Санкт-Петербургский государственный университет

**ТАЗОВ Максим Евгеньевич**

**Выпускная квалификационная работа**

**«Кентерберийские рассказы»: Дж. Чосер и П. Акройд**

Уровень образования: магистратура

Направление 45.04.01 «Филология»

Основная образовательная программа ВМ.5612. «Литература и культура народов зарубежных стран»

Научный руководитель:

д. филол. н, профессор,

Алташина Вероника Дмитриевна

Рецензент:

кандидат филол. н.

Разумахина Ксения Юрьевна

Санкт-Петербург

2023

# Оглавление

[Оглавление 2](#_Toc135933398)

[Вступление 3](#_Toc135933399)

[Глава I. Природа «адаптации» и «переложения» текста 6](#_Toc135933400)

[1.1 Текст как феномен 6](#_Toc135933401)

[1.2 «Адаптация», «Конспектированный перевод», «Переложение» 10](#_Toc135933402)

[1.3 Джеффри Чосер — «отец» английской литературы 21](#_Toc135933403)

[1.4 Питер Акройд — «медиум» английской культуры 26](#_Toc135933404)

[1.5 Поэтика Дж. Чосера 29](#_Toc135933405)

[1.6 Cтиль Дж. Чосера 33](#_Toc135933406)

[1.7 «Кентерберийские рассказы» 36](#_Toc135933407)

[Глава II Дж. Чосер и П. Акройд: «Кентерберийские рассказы» 41](#_Toc135933408)

[2.1 «Кентерберийские рассказы. Переложение поэмы Джеффри Чосера» 41](#_Toc135933409)

[2.2 «Кентерберийские рассказы»: Дж. Чосер и П. Акройд (сопоставительный анализ) 43](#_Toc135933410)

[2.3 Заключение 55](#_Toc135933411)

[Cписок использованной литературы 58](#_Toc135933412)

# Вступление

«Кентерберийские рассказы» («The Canterbury Tales», ~1380-~1390) — средневековая поэма «отца» английской литературы Джеффри Чосера, энциклопедия литературных жанров средневековья, в которой мы можем разглядеть первые проявления литературного «реализма». Книга состоит из общего пролога, свыше двух десятков рассказов и такого же числа связующих интермедий. Она включает в себя портреты людей, их взгляды на искусство, их характеры, словом, живую картину средневековой жизни.

На своём пути от XIV века до наших дней текст Дж. Чосера претерпел не только множество интерпретаций учёных-филологов, писателей и культурологов, но и множество раз был переведён на современный английский язык. Известны «внутриязыковые» переводы как с сохранением стихотворной формы (Н. Когхилла, Ларри Д. Бенсон и др.), так с трансформацией в прозаическую форму (Джон С. П. Тэтлок, Перси Маккей и др.)

Современные реалии потребовали совершить следующую трансформацию «древнего» текста с целью его раскрепощения для читателя. Современному человеку теперь трудно воспринимать многостраничные поэмы, в которые авторы заключают свою художественную мысль. Стихотворная форма требует усидчивости и даже серьёзности в процессе чтения, которые так не свойственны массовой культуре развлечения.

П. Акройд решил в очередной раз прийти «на помощь» английской культуре. Поэтику его творчества можно смело назвать художественной игрой с полумифологическими персонажами английской культуры, но на этот раз Акройд не стал добавлять «вымысла» в свою работу, отдавая должное «отцу» английской литературы. Он решился на другой, не менее смелый, поэтический эксперимент, который он сам назвал «переложение».

В «переложении» П. Акройда (термин, подразумевает трансформацию исходного текста), основной, бросающейся в глаза новизной текста, стал переход от поэтической формы к прозаической. Как показало развитие филологических «штудий», вместе с изменением формы, как правило, в структуре художественного текста происходят и содержательные «обновления». Текст художественного произведения приобретает иные содержательно-смысловые и эстетические характеристики. Именно поэтому и возникает вопрос о соответствии переложения оригинальному (исходному) тексту.

**Материалом исследования** станут:

1. Текст Дж. Чосера «Кентерберийские рассказы» (в современном прозаическом переводе Джона С. П. Тэтлока и Перси Маккея) в сопоставительном анализе с текстом П. Акройда «Кентерберийские рассказы: Переложение поэмы Джеффри Чосера».
2. Термины «адаптация», «конспектированный перевод», «переложение» по отношению к тексту как феномену человеческой жизнедеятельности.

**Актуальность работы** вызвана отсутствием в литературоведческом поле сформированной семантической конструкции термина «переложение», который обладает особым внутренним функционально-детерминированным «целеполаганием» в отличие от сформированных современными лингвистами и филологами понятий (терминов) «адаптация», «конспектированный перевод». В связи с этим не представляется возможным адекватно подобрать теоретико-терминологический аппарат для выполнения сопоставительного анализа предлагаемых текстов.

**Объектом исследования** выступают отличительные элементы («субъектность» автора, стилистические фигуры, содержательно-смысловая часть, эстетические свойства), появившиеся в художественном тексте П. Акройда «Кентерберийские рассказы: Переложение поэмы Джеффри Чосера», и анализ их отношения к сформированной семантической конструкции термина «переложение».

**Методологическая и теоретическая основа диссертации** сформировалась с опорой как на недавние труды специалистов в смежных областях лингвистики и филологии, таких как Баранцева О.А., Брыгина А.В., Бекметов Р. так и на уже общепризнанные работы Бахтина М.М., Гаспарова М. Л.

**Цель исследования:** выявить, описать, проанализировать, эстетические «потери» и «приобретения» в «Кентерберийских рассказах: Переложение поэмы Джеффри Чосера» П. Акройда в сравнении с текстом «Кентерберийские рассказы» Дж. Чосера и описать их художественные особенности.

В исследовании поставлены следующие **задачи:**

1. Изучить лингвистические труды, посвящённые сформированным понятиям (терминам) «адаптация», «конспектированный перевод»;
2. В сопоставлении с понятиями «адаптация», «конспектированный перевод» выявить отличительные черты термина «переложение»;
3. Описать семантическую конструкцию понятия «переложение» и присущие ей черты;
4. Изучить литературоведческие труды, посвящённые поэтике и стилю Дж. Чосера;
5. Рассмотреть имеющиеся в литературоведении работы, посвящённые творчеству П. Акройда;
6. Описать черты художественного своеобразия текста Дж. Чосера «Кентерберийские рассказы»;
7. Провести сопоставительный анализ двух текстов (см. «материал исследования»);
8. Применить выявленные отличительные черты термина «переложение» по отношению к тексту П. Акройда «Кентерберийские рассказы: Переложение поэмы Джеффри Чосера»;
9. Описать в связи с п. 8 проявление художественного своеобразия и эстетических характеристик текста П. Акройда «Кентерберийские рассказы: Переложение поэмы Джеффри Чосера».

# Глава I. Природа «адаптации» и «переложения» текста

## Текст как феномен

Природа, сущность любой вещи определяется в соответствии с универсальными философскими категориями: идеей «материи» и «формы», «формы» и «содержания». Прибегая раз за разом к такой «природе» освоения действительности, человек классифицирует предметы и явления окружающего мира. Не является исключением и подход к анализу текста как одного из феноменов человеческой жизнедеятельности.

Текст как феномен придает форму окружающей действительности с помощью языка (слов и предложений). Принято различать две исходные характеристики текста как феномена: художественный и нехудожественный.

Нехудожественный текст, как правило, передаёт прямую, фактологическую информацию, выполняя для всеобщего движения культурного процесса функцию передачи знания. Чтобы правильно воспринять информацию нехудожественного текста, достаточно иметь необходимый лексический запас и знать синтаксическое устройство живого языка, на котором передается информация. Проблема восприятия нехудожественного текста находится в пределах способности декодировать (воспринимать) язык и, при необходимости, расшифровывать семиотическую систему «древней» или современной культуры, к которым может относится воспринимаемый текст. С художественным текстом дела обстоят иначе.

Человек в процессе жизнедеятельности выражает свою творческую природу различными способами. Помимо прагматического проявления своей творческой природы в «культурном» благоустройстве жилищ, городов и домов, человек способен выражать себя без прагматической направленности. Такую форму самовыражения принято называть — «искусством».

