

ДЖУСТИ-ФИЧИ Ф.

ОПЫТ АНАЛИЗА ЧУЖОЙ РЕЧИ В СОПОСТАВИТЕЛЬНОМ ПЛАНЕ

(На материале «Двойника» Ф. М. Достоевского
и его переводов)

Одним из главных вопросов при изучении строя художественного произведения является отношение между авторской и чужой речью. Проблема эта на материале французской литературы XVIII — XIX вв. была исследована Ш. Балли и его учениками. Особое внимание было уделено лингвистическим и стилистическим особенностям так называемой «discours indirect libre» (букв. «свободной косвенной речи», далее СКР), которая рассматривалась в качестве варианта собственно косвенной речи [1, с. 51]. С другой стороны, ученые, связанные с немецкой школой Фосслера, рассматривали это явление (известное в германской традиции как «Erlebte Rede») с точки зрения психологии речевого поведения. В самом деле, в концепции Фосслера грани между речью художественного произведения и языком стираются и в центре внимания лежит психологический генезис явления, независимо от исторических процессов эволюции художественной речи. В русской традиции проблема соотношения авторской и чужой речи связана с изучением стилистики художественного произведения. В двадцатых годах В. Н. Волошинов стал говорить о «несобственно прямой речи» (далее НПР) как о варианте «erlebte Rede» Фосслера [2]. Как указывает И. И. Ковтунова в своей работе, посвященной этому вопросу [3], термин НПР не является удовлетворительным, так как при его использовании смешиваются языковая и стилистическая стороны изучаемого явления. Если, с одной стороны, ряд работ посвящается анализу лингвистических (в основном синтаксических) характеристик НПР, то, с другой стороны, в целом ряде исследований о стилистической композиции художественного произведения (начиная с работ В. В. Виноградова и М. М. Бахтина) проблема НПР связывается с более общей тематикой «образа автора». Нет сомнений, что существует определенная связь между эволюцией форм художественных приемов и структурными характеристиками языка. Более того, существуют определенные точки соприкосновения в художественной эволюции разных языков. Рассматривая характеристики СКР в языке французской художественной литературы, Балли отмечал, что этот стиль, очень распространенный в старофранцузской литературе, мало-помалу отмирал, но в эпоху Возрождения существовал еще в «свободной галльской традиции» и, в определенной мере, у Рабле. С этой точки зрения, влияние Рабле особенно сильно ощущается в стиле Лафонтена [1, с. 117].

Говоря о первых проявлениях НПР в русской литературе, В. Н. Волошинов приводил примеры из «Кавказского пленника» А. С. Пушкина. Однако, как указывает И. И. Ковтунова, первые примеры НПР встречаются уже у И. А. Крылова, который переводил на русский язык басни Лафонтена [3]. Отсюда ясно, что, несмотря на разную эволюцию художественных стилей, НПР, как и СКР, восходит к устной традиции, синтаксические следы которой сохраняются в прямой речи и в ее литературных вариантах. Во французской литературе СКР достигает самого высокого уровня развития у Флобера, который мастерски владеет способностью переходить от прямой речи к СКР и от СКР к прямой речи.

Немаловажное значение для авторской речи имеют лингвистические, в частности синтаксические, характеристики языка. Во французском и в

итальянском языке передача чужой речи синтаксически характеризуется тем, что в непрямой конструкции преобладает авторская речь, а в прямой — речь действующего лица. С другой стороны, Пешковский утверждает, что в русском языке не «выработаны формы косвенной речи» [4]. Замена временных форм глагола, которая в романских языках является главным показателем транспозиции прямой речи в косвенную, в русском языке не имеет места. Переход к косвенной речи маркируется только местоимением. Таким образом, все формы передачи чужой речи структурно близки к тем, которые используются при прямой речи, и авторская речь может накладываться на речь героя, не обуславливая тех синтаксических изменений, которые являются необходимыми в итальянском и во французском языках.

В переводах с одного языка на другой часто теряется смысл одного из элементов структуры художественного произведения, т. е. соотношение между авторской речью и речью героев. Причины этого различны. Подобное несоответствие частично связано с синтаксической структурой языка, а частично — с неправильной интерпретацией переводчиком соотношения прямой и косвенной речи.

