неотъемлемой стороной поэтики. Цитатным можно по праву считать и стиль известного английского прозаика Малколма Брэдбери в его последнем романе