Произведение словесного творчества стало одной из форм «искусства», а художественный текст — её материальным, осязаемым проявлением, записанным на специально изготовленных предметах.

При подходе к изучению художественного текста нам недостаточно декодировать язык, на котором он был написан. Здесь появляется проблема «интерпретации». Так, будучи непростым феноменом, художественный текст становится предметом пристального изучения не только в лингвистике, но и в филологии.

С точки зрения лингвистического анализа, М. Бахтин утверждает, что анализ текста в известных пределах «может отречься от авторства». [М. Бахтин, 28, с. 298] Если обратиться к филологической стороне вопроса, то мы неизбежно придём к тому, что исследование художественного текста, напротив, связано «целостной, замкнутой структурой, все элементы которой в конце концов возводятся к единому образующему центру — к «образу автору» [43]. Автор может быть как хорошо известен исследователю, так и оставаться «в тени» истории. В своей работе мы не будем подробно останавливаться на фигуре автора, однако скажем, что знание егопсихологических черт, культурной эпохи, в которой он жил и его национальности может существенно облегчить задачу исследователю текста как феномена.

Итак, универсальность исследования, которая находит выражение в сочетании лингвистического и литературоведческого (филологического) методов становится единственно верным способом для достоверного (полноценного) анализа художественного текста.

Сложность задачи исследователя, приступающего к анализу художественного текста повышается при изучении текста из ушедшей «древней» культурной эпохи. Социальное, культурное, политическое и религиозно-философское переосмысление форм жизненного уклада значительно влияет на содержательный аспект произведений «искусства» и художественного текста, как одной из его форм. Здесь «искусство» проявляет себя как социальный феномен, отображающий устройство психики человека определённой эпохи. В таком случае, для анализа, кроме декодировки языка и первоначальных представлений об авторе и структуре произведения, исследователь прибегает к необходимости определить «ценностные» характеристики ушедшей эпохи, дабы у него была возможность воспринимать замысел произведения. Чтобы проделать такую работу, у воспринимающего художественный текст исследователя или читателя, должен быть достаточный уровень «фоновых знаний», которые он может сформировать лишь при должном «гуманитарном» усилии, например, с помощью чтения специализированной литературы. Но даже приобретение необходимого уровня «фоновых знаний» не означает, что художественный текст теперь «раскрыт» для восприятия исследователя или читателя.

Тут поднимается проблема восприятия «искусства», в основе которого лежит необходимость вызвать у человека «художественную эмоцию». Норма восприятия формируется исходя из психики общественного человека, а характерные черты эстетического чувства становятся зависимыми от исторической обусловленности (культурной эпохи) и её социальных норм.

На «перекрёстке» следующих нерешённых проблем: недостаточность «фоновых» знаний об ушедшей эпохе, проблема восприятия «древнего» языка, неспособность всецело насладиться эстетической ценностью произведения, в XX и XXI веке и возникает проблема непонимания «древних» художественных текстов. На рубеже веков прослеживается тенденция к всеобщей глобализации и особенно ярко наблюдаются попытки «сохранения национальной независимости», начинает проявляться повышенный интерес народов к «собственному культурно-историческому наследию» [57]. В связи с этим в области творческой деятельности человека текст как феномен человеческой культуры, обретает новую природу, к которой прибегают авторы-творцы словесного творчества, называя такие работы — «адаптацией».

Её главной целью становится облегчение восприятия непонятных для современной культуры и её рядового реципиента (читателя) текстов ушедших эпох. «Адаптированный текст» по отношению к первоначальному, нехудожественному или художественному, становится вторичным, претерпевшим как форменные, так и содержательные изменения.

Современные авторы приближают к современному читателю текст, убирая из него труднодоступную лексику, архаизмы, а также прибегают к форменным изменениям композиции, стиля, формы, ритма и др. При таких трансформациях исходного текста как замена автора, формы, запроса адресата и др., неизбежно происходят содержательные потери или, наоборот, приобретения. В связи с этим, в филологии появляется целая область для исследования литературных произведений, основной целью которой становится поиск существенных содержательных и форменных потерь и приобретений. Особенно ярко это проявляется при сопоставительном анализе первичного и вторичного текстов.

В частности, предпринимаются попытки переводов литературных памятников древности на современные языки: «Беовульф» и «Кентерберийские рассказы» на английский язык, «Песня о Небелунгах» на немецкий, «Слово о полку Игореве» на современный русский язык. [57] Однако, такие работы уже широко изучены современными исследователями. Как правило, перевод с «древнего» языка на «современный» затрагивает область лингвистики как науки. К таким работам прибегают переводчики (специалисты языка), а не авторы художественных текстов (писатели). Последние идут дальше и трансформируют текст не только с языковой стороны, но и меняют форму (композицию, сюжет) в удобной для восприятия конечным адресатом последовательности.При изменении художественной формы литературного текста, эта проблема переходит из области лингвистики в область литературоведения и филологии, или, скорее, появляется в их смежной области.

В заголовке одной из исследуемых работ, принадлежащей современному британскому писателю П. Акройду, мы находим другой термин «retelling» («переложение»). Приведя уже ранее обозначенный учёными-лингвистами, схожий по своей семантике термин — «адаптация», мы перейдём к описанию семантической конструкции термина «переложение», приобретающего ясные очертания (характеристики) в сравнении с понятием «адаптация».

## «Адаптация», «Конспектированный перевод», «Переложение»

*«Закон экономии творческих сил также принадлежит к группе всеми признанных законов. Спенсер писал: «В основе всех правил, определяющих выбор и употребление слов, мы находим то же главное требование: сбережение внимания... Довести ум легчайшим путем до желаемого понятия есть во многих случаях единственная и во всех случаях главная цель».*

В. Шкловский «Искусство как приём»

Процесс «адаптации» по своим первоначальным параметрам необходим для освоения и популяризации трудного и недоступного знания. Он делает **необходимое** знание более доступным, облегчает его восприятие и понимание реципиентами. В лингвистической теории и в толковых словарях термин понимается достаточно однозначно. Под «адаптацией» в лингвистике понимают приспособление некоего исходного текста, делающее его доступным вторичному адресату (реципиенту), на которого данный текст не был первоначально рассчитан. «Адаптация» способствует распространению и сохранению культурного наследия, преодолевая на своём пути языковые и культурные барьеры. Применив это «понятие» к феномену «искусства» и тексту, как к одной из его форм, мы можем сделать вывод, что «адаптированное» художественное произведение способно привлечь нового читателя, интересующегося художественным текстом, но не владеющим достаточным уровнем «фоновых знаний» или «языка» для понимания исходного текста.

«Адаптация» по своей природе имеет прагматический характер, но зачастую задает лишённый прагматической природы вопрос сохранения в трансформируемом тексте художественной ценности (эстетической).

К «адаптации» прибегают при создании учебников или пособий для изучения иностранных языков, где адаптированные тексты позволяют учащимся быстрее и легче освоить язык и культуру. Доминантной категорией прагматического «адаптированного» текста выступает «адресованность», т.к. именно специфика адресата задаёт все необходимые трансформации, которым подвергается исходный текст. [Баранцева О.А., Александрова Н.Н, 26]. В зависимости от запроса, интереса и потребности заранее известного адресата, автор «адаптированного» текста будет выбирать способы и средства «адаптации». Необходимостью изменения исходного текста становится понимание того, что исходный текст «является малопонятным или вовсе непонятным с точки зрения языка и/или внеязыковых реалий» определённому адресату [33, 109].

«Адаптация» неизбежно попадает и в ряд филологических проблем, подразумевая в себе изменение «формы» и «содержания» исходного текста. Такие изменения происходят в независимости от того, присутствовал ли прагматический потенциал у текста, подвергающегося «адаптации» или, напротив, отсутствовал. Вопрос о художественной ценности «адаптированного» текста по сей день не было принято ставить, несмотря на важность «сохранения смысла исходного текста» [43], т.к. целью адаптации является «восполнение определенных лакун в фоновых знаниях читателя», а не потребность человека в чувстве прекрасного [42] [49].