Цель данной работы — описание неадекватности перевода подлиннику при передаче авторской и чужой речи. В связи с этим мы обратились к тексту, где эта контаминация проявляется с особенной силой и несет особую смысловую нагрузку, а именно к «Двойнику» Достоевского.

Как мы уже отмечали, анализ отношений между формами воспроизведения речи далеко не исчерпывает проблему соотношения авторской речи с речью действующих лиц. В сопоставительном плане здесь можно различить два разных аспекта: первый — чисто синтаксический, второй — стилистический. Начнем с синтаксического аспекта. Воспроизведение чужой речи в русском языке характеризуется элементами прямой речи; времена глагола, временные и пространственные наречия, указательные местоимения соотносятся с моментом речи персонажа, а не с речью автора-рассказчика. Сравним синтаксические характеристики следующей фразы в русском, итальянском, французском и английском: «Голядкин кончил тем, что обещал завтра же зайти непременно или даже сегодня прислать»¹; ит. «Il signor Goljadkin concludere con il promettere che il giorno seguente sarebbe immancabilmente passato e avrebbe magari mandato quel giorno stesso a ritirare la roba» (здесь и далее курсив в примерах — наш. — Дж.-Ф. Ф.) [6]; франц.: «M. Goliadkine conclut en promettant d'envoyer chercher sans faute le lendemain, ou peut-être le jour même, tout ce qu'il avait choisi» [7]; англ.: «Mr. Golyadkin ended by promising to send for the things without fail next morning, or even that day» [8].

Как видим, в русском языке все элементы фразы выступают в качестве дейктических характеристик авторской речи. В итальянском, французском и английском языках речь Голядкина также носит отпечаток авторской речи, проявляющейся больше всего в повествовательных временах и в обстоятельствах времени. Таким образом, точка зрения повествователя доминирует в области показателей лица, времени и наклонения. Единственными признаками речи героя остаются наречия (ит. *immancabilmente, magari*, франц. *sans faute, peut-être*, англ. *without fail, even*).

В «Двойнике» особенно интересной с точки зрения синтаксической структуры чужой речи является речь Антона Антоновича, одного из товарищей по службе Голядкина; здесь реализуется сложная многоплановость речи других, подразумеваемых действующих лиц: «Голядкин [т. е. двойник, — Дж.-Ф. Ф.] говорит, что вот, дескать, так и так, ваше превосходительство, и что нет состояния, а желаю служить и особенно под вашим лестным начальством». Конструкция данной фразы напоминает то место в «Ревизоре» Гоголя, где Осип размышляет: «Вот теперь трактирщик сказал, что не дам вам есть, пока не заплатите за прежнее». Несмотря на то, что говорящий сам передает чужую речь, как видно из наличия союза *что* и частицы *дескать*, он как бы «входит в роль» того лица,

¹ Все примеры из русского текста «Двойника» взяты из [5].

чью речь он излагает. В речи Антона Антоновича этот переход подчеркивается не только грамматическим лицом, в котором стоит сказуемое, но и обращением (*ваше превосходительство*) и всей структурой речи. В итальянском языке переход от третьего ко второму лицу не выражается, и поэтому речь теряет часть своей стилистической окраски: «Dice che, ecco, così e così, vostra eccellenza, e che non ha patrimonio, ma desidera prestar servizio specialmente sotto la sua lusinghiera autorità». Нет сомнений, что синтаксические нормы каждого языка накладывают определенные ограничения при передаче чужой речи. Но, как мы уже отметили, проблема чужой речи выходит за пределы синтаксиса, затрагивая повествование в целом.