«Адаптация», имеющая прагматический потенциал, должна достигать, в первую очередь, «аналогичного коммуникативного эффекта через оценку эквивалентности языковых единиц, составляющих текст оригинала и текст перевода» [57, c. 9]. Переводчик, приступая к «адаптации» (к внутриязыковому переводу, например), трансформирует (перерабатывает) текст под современные реалии, отбирая для передачи информации языковые единицы, обладающие необходимым «предметно-логическим, коннотативным» [57, c. 10] значением и организует их определённым образом, облегчая для читателя установку необходимых смысловых связей. При «адаптировании» текста доступны различные способы преобразования: «сокращение или расширение исходного текста», «лексические и грамматические замены» и т.д. [57, c. 30] С помощью проделанной работы «адаптированный» текст приобретает необходимый прагматический потенциал — «возможность произвести определённый коммуникативный эффект на получателя текста» [57, c. 10].

Итак, автору, приступая к «адаптации» исходного текста следует учитывать «культурно-историческое положение современного» общества и «интерпретацию значений слов, встретившихся в тексте оригинала». [57, c. 10]. Автор «адаптированного» текста должен учитывать вторичного адресата как доминантную категорию, на который будут основаны трансформации текста. Задачей «адаптации» является создание аналогичного коммуникативного эффекта, при сохранении предметно-логических связей текста исходного. Также, «адаптированный текст» должен учитывать разрыв между формальным и содержательным планами «древнего» текста и современным состоянием языковой компетенции носителя языка. Автору следует учесть, что каждый адресат имеет свой уникальный уровень знаний и специфические потребности в понимании текста, поэтому процесс адаптации должен быть осуществлен с учетом этих факторов.

Перейдём к недостаткам данного «жанра» словесного творчества.

Существенным упущением термина «адаптация» становится исчезновение роли автора и художественной эмоции у реципиента, в связи с прагматическим характером «адаптации», её нацеленности на заранее известного адресата и на функциональную цель. Именно тут следует отметить неизбежное расхождение термина «адаптация» с ролью понятий «искусство» и «художественный текст», как форм, обладающих отдельной детерминированной социальной функцией в обществе. Так поднимается проблема передачи «художественного впечатления» от произведения словесного творчества «древней» эпохи.

В середине XX века сформировалась основная концепция переводоведения, которая поставила перед переводчиком фундаментальную задачу «целостной и точной передачи средствами другого языка текста оригинала с сохранением его стилистических и экспрессивных особенностей». [50] С конца 60-х - начала 70-х, по наблюдениям Журавлёвой О. А., имеет место «смещения акцентов с передачи смыслового содержания и стилистических особенностей оригинала на передачу коммуникативного эффекта первичного текста». [57, c. 13]. Таким образом, cфокусировалось внимание на проблеме воздействия перевода на адресата. В связи с этим в литературном процессе стали появляться работы, имеющие цель помочь читателю воспринять «древний» труднодоступный текст в новой художественной эстетической оболочке. Помимо переводчиков, к «древним» текстам начали обращаться авторы (писатели) художественных текстов, в попытках трансформировать текст в своём видении, вызвав у реципиентов новую «художественную» эмоцию под преломлением современных эстетических категорий, формирующихся на психологических установках современного общества.

В издательском деле такой «жанр» (пока ещё в кавычках) получил название «переложение». В литературоведении по сей день отсутствует понимание этого термина как особенной автономной семантической конструкции. Даже в тщательно подготовленной 9-томной «Краткой литературной энциклопедии», в которой насчитывается более 12 тысяч статей, «переложение» в качестве понятийно-терминологической единицы отсутствует [45]. В связи с этим позволим себе сделать несколько замечаний, касательно природы данного термина.

«Переложение», в отличие «адаптации» обладает другим — «внутренним, функционально детерминированным «целеполаганием». [30]

«Переложение» — это средство самовыражения автора, связанное с контекстом исторической эпохи и ее тектоническими, судьбоносными переменами, это канал актуализации новых литературных форм, путь существования оригинала, вторая жизнь первичного текста в новом историческом времени. Цель переложения – «реанимация» историко-художественного наследия в новой эстетической оболочке, либо, если первичный текст фундаментален по содержанию и выразителен по творческому слогу, новое (очередное) его существование в хронологическом ряду, а значит, поиск технически наиболее совершенных форм передачи смыслов.  [30, Бекметов Р.,  с. 57]

Применительно к термину «переложение» также заслуживает рассмотрение понятие «конспективного перевода», введённое и обоснованное М. Гаспаровым. [34] Отечественный филолог предположил, что «конспективный перевод» предполагает сознательное исключение из оригинала каких-либо ненужных или отвлекающих элементов, для более четкого восприятия смысла и создания «художественной эмоции».

В частности, уже есть известные работы в данном «жанре». А. Барикко (современный итальянский писатель и критик), в переложении «Илиады» Гомера во вступлении пишет, что старался избегать обыкновенного пересказа. Его первоочередной целью было сократить эпизоды труднодоступные современному читателю. Такими он признаёт эпизоды с появлением богов греческой мифологии. Но А. Барикко считает, что «художественная» ценность «Илиады» от этого не утрачивается. Напротив, превращаясь в новый жанр, поэма становится историей «где люди проживают свою судьбу так, как будто разгадывают зашифрованное послание при помощи секретного кода, почти полностью **им известного**». [27]. «Им известного» — по всей видимости, становится ответом на вопрос о смысле, новой эстетической ценности «переложения» и о фундаментальной перестановке поэтики текста, в связи с этим. Так, поэма, соавтором которой отчасти становится и А. Барикко, не в первую очередь учитывает «культурно-историческое» [57, с. 10] состояние общества, обычным делом для которого является, например, донесение лингвокультурологической информации понятными схемами и упрощённым языком, а текстом с индивидуальной, обновлённой поэтикой и обновлёнными жанровыми особенностями.

Кроме «очищения» текстов от кода греческой мифологии, А. Барикко обращает внимание на ритм текста, создавая понятную современному читателю «музыку», описывающую то стремительно несущиеся вперёд, то наоборот, замедляющие ход события. А. Барикко, пусть и сжато, сохранил все эпизоды из разделов поэмы, лишь «изъяв архаический слой гомеровской лексики и заменив её словами нейтрального стиля» [30].

А. Барикко произвёл, согласно классификации Брыгиной А.В. две существенные трансформации текста с целью его «адаптированная». Нелингвистической трансформацией стала *цитация* (текст-фрагмент), в которой преобладает принцип исключения из художественного текста важного структурного элемента. Лингвистической трансформацией стала *редукция,* природа которой состоит в сохранении текстообразующих компонентов со значительным языковым изменением. [32]

М. Гаспаров, ставя проблему «конспектированного» перевода, выделял два подхода. Первый основан на типичных литературных условностях. Если переводчик ставит перед собой цель увидеть в поэте «представителя его эпохи, его культуры, его традиции» [Михаил Гаспаров: 34], отразить историко-культурный контекст оригинала, лучше всего сохранить тонкости формы, такие как размер и рифма (чего не сделал А. Барикко).

Другой подход основан на индивидуальном стиле. Если цель состоит в том, чтобы передать голос и личность автора «как «прямого собеседника нынешних читателей» [34], его самобытную индивидуальность — более целесообразно отдать предпочтение содержанию, а не форме, и использовать прозу или свободный стих «переводить его без метрической униформы — верлибром» [34]. Так появляется возможность лучше передать суть оригинала. Отказ от точной передачи формы ради точной передачи смысла – суть гаспаровской методики «конспективного перевода», в основном относимого к большим по объему, трудно прочитываемым сочинениям. (именно этот способ выбрал А. Барикко)

В русскоязычной филологии сразу выкристаллизовались две противоположные оценки такой методики:

Б. М. Сарнов воспринял «эксперимент» как покушение на великое классическое наследие, неприкосновенный запас культуры. [53] Автор стоял на защите литературного наследия, никому не позволяя покушаться на «древние» тексты (терминология наша). При этом он не привёл в своём замечании внятного литературоведческого терминологического аппарата.

«За» Гаспарова выступил Ю. Б. Орлицкий [47]. По его словам, в книге М. Гаспарова получил последовательное развитие принцип — не воспроизведение средствами другого языка конкретного стихотворного произведения, написанного другим автором, а — «творческое соперничество с ним» [47].

М. Гаспаров не сокращает и не упрощает оригинал автоматически, как вздумается, на свой лад, он бережно перерабатывает его, дозированно оставляя главные, существенные поэтизмы, характерные для того направления, к которому так или иначе тяготел художник слова. Автор перерабатывает, причем с предельной осторожностью, чужой текст, чтобы добиться нового эффекта – *востребованности классики в текущее время*, когда запросы читательской публики лежат не в русле многословия и перенасыщенности условными фигурами речи, а в краткости, лаконизме и доступности для понимания. [30]

В своей статье Ю.Б. Орлицкий также прибегает к термину «аналитический парафраз» [47]. «Аналитический парафраз» — пересказ произведения в стихотворной форме *прозой* с целью лучше понять, воспринять написанное стихотворное произведение. В парафразе исчезают «образные, словесные, звуковые оттенки» делающие поэзию поэзией, а вместо них остаются предметы и мысли.

Именно такую задачу должен ставить перед собой переводчик, ставящий цель освободить поэтическую структуру от допоэтического субстрата. Убрать «украшение» от «предмета».

Исследователь Бекметов Р. справедливо замечает, что современному читателю не доступен не только язык средневековья, но и более поздние поэтические произведения, например девятнадцатого века, полные «шаблонной классицистической или романтической фразеологии» [30]. Таким образом, мы можем поставить вопрос о «переложении» литературных памятников эпохи романтизма и классицизма, казалось бы, изученных в литературоведении со всевозможных «позиций». Благодаря «конспективным переводам» мы можем адаптировать, к примеру, раннего Пушкина и его длинные поэмы, вызвав у нынешнего читателя обновлённый интерес к поэту. Так происходит в том случае, когда через добротный русский перевод зарубежного автора хочется неизбежно взять в руки подлинник, не только для познавательных целей, но и с целью изучить особенности языка автора.

Трансформация текста автора, согласно понятию «конспектированного перевода» при этом не означает «схематизацию» текста, когда нерв поэтического прекращает своё существование. «Конспективный перевод» как показал Орлицкий, предполагает сохранение языка в его основных стилистических векторах, а не произвольный «пересказ» своими словами.

Также, феномен «конспектированного перевода» может быть оправдан и широкоизвестными историческими прецедентами. А. С. Пушкин писал «конспекты» вильсоновского «Пира во время чумы» и «Капитанской дочки» (в три раза меньше, чем «вальтер-скоттовский» исторический роман).

М. Гаспаров довольно точно определил не только технологическую природу «конспектированного перевода», но и дал ему этическую характеристику. «Конспектированные» переводы — «оммаж», то есть творческое переложение, призванное не только засвидетельствовать почтение, но и приблизить к современному читателю произведение художественной литературы, очистив его от «лишних» слов, и наконец, написать свой собственный текст, целью которого является вызвать «художественную эмоцию». М. Гаспаров, в свою очередь, термин «оммаж» употребляет следующим образом: «При всех сделанных сокращениях я ничего не вносил от себя и пытался сохранить, не огрубляя, стиль подлинника – настолько, насколько я им владел. Это оммаж поэтам, которых я люблю». [34]

Итак, у нас есть основание думать, что приравняв понятие «переложение» к «конспектированному переводу», мы можем выделить отличительную сторону данного жанра, приближающую его к «оригинальному творчеству, — субъектность». [30].

«Конспектированный перевод», «переложение» воплощают стилевые доминанты личностного мировоззрения, если считать, что человек - это стиль. «Субъектность» автора проявляется в «переложении» во множестве граней, каждая из которых задаётся авторской целью. Цель же их цементирует. Глубина и вектор переработки литературного материала, его отбор зависит от «сверхзадачи» автора.

Личный стиль М. Гаспарова, например, состоит в особенном умении давать фактам культуры «упрощенное» объяснение, сводить богатое разнообразие к элементарной основе и умение быть кристально ясным по «содержательному параметру» («упругая проза») [30]. Так же при исследовании другого автора литературного переложения следует сначала отметить его стилевые доминантные характеристики, художественное своеобразие, чтобы всецело, с научной точностью определить те субъектные проявления в тексте, который он представляет публике в жанре — «переложение».

Мы пришли к пониманию, что возможная жанровая форма «переложения» это прежде всего «субъектность» автора, с помощью которой он доносит «древний» художественный текст до читателя в новой эстетической оболочке с учётом психики (вкуса) современного человека, формирующегося из-за представлений об «искусстве», как социальном явлении . Цель «переложения» - сохраняя содержательный поэтический субстрат литературного материала, освободив его от «украшения» допоэтического, вызвать «художественную эмоцию» у читателя, переработав текст через личностное стилевое мировоззрение, вектор и глубина которой, зависит от фактора «сверхзадачи».

Следующий опыт «конспектированного перевода М. Гаспаров предлагает в исследовании лирики Б. Пастернака, выпуская совместно с Поливановом К.М. работу под названием «Близнец в тучах» Бориса Пастернака: опыт комментария. Целью работы стало дать комментарий сложным литературным произведениям «модерна» и «авангарда». Тем работам, которые «заведомо нельзя считать «понятными в целом». [35, c. 3]

Здесь в «списке» произведений, нуждающихся в «переложении», мы видим новую культурную эпоху. Напомним, М. Гаспаров жил с 1935 по 2005 год, а значит, он, вероятнее всего, осознавал процессы происходящей глобальной коммуникации. Средневековая литература в лице Дж. Чосера, древнегреческий героический эпос, эпоха европейского романтизма, модерн и авангард двадцатого века. Произведение каждой из эпох может приобрести новое звучание в «переложении».

Творческий эксперимент российских филологов, идейным ядром которого стала попытка комментария «сложного поэта» с целью раскрытия содержания его стихотворений, неслучайно приведён в данной работе, т.к. он раскрывает природу форменного изменения литературного произведения из «поэзии» в «прозу».

Главное внимание в работе обращается на «содержание каждого стихотворения. [35, с. 3]. Так, на протяжении работы авторы делают переложение поэзии в прозу[[1]](#footnote-1).

Итак, в работе перед читателем выдвинут теоретико-терминологический аппарат для следующих понятий: «адаптация» и «конспектированный перевод». Обозначена их семантическая близость по отношению к понятию «переложения».

Для термина «переложение» выдвинуты автономные (самостоятельные) определения в связи его другой внутренний детерминированной функцией по отношению к «древним» художественным текстам.

Термин «переложение» возникает вокруг «сверхзадачи» автора художественного произведения, перерабатывающего «древний текст» с целью доставить до читателя с учётом «субъектности» и личного стиля, в новой эстетической оболочке, сохраняя доминантные черты исходного текста.

Дальнейшая задача исследования поделена на два возможных пути, по которому может пойти читатель и будущий исследователь данного вопроса:

1. Уточнить классификацию термина «адаптация», обозначив методы и приёмы «адаптированная» художественного текста Брыгиной А.В. (Уже упомянутую по отношению к тексту А. Барикко «Илиада»), и провести сопоставительный анализ по отношению к двум исследуемым текстам: Дж. Чосер «Кентерберийские рассказы» и П. Акройд «Кентерберийские рассказы: Переложение поэмы Джеффри Чосера».
2. Продолжить классификацию методов и приёмов, с помощью которых возникает понятие «конспектированного перевода» «древних «художественных текстов М. Гаспарова. Применить его по отношению к двум исследуемым текстам: Дж. Чосер «Кентерберийские рассказы» и П. Акройд «Кентерберийские рассказы: Переложение поэмы Джеффри Чосера».

На этот раз мы отдадим предпочтение первому методу. Классификация методов "адаптирования" поможет приблизиться к цели работы, подразумеващей выявление эстетических "потерь" и "приобретений" текста П. Акройда. Затем, мы соотнесём их (эстетические потери и приобретения) и соотносятся ли они с введёным теоретико-терминологическим аппаратом понятия "переложение", вопрос о котором был поднят в п. 1.2.

## 1.3 Джеффри Чосер — «отец» английской литературы

Не все произведения художественной литературы средневековья дошли до сегодняшних дней. Феномен изучения «древних» вообще связан с всеохватностью и вневременностью природы их творчества. Приступая к сознательному выбору произведения, которое нужно донести до современного читателя, автор-писатель или переводчик должны убедиться в его популярности и востребованности для современной эпохи.