В «Двойнике» повествователь занимает по отношению к герою особое положение, которое можно считать типичным для всех произведений Достоевского. Он называет себя «скромным, посторонним наблюдателем», и в самом деле его роль напоминает роль летописца, который следует за каждым шагом героя, записывая его поступки, слова и переживания. Таким образом, речь героя становится речью повествователя и, наоборот, речь повествователя речью героя. В «Двойнике» синтаксис, лексика, сочетание авторской речи с речью Голядкина построены на нескольких композиционных принципах (совмещение авторской и прямой речи, характеристика поведения Голядкина лексическими и синтаксическими средствами). Начнем с того, что по словам самого Достоевского, является главным структурным мотивом «Двойника». В 1845 г. Достоевский писал брату о трудностях, с которыми он сталкивался при создании этого персонажа: «Приступу нет к нему, Голядкину: никак не хочет вперед идти, претендуя, что еще ведь он не готов, а что теперь покамест сам по себе... А меня, своего сочинителя, ставит в крайне негодное положение» [5, с. 669]. Здесь строение фраз, порядок слов, сама лексика показывают своеобразие отношений между сочинителем и героем. Но, тем не менее, в этом письме встречаются те же обороты, которые характеризуют речь Голядкина повествователя: «Этот взгляд говорил ясно, что господин Голядкин совсем ничего, что он сам по себе... и что его изба... с краю». В ходе повествования речь непрерывно переходит от повествователя к герою и наоборот; при этом иногда слова повествователя то комментируют речь Голядкина, то как будто подражают ее форме, создавая впечатление одного речевого целого [9, с. 135]. При первом появлении двойника повествователь и герой как бы поддерживают друг друга под руку. Ощущения Голядкина при виде нового человека поначалу излагаются как будто объективно, с точки зрения повествователя: «Голядкин увидел впереди себя идущего ему навстречу прохожего, тоже, вероятно, как и он, по какому-нибудь случаю з а п о з д а л о г о... . Да и кто его знает, этого запоздалого — промелькнуло в голове господина Голядкина — может быть и он то же самое, может быть... . Может быть, впрочем, господин Голядкин и не подумал именно этого...». Однако уже здесь слова *запоздалый* и *может быть* могут принадлежать как повествователю, так и внутренней речи Голядкина, и мы принимаем их как признаки смешения двух голосов. Эти переходы, которые сказываются именно в повторении определенных, одинаковых слов, переводчик иногда не замечает. В итальянском переводе, вместо слов, общих у героя и у повествователя, встречаются разные слова и конструкции: «Il signor Goljadkin vide dinanzi a sé un passante che camminava verso di lui; anch'egli doveva aver fatto tardi per qualche suo motivo ... E chi lo conosce, poi, questo ritardatario? — balenò nella testa del signor Goljadkin. Forse anche per lui è sempre lo stesso, forse... Può darsi, del resto, che il signor Goljadkin non pensasse precisamente questo... .»

Переходы такого типа встречаются почти на каждой странице: они составляют один из элементов той диалогической формы, которая, по словам Бахтина, столь характерна для речи героев первых произведений Достоевского. В этой повести речь повествователя, как и речь двойника, воспринимается как внутренняя речь Голядкина. По пути к дому Берендеева Голядкин ободряет себя длинными, сложными, не всегда уме-

стными фразами: «Я этак могу сан-фасон, как между порядочными людьми говорится». Но несколько строчек ниже повествователь сомневается в этих намерениях, явно подражая своему герою: «право бы никто не сказал, что он собирается хорошо пообедать... сан-фасон, как между порядочными людьми говорится».

В других местах в речь Голядкина и повествователя вмешивается голос двойника: Голядкин: «Там нам будет удобнее с вами, а потом переулочком... мы лучше возьмем *переулочком*. Хорошо-с. Пожалуй, возьмем *переулочком-с*, — робко сказал смиренный спутник господина Голядкина, как будто намекая тоном ответа, что... он и *переулочком* готов удовольствоваться». Интересно именно то, что повторяется слово *переулочек*: оно, а не стилистически нейтральное *переулок* переходит от Голядкина к двойнику и подхватывается повествователем. Это соответствует цельному ходу рассказа. Здесь главное — то, что и как сказано, а не то, что происходит.

Сдвиг времен, как известно, может быть одним из признаков перехода от авторской речи к речи действующего лица. В своей работе о временах в тексте Вейнрих различает времена повествовательные и актуальные, усматривая во временных формах высказывания один из признаков его структуры [10]. В «Двойнике» частые, иногда даже торопливые, переходы речи от повествователя к герою, и наоборот, проявляются в стирании этого смыслового противопоставления, как можно видеть в следующем отрывке, где восклицание «Все было так натурально!» синтаксически исходит от повествователя, но по всем другим характеристикам явно принадлежит Голядкину, т. е. тому, кто, видимо, произносит следующие фразы: «Голядкин... сам себя пожаловал в дураки. Все было так натурально!... Ну, есть, действительно, есть одно щекотливое обстоятельство — да ведь оно не беда». В итальянском переводе переход с одного голоса к другому не отмечается; везде употребляется время *imperfetto*, которое, как известно, имеет чисто повествовательную функцию: «Il signor Goljadkin... si era promosso in cuor suo tra gli imbecilli. Tutto era così naturale!... Ve', realmente c'era una circostanza imbarazzante, ma non era poi un guaio».