О Западном каноне уже сказано Г. Блумом, поставившим Дж. Чосера в один ряд с Уильямом Шекспиром и другим мировым «гигантом» литературы, поэтому не удивительно, что имя Джеффри Чосера по сей день «мелькает» в культурных пространствах как Англии, США (англоязычных странах), так и в России.

Дж. Чосера принято считать «отцом» английской литературы несмотря на то, что он опирался на традиции двух европейских литератур (французской, итальянской). Ему был присущ не только английский характер, но и цивилизованный характер *средневекового поэта*.

По мере того, как его произведения и исторический контекст, в котором они создавались, ушли в прошлое, его язык стал трудным для читателей, несмотря на сноски труднодоступных слов в изданиях и часто отмечался как «древний» [11]. Точно так же его метр стал непривычным из-за изменений в произношении, и считалось, что он «хромает». В связи с этим появились не только поэтические, но и прозаические переводы его работ. Культурные и социальные изменения тоже оказали значительное влияние. Вокруг личности средневекового поэта сформировалась целая индустрия. Он стал автором, посредством которого, как утверждал М. Фуко, формируется тенденция организовывать вселенную дискурса в группы текстов, который закрепляет и гарантирует единство смысла, посредством особого структурирования знаний и чувств. [24, c. 333]

При взгляде на критику и рецепцию Дж. Чосера можно увидеть его произведения как «два берега» одной реки, живой и непрекращающей интенсивное течение в англоязычном, европейском и мировом литературном процессе.

На протяжении двадцатого века было принято читать поэзию Чосера как выражение уникальной средневековой чувствительности, либо настаивать на её «timeless relevance for modernity» (вневременной актуальности для современности). [24, c. 297]

Средневековая логика, вера, гильдии и рыцарство вступают в игру как «часть остроумной атаки на отклонения современного мира», так писал о Чосере Г.К. Честертон в 1932 году. "Простому англичанину так же легко наслаждаться Чосером, как и Диккенсом» [11].

Важно обозначить критерии восприятия поэта, диктуемые нам культурой. По убеждению Йельских исследователей, Чосер занимает своё место в каноне не только благодаря качеству поэзии. Мы, каждый раз беря «в руки» Дж. Чосера, сами создаём его заново «we remake anew» [24, c. 298].

Так с чего начался Дж. Чосер?

1. «Chaucer was the first poet to render the English language as a respectable medium for court poetry» (Во-первых, Дж. Чосер сделал английский язык доступным средством для придворной поэзии) [24, c. 299]
2. «he progressively broke free first from French then from Italian literary and rhetorical models to perfect a native style of English comic realism» (Затем, он освободился сначала от французских, а затем от итальянских литературных и риторических моделей) [24, c. 299]
3. «in some sense Chaucer also enriched the English language and established the southeast midlands dialect of Middle English as the origin of modern «standard English» (В некотором смысле Дж. Чосер ещё и обогатил английский язык и утвердил юго-восточный диалект в качестве — основы современной «нормы английского языка») [24, c. 299]
4. Chaucer not only condensed and encapsulated the literary, cultural, social, and political preoccupations of his age but was also able mysteriously to transcend them (Дж/ Чосер не только соединил литературные, культурные, социальные и политические тенденции своего века, но и смог таинственным образом выйти за их пределы) [24, c. 299]
5. He inagurated a line of cultural and literary transmission that passed from Chaucer’s to the next great «age», that of Shakespeare. (Он запустил линию культурной и литературной передачи, которая перешла от Дж. Чосера к следующему великому «веку» - веку У. Шекспира). [24, c. 299]

Ни дата, ни место его рождения точно не известны. В 1386 году он описал себя в возрасте "сорока с лишним лет». В связи с этим, принято считать, что он родился в начале 1340-х годов в процветающей купеческой семье, которая занималась экспортом шерсти и импортом вина в Ипсвиче.

В районе Темз-стрит Лондон Сити было три школы, но о его раннем образовании ничего определенного не известно. Нет никаких доказательств того, что он когда-либо учился в университете.

Первая сохранившаяся запись, в которой он упоминается датирована 1357 годом. Дж. Чосер — «получатель одежды и скромного подарка "на рождественские нужды»». Такая запись находилась в бухгалтерской книге дома Елизаветы де Бург, графини Ольстерской и жены принца Лионеля, одного из сыновей Эдуарда III. Похоже, что он был одним из ее прислужников, возможно, пажом, и поддерживал связь с Ольстерским домом по крайней мере до 1360 года.

По словам биографов Д. Р. Ховарда и Д. Гарднера сформировать представление о личности Дж. Чосера можно лишь по литературным источникам. Любое ощущение личности Дж. Чосера остается конструкцией (литературной), а любые попытки "психологической критики" или биографической критики сказать что-либо об "отце" английской литературы можно признать весьма спекулятивными.

Однако мы знаем какие люди его окружали. Д.Р. Ховард пишет об англичанах средневековья:

«Англичане времен Чосера не были похожи на стереотипных современных невозмутимых англичан, детей Просвещения и Империи; буйные нравом и склонные к крайностям в обращении с равными (с ниже или вышестоящими было принято вести себя сдержанно), они больше походили на своих пращуров-норманнов. Они, не обинуясь, рыдали на людях, впадали в гнев, давали многочисленные и изобретательные клятвы, вели друг с другом совершенно оперные кровные распри и бесконечные судебные войны. Смертность в Средние века была высокой, а жизнь — полной опасностей; мы видим там больше безрассудства и ужаса, больше покорности и отчаяния, больше игры с судьбой». [39 c. 30]

Дж.Чосер любит делать замечания о себе в своих же собственных произведениях. Обычно они носят комический или самоуничижительный характер. В «The House of Fame», орёл который привычно называет его "Геффри", описывает его как *«книжного затворника»*. Хозяин говорит, что он смотрит на землю, *«как будто хочет найти зайца»*, что он *«похож на эльфа своим поведением»*. В поэме «Дом Славы» Чосер пишет стихи о себе:

Лишь только, подведя итог,

Ты свой дневной закончишь труд,

Не развлечения зовут

Тебя тогда и не покой, —

Нет, возвратясь к себе домой,

Глух ко всему, садишься ты

Читать до полуслепоты

Другую книгу при свечах;

И одинокий, как монах,

Живешь, смиряя пыл страстей

Забав чуждаясь и людей,

Хотя всегда ты солнцу рад

И воздержаньем не богат.

*(«Дом славы» пер. И. Кашкина)*

В его нраве были смесь скромности и веселости. Его образ жизни был распланированным (если так можно говорить о средневековом человеке). Ложился отдыхать вместе с солнцем, а вставал раньше него, наслаждался утренней прогулкой, созерцанием города и природы. Читал он глубоко и обширно, а взгляды его были здравыми и проницательными. Одним словом, он был ученым, человеком острого ума, честным критиком, общительным компаньоном, верным другом, серьезным философом, здравым экономистом и благочестивым христианином. [17]

Личность Чосера-человека оставила «глубокий след на всех его сочинениях». [31, c. 130] Источник Чосеровской отчуждённости, как замечает биограф Д. Ховард «в резком контрасте между буржуазным воспитанием и аристократическим» воспитанием» [31, c. 131]. Последние годы жизни, на которые и пришлось написание «Кентерберийских рассказов» (1390-1400) прошли уже с крайне скупой внешней энергичностью. По всей видимости, всё своё внимание он направил на «жизнь» в литературных произведениях. Жил он бедно и уже не так весело (о чём говорят его последние произведения), как в предшествующие пятьдесят лет (1340-1390), за которые он успел побывать пограничным служителем, участником военных действий во Франции, дипломатом в Италии и служителем королевского двора, и на всякий случай, в общем-то неплохим поэтом.

Проблемы, связанные с попыткой выявить "личность" Дж. Чосера, схожи с теми, с которыми сталкивается У. Шекспир, драматический писатель-хамелеон, способный создавать множество лиц и голосов. Безвкусная поверхность портретов и публичных записей не дает никакого намека на его интенсивную внутреннюю жизнь.

## 1.4 Питер Акройд — «медиум» английской культуры

*«- Я полагаю, это просто форма, из которого состоит моё воображение (отвечая на вопрос о своих романах с «исторически реальными персонажами). Я всегда брал строки разных писателей и соединял их вместе. В Йельском университете я написал пьесу (увы, я её потерял) в которой было около 60 различных авторов, я брал фрагменты произведений разных писателей и соединял их месте. Так что, я помогаю, что личный интерес к заимствованию различных стилей — часть моего воображению, а использование исторических фактов, а также* ***чужих произведений*** *— это просто один из аспектов такого «птичьего» качества».*

П. Акройд, из интервью для С. Онега, испанского литературоведа

Поэтику так плохо изученного в России современного английского писателя П. Акройда можно смело назвать переписыванием английской литературной традиции, культуры и истории. Неистово плодовитый романист, биограф и литератор, Г. Блуму он напоминал «столь же трудолюбивого и столь же блестящего Энтони Берджесса». [18]

Первой работой, где П. Акройд проявил себя как умелый пародист литературных стилей, стал роман «The Great Fire of London, 1982» [7]. В своих работах он неизбежно прибегал к историческим событиям, значимым, полумифологическим фигурам, ушедшим философско-религиозным смыслам в запутанных нитях английской культуры.

Его эстетическая сила, как отметил исследователь Струков В. В., заключалась в стремлении создать, «художественное «мегаполотно», призванное отобразить «все многообразие национальной культуры, менталитета». [56] Так, англоязычная критика особенно подчёркивает способность П. Акройда воссоздавать «звучание» других эпох.

М. Брэдбери, автор истории современной британской литературы написал о романе «Хоксмур»:

«П. Акройд предлагает блестящую литературную имитацию: в основе рассказа Дайера — повествовательная манера XVIII века» («…Ackroyd gives us spme brilliant literary impersonation, presenting the eqighteenth-century narrative in Dyer’s…prose…» [9].

Каждый исследователь, коснувшийся творчества П. Акройда, непременно отмечает интерес писателя к проблеме творческой личности, а также природы и назначения творчества. П. Акройду особенно интересны полумифологоческие личности из английской (британской) истории и литературы.

П. Акройду были присущи прекрасное знание художественных стилей других эпох, широкое знакомство с литературной традицией (он получил образование в Йельском университете, в самом рассвете творчества Г. Блума), философскими учениями и «виртуозное владение тем, что ныне широко именуется достижениями «гуманитарной мысли». В своём интервью С. Онеге он признался, что во время своей учёбы в Йеле написал пьесу, которую, к слову, потерял, в которой были около шестидесяти персонажей из разных культурных эпох (см. эпиграф). [17] В своих постмодернитстких романах он делает героями известных поэтов, писателей, деятелей культуры: О.Уайльда, Т. Чаттертона, Д. Мередит и Д. Гиссинга.

М. Брэдбери в работе «The Modern British Novel» [17] отмечает, что «П. Акройд - по возрасту и характеру литературного творчества — скорее принадлежит поколению британских писателей 70-х — начала 80-х гг. В этот период наблюдалось общее увлечение вымышленными историями, склонными к «methods fragmentation, strange contrasts between the past and th uncomfortable and apocalyptic present» (фрагментации методов, странными контрастами между прошлым и неуютным апокалиптические настоящим) [17, c. 434]. П. Акройд в то время был увлечён сложными методами модерна, структуралисткими уровнями и кодами, интертекстуальностью текста.

Сегодня известно множество исследований работ автора в «русле» постмодернистского романа. Среди таких работа В. В. Струкова «Художественное своеобразие романов П. Акройда: к проблеме британского постмодернизма», Дворко Ю.В. «Концепция прошлого в романах Питера Акройда». Однако эти исследования рассматривают работы британского писателя c 1976 по 2000 год.

Про его работы уже 21-го века отозвался в статье для NY Times Г. Блум, назвав «Альбион», «Лондон» и «Темзу» — «замечательными культурными видениями»[18]. В них он передаёт «всеобъемлющее и часто мрачное видение английского характера и его причуд, включая внезапные переходы к жестокости и беззаконию» [18].

Вниманию читателя будет представлена его работа 2009 года, в которой он обратился к Дж. Чосеру с целью «адаптировать» длинную средневековую поэму под современного читателя, которому, к слову, он стал широко известен.

## 1.5 Поэтика Дж. Чосера

Средневековая литература была основана на единой эстетической теории, в которой религиозно-моральные соображения определяли эстетические критерии. Выразительные средства, риторические фигуры становились эстетически ценными, или же напротив — не ценными, лишь в неотделимой связи от понятий «добро» и «зло», «истина» и «ложь». Стиль письма Чосера однозначно указывает на нарушение эстетики своего времени, но «tager han tydeligvis udgangspunkt i den» (явно берёт её за точку отсчета). [8, c. 8]

Поэтика Дж. Чосера состоит из последовательного (от «Дома Славы», «Троила и Крессиды» до «Кентерберийских рассказов») разрушениясредневекового моралистическоно статус а utoritas. Autoritas формировало эстетическое представление психики средневекового человека.

В отличие от Данте, Боккаччо и других современников Дж. Чосер не написал работы, в которой его взгляды на эстетические вопросы были бы выражены в явной форме. Чтобы сформировать представление о поэтике автора, нужно обратиться к современной теории рецепции, ставящий на передний план читательский опыт, и к принципам деконструктивизма, [М. Борх, 8, с. 1] складывая своё представление, изучая его литературные произведения. Марианна Борх в 1992 году представила работу «Chaucers poetik» [8], изучив поэму Дж. Чосера «Троил и Крессида» , и попыталась извлечь эстетические взгляды Дж. Чосера, собрав их в целостную картину.

Дж. Чосер относится к искусству, как к новому виду познания представлений о жизни, тем самым предвосхищая представления, относящиеся, разве что к XVIII веку. Не предоставляя читателю «оформленную», «готовую» мораль, он даёт возможность с помощью *вымысла, языка и повествования*, использовать искусство как «метод нового познания». Его герои через призму жизненного опыта, а не «отдыхая» на фундаменте средневековых христианских моралистических категорий, самостоятельно приходят к пониманию истины и праведности. Таким образом, Дж. Чосер деконструирует представления о *дидактической эстетике* «Chaucer dekonstruerer den didaktiske æstetik» [28, c. 1].

Вполне естественно прибегнуть к сравнению Дж. Чосера с текстами его современников, особенно с теми, кого он цитирует в своих поэмах. Так, например, в «Троиле и Криссеиде»:

*«А встретится тебе когда-нибудь*

*Поэт, что Дантом некогда венчан,*

*Гомер, Овидий, Стаций иль Лукан, —*

*Лобзай смиренно прах у тих ног,*

*Будь памяти учителей верна,*

*Тверди тобой законченный урок».* [24]

Крайне мало исследователей останавливаются на утверждении, что Дж. Чосер «hvis mesterskab kan læses i hans maksimale udnyttelse af de muligheder i traditionen» (максимально раскрывает возможности той традиции, которой сам принадлежит) [8, c. 7], а напротив, пытаются найти в нём расхождения со своим веком. М. Борх утверждает, что в его работах «Retorikken mister hermed sin status disciplin». (Риторика теряет свой статус как дисциплина). [8, c. 10] Она становится живой и свободной. Традиция средневековой литературы, и в целом культуры, не поощряла субъективности и абсолютной свободы творческого самовыражения. Библия и Отцы Церкви были нормами для определения истины, и, по утверждению М. Борх, эпоха даже порой пыталась воссоздать античных поэтов в христианском контексте (см. Утверждении о риторических фигурах).

Однако, это не значит, что такое понимание эстетики, в которой *средства и роль автора* подчинены сообщению определённой истины, говорит о том, что автор и аудитория занимали пассивную роль. Это, конечно, не так. Будь это exempla (жанр средневековой латинской литературы с выраженной дидактической функцией), аллегория или басня, читателю всё же требовалось приложить усилия для понимания сложных текстов, в которых нужно разыскать истину «hvordan man må søge den sandhed» [8, c. 12]. Риторические приёмы становились лишь «одеждой» для текста, «прикрывающей» истину, которую автор должен научиться снимать в любой момент. Поэзия превращалась в игру слов.

Дж. Чосер, трепетно относившийся к знаниям, осознавал, что игра слов не всегда мотивирована благочестивым поиском истины «han er sig bevidst, at denne ordleg ikke altid er med motiveret af from sandhedssøgen» [8, с. 14].