Из-за приписывания всех временных форм высказывания повествователю речь теряет драматическую силу и динамичность.

Композиционные принципы «Двойника», особенности перехода речи не раз подчеркивал В. В. Виноградов в своей работе о «Двойнике». «В „Двойнике“ сближение разговорной речи господина Голядкина с повествовательным сказом бытописателя увеличивается еще от того, что в непрямой речи Голядкина стиль остается без изменения, падая, таким образом, на ответственность автора» [9, с. 132]. При появлении двойника в повествовательную ткань входит третий голос: это голос другого господина Голядкина, который то покоряется своему старшему однофамильцу, то явно выступает против него, занимая мало-помалу его место в обществе.

Особенно интересным является, по нашему мнению, именно восприятие двойника и выражение этого восприятия, которое идет от Голядкина и через него переходит к повествователю, как это видно, например, в наименованиях двойника. Б. А. Успенский замечает, что в художественном произведении одно и то же лицо получает разные имена и что автор может при этом использовать позиции тех или иных действующих лиц, которые находятся в различных отношениях к называемому лицу [11]. Необходимо иметь в виду также замечание В. Г. Гака, высказанное в его работе, посвященной типологии наименования: в речи номинация имеет свою последовательность, разные способы наименования находятся в определенной зависимости один от другого, и они зависят как от говорящего (или от ситуации), так и от адресата речи [12].

Применяя этот лингвистический вывод к анализу художественного текста, мы можем определить характер взаимозависимости разных говорящих лиц в тексте и отношение этих лиц к описываемой ситуации. В «Двойнике» повествователь занимает место, очень близкое к герою,

но не идентифицируется с ним. В противном случае пропал бы один из элементов, составляющих повествовательную ткань, и, следовательно, не было бы пародии, которая, как известно, требует прежде всего именно этого расстояния.

В. Шкловский пишет об «Анне Карениной» Л. Н. Толстого, что роман «весь построен на внутренних монологах, как бы на непонимании людей друг другом» [13]. В «Двойнике», наоборот, речи всех действующих лиц сплетены друг с другом. Герой определяется не собственной речью, но скорее проявлением этой речи. Повторяются синонимичные слова, омофонические синтагмы, которые придают повествованию драматическую силу. Устанавливаются лексические цепи с повторением одной лексемы, имитирующие неуверенные движения Голядкина, который то идет, то останавливается, то возвращается, идет назад и вперед несколько раз, который то мямлит, то запинается.

В речи Голядкина сосуществуют элементы монологичности и элементы диалогичности. Различия между этими двумя видами речи формально не отмечаются: оба вида речи звучат скорее как «вербальные игры», чем как рассуждения об определенном предмете. При множестве лишних слов и отступлений никто из собеседников не понимает того, что Голядкин хочет сказать, как будто он говорил только для себя, не обращая никакого внимания на содержание своих высказываний, утешая себя звуком (иногда только воображаемым) своего голоса. С другой стороны, эти отступления, тесно сплетенные с описаниями жестикуляции и мимики, характеризующие диалогическую речь, могут звучать как реплики воображаемого собеседника.

По поводу функции диалога с самим собой в душевной жизни Голядкина М. Бахтин замечает, что «диалог позволяет заменить своим собственным голосом голос другого человека» [14]. В речи двойника, наоборот, нет той «внутренней прозрачности» [15], которая столь характеризует речь Голядкина. Она представляет собой внешнее проявление другого лица. Речь двойника оказывается простым вербальным упражнением, хотя звучит иногда как внутренний голос совести Голядкина.