Заканчивая «Кентерберийские рассказы», он как раз отрекает читателя от чтения того, что ведёт к греху.

А мы с особой внимательностью изучаем то, от чего он сам пытался отречь читателя. «Дом славы», «Троил и Криссеида» и часть «Кентерберийских рассказов». Дж. Чосер объявлял несовместимыми с долгом христианина. Таким образом, он показывает своё осознанное противоречие между «официальной» эстетикой того времени, и той эстетикой, которую он представляет сам. «viser han her, som andetsteds, sin bevidsthed om et modsætningsforhold mellem tidens "officielle" æstetik og den, han selv repræsenterer». [8, с. 14]

В аспектах поэтики Чосера заключены, как и условности своего времени, так и аспекты, которые, по собственному признанию автора, не могут быть удовлетворительно проанализированы на этой основе. Есть масса исследований одного из этих аспектов — это «рамочное повествование», «автор-рассказчик».

Принципиальным элементом поэтики, отличающим его метод повествования со своей эпохой, становится факт, что Чосер не выполняет роль «надёжного проводника» ‘auctoritas’ для своей аудитории. Персонажи, в лице Дж. Чосера, меняют настроение, выносят противоречивые моральные суждения, выражают как неприемлемые, так и «правильные» вещи. «Персонификация» становится одним из способов исключить своих рассказчиков из «представителей» ‘auctoritas’, а жанровые истоки поиска истины «неочевидной» следует искать в жанре видения..

Эпистемологический статус «сна», а соотвественно «жанра видения» был идеален для писателя, желающего исследовать реальность с помощью «всего спектра чувств, воображения и разума», «hele sit fatteapparat af sanser, fantasi og fornuft» [8, c. 15], которое «не строго придерживается предписанных иерархических границ» «der ikke strengt holder sig indenfor de foreskrevne hierarkiske grænser». [8, c. 15].

М. Борх, анализируя разные части книги «Троил и Криссеида», делает выводы о важности параллели между героем и рассказчиком.

Дж. Чосер, по её словам, предполагает, что толкование текста сходно с процессом «морального созревания, который вызывает жизнь и любовь. «at en kritisk og medlevende fortolkning af en tekst har lighed med den moralske modningsproces, som livet, især kærligheden, fremprovokerer» [8, c. 30]. Таким моральным созреванием и занимаются, сами того не ведая, в процессе своего повествования пилигримы «Кентерберийских рассказов».

В процессе жизни, как и в процессе чтения происходит «постоянная проверка моральной системы». В обоих случаях, в качестве основы используется — язык [8, c. 30]. Чтение — это нравственное становление, а не заранее определённое моральное суждение. Краткая и внятная истина может стать сильной стороной любой истории.

«Начинать с морали» может означать встречу с банальностью, с встроенным, неосмысленным моральным кодексом. «Først den personlige medvirken giver sandheden fylde og mening» (Только личное участие придаёт истине полноту и смысл) [8, c. 30].

Такая поэтика Дж. Чосера приобретает ясные очертания от безответственного альтер-эго в «Доме Славы» до субъективной эмпатической стороны повествовательной фигуры в более поздних произведениях.

Дж. Чосер отвергает дидактическую эстетику и статус ‘auctoritas’. Напротив, он релятивизирует статус рассказчика, тем самым значительно расширяя роль автора и читателя по отношению к традиции.

В «Кентерберийских рассказах» мы увидим продолжение развития в сторону «безопасного» ‘auctoritas’. Каждый из рассказчиков должен быть рассмотрен под критическим преломлением в попытках найти истину с помощью повествования.

Использование Чосером фигуры рассказчика, заменяющего роль авторитета, становится идейным центром его поэтики.

«Kunsten som eskapisme erstattes af kunsten som erkendelsesmetode» [8, c. 32]. Видимо в этом и есть действующая сила поэтики Дж. Чосера.

## 1.6 Cтиль Дж. Чосера

Описание стиля Дж.Чосера будет сделано в связи с работой Кембриджского университета «The Cambridge companion to Chaucer» [19].

Любое описание стиля осложняется двумя различными и противоречивыми значениями термина "стиль". Первое из них является продуктом романтизма «as the belief that word forms and grammars are aspects of human character» (форма слов и грамматика являются аспектами человеческого характера) [19, c. 233]. В таком ключе поэтические строки Дж. Чосера мы можем назвать — «чосеровскими».

В случае с Дж. Чосером проявление его «стиля» заключается в особой сложности, отличающей его произведения. Эта сложность состоит в витиеватом «ornate» [19, c. 233] (украшении» языка) и многочисленном количестве метафор, метонимий, гипербол, синекдоха и т.д. которые он использует [19, c. 233]. Дж. Чосер также принимает концепцию ‘elocutio’, ответственную за градацию языкового материла. Так, слова и язык должны соответствовать материалу, которые они передают.

По словам Кембриджских исследователей, на терминологические трудности накладывается путаница из-за того, что Дж. Чосер изобрёл язык с чистого белого листа, потому что был в прямом смысле — родителем английской поэзии.

Язык Дж. Чосера не отличался коренным образом от языка его современников, однако отличается от диалекта, на котором писали средневековые английские писатели (поэт Гавейн, Уильям Лэнгленд). Их язык считался отсталым и эксцентричным. Дж. Чосер же прогрессировал, давая простым выражениям разнообразные поэтические украшения, и, в конечном итоге, из его поэзии родился тот лондонский диалект, который теперь трансформировался под «нагрузкой» истории в стандартный английский язык.

Весь стиль Дж. Чосера, как и дело его жизни, в cложном переплетении ‘высокого’ и ‘низкого’ стилей. [19, c. 244] Однако он не просто перемещается между элементами, а наслаивает ‘высокое’ и ‘низкое’ друг на друга, создавая многоплановость, которая, в конечном итоге, проявляется во всех языковых конструктах и в темах его повествования.

Эта граница ярко выражена уже с первых строк «Общего пролога» Кентерберийских рассказов. Первая строфа ‘высокая’ по своему стилю, вся конструкция риторически сложная, разнообразная cинтаксически и лексически, состоящая из слов, редко употребляемых Чосером. (‘Licour’, ‘veyne’, ‘holt’, ‘heeth’, ‘strondes’, ‘halwes’).

*Whan that Aprill with his shoures soote*

*The droghte of March hath perced to the roote,*

*And bathed every veyne in swich licour*

*Of which vertu engendred is the flour;*

*Whan Zephirus eek with his sweete breeth*

*Inspired hath in every holt and heeth*

*The tendre croppes, and the yonge sonne*

*Hath in the Ram his half cours yronne,*

*And smale foweles maken melodye,*

*Thanne longen folk to goon on pilgrimages,*

*And palmeres for to seken straunge strondes,*

*To ferne halwes, kowthe in sondry londes;*

*And specially from every shires ende*

*Of Engelond to Caunterbury they wende,*

*That slepen al the nyght with open ye*

*(So priketh hem nature in hir corages),*

*The hooly blisful martir for to seke,*

That hem hath holpen whan that they were seeke

[1-18, 12]

Вторая строфа, напротив, становится беднее с точки зрения синтаксиса, более домашней и локальной в деталях. К тому же, она лексически ограничена [19, c. 244]. Как и в общей стилистике Чосера, аспектом различия между этими строфами является выстроенная граница, разрыв между строфами. Это выражено не только упрощающимся синтаксисом.

Во второй строфе Чосер производит перемену, начиная использовать стандартные фразы (‘bifil that’, ‘on a day’), тем самым переходя на уровне языка от «необычного» к «обычному», конкретизируя описание, и тем самым создавая новую стилистическую область.

*Bifil that in that season on a day,*

*In Sothwerk at the Tabard as I lay*

*Redy to wenden on my pilgrymage*

*To Caunterbury with full devout corage,*

*At nyght was come into that hostelry*

*Wel nyne and twenty in a compaignye*

*Of sundry folk, by aventure yfalle*

*In felaweshipe, and piligrimes were they alle,*

*That toward Caunterbury wolden ryde.*

*[19-27, 12]*

Способность соединять в языке различия становится уникальной лингвистической особенностью. Дж. Чосера.