Говоря об общих характеристиках чужой речи в художественном произведении, мы отметили некоторые отличительные признаки, неодинаковые в разных языках. В русском языке преобладают элементы устной традиции, со звуковыми и синтаксическими признаками, связывающими чужую речь с говорящим лицом. В эту речь повествователь вмешивается на разных уровнях, то лексическом, то синтаксическом, но не меняет основного характера этой речи, состоящей в том, что это именно прямая речь. Отсюда проистекает некоторая драматизация, сказывающаяся в сближениях и наложениях речевых уровней. В итальянском языке, наоборот, чужая речь грамматически подчинена авторской. Поэтому в итальянских переводах «Двойника» часто употребляются конструкции повествовательного типа, снимающие «разговорный» характер языка оригинала, как например, в следующем описании положения Голядкина в департаменте после появления двойника: «Но как-то странно ответили сослуживцы на приветствие господина Голядкина. Неприятно был он поражен какою-то всеобщей холодностью, худостью, даже, можно сказать, какою-то строгостью приема. Руки ему не дал никто». Этот отрывок отражает речевую, но не высказанную реакцию Голядкина на неожиданную ситуацию. «Актуальный», а не «повествовательный» тип речи подчеркивается прежде всего порядком слов: неопределенное наречие *как-то странно* в первой фразе и наречие *неприятно* во второй занимают в обоих предложениях первое место (эмфатически выделенная вершина ремы), и, соответственно, подлежащее — тема в обоих случаях следует после сказуемого. Так же построено и последнее предложение, где вершина ремы (прямое дополнение *руки*) находится в эмфатической препозиции, а подлежащее в постпозиции. Кроме того, повторяющиеся неопределенные местоимения, а также включение вводных слов (*даже, можно сказать*) свидетельствуют о том, что внутренняя речь Голядкина, выражаемая словами повествователя, звучит как скрытая прямая речь.

В итальянском переводе синтаксическая форма текста не поддерживает «актуальной» направленности лексических средств: преобладают нейтральные конструкции повествовательного типа, где подлежащее занимает первое место, дополнение и обстоятельственные наречия следуют за сказуемым: «Ma i colleghi risposero in un modo strano al saluto del signor Goljadkin. Egli fu inoltre sgradevolmente colpito da una certa generale freddezza, da un certo distacco, e si può dir persino da una certa serietà nella loro accoglienza. Nessuno gli diede la mano». Единственным показателем «разговорности», «актуальности» в итальянском тексте является местоимение *un certo*, (*una certa*).

Здесь, как вообще в переводах, все внимание направлено на содержание текста, тогда как конструктивные элементы, определяющие его стилистические особенности, играют менее важную роль. Между тем стиль художественного произведения несет на себе важную смысловую нагрузку, которой нельзя пренебрегать. Непонимание формы выражения ведет к искажению содержания, ярким примером чего может служить неправильный итальянский перевод самого заглавия «Двойник» как «Il sosia» вместо «Il doppio» (*sosia* обозначает реально существующее лицо, внешне подобное другому лицу). Все же сглаживание стилистических характеристик текста возникает в основном не из-за некомпетентности переводчика, а в силу объективных причин. Системные и нормативные расхождения между языком подлинника и языком перевода делают стилистически эквивалентный перевод зачастую невозможным. Таким образом, «нейтрально-повествовательный» стиль итальянского перевода связан с несовпадением как самих форм экспрессивного синтаксиса, так и областей их применения в обоих языках.

ЛИТЕРАТУРА

1. Lips M. Le style indirect libre. Paris, 1926.
2. Волошинов В. Н. Марксизм и философия языка. Л., 1929.
3. Ковтунова И. И. Несобственно-прямая речь в языке русской литературы конца XVIII — первой половины XX в.: Дис. на соискание уч. ст. канд. филол. наук. М., 1956.
4. Пешковский А. М. Русский синтаксис в научном освещении. М., 1956, с. 483.
5. Достоевский Ф. М. Соч. Т. 1. М., 1956.
6. Dostoevskij F. M. Il sosia, Milano, 1956.
7. Dostoevski F. M. Le double, Paris, 1969.
8. Dostoevski F. M. The double. London, 1972.
9. Виноградов В. В. К морфологии натурального стиля (Опыт лингвистического анализа петербургской поэмы «Двойник»). — В кн.: Виноградов В. В. Избранные труды. Поэтика русской литературы. М., 1976.
10. Wehrlich H. Tempus. Bologna, 1978.
11. Успенский Б. А. Поэтика композиции. М., 1970, с. 38—39.
12. Гак В. Г. К типологии лингвистической номинации. — В кн.: Языковая номинация. М., 1976, с. 287—293.
13. Шкловский В. Энергия заблуждения. М., 1981, с. 171.
14. Бахтин М. М. Проблемы поэтики Достоевского. М., 1972, с. 365.
15. Sahn D. Transparent minds. Princeton, 1978.