Найти «movement in stasis» (движение в застое) и «distinctions in the same» (различие в схожем) стало настолько основной характеристикой его языка, что можно утверждать, это было неотъемлемой частью его ума и души. Двойственность смыслов в каждом явлении мира, отсюда и его общепринятое «двойное видение» пилигримов и собственного мира.

## 1.7 «Кентерберийские рассказы»

*Через меня проникнешь в дивный сад,*

*Дарящий ранам сердца исцеленье;*

*И радостно вступи на этот путь,*

*Через меня придешь к ключу услад,*

*Где юный май цветет, не зная тленья,*

*И где полны веселья приключенья.*

*Читатель мой, заботы все забудь*

(Дж. Чосер «Птичий парламент»,

перевод О. Румера)

«Кентерберийские рассказы», в отличие от другого великого памятника литературы, написанного чуть раннее, но в том же «мире» Дж. Чосера, «Божественной комедии» Данте Алигьери, — это история о бесконечной радости, которые пилигримы ищут в земной жизни, не забывая, однако, про божественную метафизичную всеохватность сфер жизни. «Рассказы» представляют собой связующее звено между средневековой литературой и литературой нового времени. Их принято считать не оконченными, однако мы хотим, чтобы они выглядели таковыми, разглядев в них всеобъемлющую закономерность. Как выразился Д. Ховард, «идею, заложенную во множестве фрагментов и прерываний». [10]

Произведение исполнено в живом энергичном повествовании, где стили и сюжеты сочетаются необычным способом. Смех — основная, всепобеждающая сила «Кентерберийских рассказов». Дж. Чосер собирает портреты, составляющие Англию того времени, и соединяет их в паломничестве. На протяжение своего путешествия они пытаются найти народный здравый смысл, рассказывая друг другу занимательные истории, все ближе узнавая друг друга, ссорясь между собой, труня над друг другом, обнаруживая при этом всю свою подноготную.

Книга состоит из 27 разнородных рассказов, и почти такого же количества интермедий, из прологов и эпилогов, связующих между собой рассказы. В Общем прологе, без которого, словом, не существует как таковых «Рассказов", намечены основные содержательно-смысловые, мотивные, портретные структурообразующие элементы художественного полотна Дж. Чосера. Существенное отличие от других литературных произведений своего времени — её реализм . Она включает в себя портреты людей, их оценку и взгляды на искусство, представляя живую картину жизни. Все в этой книге о человеке своего времени и для создания себя как нового человека. Самыми реалистичными, яркими, и близкими к народной жизни, а вместе с тем и наиболее самобытными становятся: «Рассказ Мельника», «Рассказ Мажордома», «Рассказ Шкипера», «Рассказ Кармелита» и «Рассказ Пристава». Однако, не следует делать окончательных суждений об индивидуализме каждого героя, в них по-прежнему сохраняются универсальные социальные портреты средневековой Англии. В книге «Chaucer and Medieval Estates» Д. Манн писал, что портреты героев основаны на материале традиционных описаний различных профессиональных «сословий». [14] «Рыцарь», «Мельник», «Настоятельница», и даже «Жена» (братская ткачиха) — все они скорее являются составными портретами, а не отдельными личностями. Ни один реальный воин, к примеру, не мог учавствовать во всех битвах, приписываемых рыцарю, также как и монах является примером пороков, связанных со всем сословием. Даже когда «Общий пролог» заканчивается и выходит за рамки стандартного средневекового портрета, получаются не «the rounded, belivable characters required for dramtatic interpretations» (округлыми, правдоподобными персонажами, доступными для интерпретации с точки зрения драмы) [19, c. 230], а остаются интригующими, полными загадок. Даже самые тонкие портреты Дж. Чосера упорно избегают окончательного суждения, тем самым допускают возможность интерпретации.

Если же взглянуть на философскую ткань произведения, то уже Джон Драйден и Уильям Блейк утверждали, что произведения иллюстрирует универсальные категории человеческой природы. Тем самым она превращается в своеобразный поэтический эксперимент своего времени, где содержательно-смысловая нагрузка находится, как и историческое время, в котором написаны «Рассказы», в переходном положении. «Кентерберийские рассказы» — медиум между «божественным» и «земным», «иронией» и «здравым смыслом», «реалистичным» и «образным», «всечеловеческим» и «местническим», «смешным» и «удручающем своей правдой». Так, длинный рассказ о героизме античности «Рассказ Рыцаря», расположен перед короткой остроумной историей о похоти в «Рассказе Мельника». Любопытно и то, как рассказчики резко отличаются друг о друга, при этом находясь в сложных взаимоотношениях между собой до, после, а иногда и во время рассказов. В результате такой «narratorial diffidence» (нарративной неуверенности) [19, c. 128] в повествовании нет ни логического порядка, событий, ни иерархии ценностей, но зато все пилигримы находятся в «in lux and on the road» (в движении и в пути). [19, c. 128]

Также, поэма Дж. Чосера была исследована в связи с её средневековой жанровой всеохватностью: «fabliau, hagiography, epic, sermon, beast fable, romance, and theater» (фаблио, агиография, эпос, проповедь, басня о животных и театр). [24, c. 243].

«Рассказы» наполнены множеством идей, но некоторые из них занимают центральное место. «Money, language, and sex thus emerge as literary themes and social issues as the center of this poem» (Деньги, язык и секс становятся литературными темами и социальными вопросами в центре этой поэмы). [24, с. 244]

Эти три темы самым тесным образом связаны со способом репрезентации себя в мире: умение говорить и представлять себя, наделять объекты мира смыслом и обменивать их на другие. Если углубиться в социальную сторону вопроса, здесь исследователи Йельского университета пишут «of words, of good, of vows, of bodies» — (всё это явления социального ожидания обмена между людьми) [24, c. 244]

Начинаются «Рассказы» с «Общего пролога», в котором портреты путешествующих пилигримов предстают перед нами, и рассказчик старается как можно точнее передать их истории. Здесь, пожалуй, впервые появляется тема «языка», так как рассказчик относится к словам крайне ответственно. Уже от Святого Августина (354-430) и Боэция (480-524), схоластов и номиналистов, философы языка «recognised the complexities among intention and expression, word and object» «признавали сложность намерения и выражения, слова и объекта». [24, c. 245] Главной литературной чертой поэмы становится рассказчик, причём автор и читатель взаимодействуют друг с другом. Рассказчик понимает, что его цель — не наскучить аудитории сентиментальным проповедями, сохранив при этом оригинальность истории каждого кентерберийского пилигрима.

«Общий пролог» утверждает Дж. Чосера как умельца риторического описания. В рыцаре, например, мы можем увидеть напряжение между внешним и внутренним описанием, чьи «ржавые доспехи» и «испачканная туника» свидетельствуют о моральном и физическом ущербе для благородного характера, определяемого высокопарными словами «trouthe and honour, fredom and curteiseie»

Литературное мастерство Дж. Чосера достигает, наверное, своих пределов и навсегда остаётся в истории литературы. Его герои становятся вневременными для религиозно-философского взгляда на человека, энциклопедичными для представлений о культуре средневековья, артефактом для объяснения исторических перемен, итогом которых станет всеобщая направленность к европейскому гуманизму.

**Глава II Дж. Чосер и П. Акройд: «Кентерберийские рассказы»**

## 2.1 «Кентерберийские рассказы. Переложение поэмы Джеффри Чосера»

Важность творчества Дж. Чосера для английской литературы и всей средневековой культуры неоспорима. Необходимость достоверного изучения этого литературного памятника тоже не вызывает сомнений.

Чем лучше исследователь знаком с литературной традицией и культурной эпохой, тем авторитетнее он может судить о времени, к произведениям которого обращается. Так, П. Акройд, ставший своеобразным современным медиумом между культурой Англии и современной Британии, вещает новой культурной парадигме об ушедших и труднодоступных авторах. «Кентерберийские рассказы» Джеффри Чосера были переведены множество раз. Джон Драйден уже в XVII веке изобретательно прибегал к расширению текста, «украшая» его индивидуальными поэтическими конструкциями. Он превратил «Рассказ Рыцаря» в настоящий конспект всего героического эпоса XVII века, выполненный рифмованными двустишиями. Невил Когилл, напротив, уже в 1951 году сделал наиболее строгий и верный оригиналу перевод, по сей день остающийся «лучшим стихотворным переводом этой поэмы на английский язык». [1] В XXI веке англоязычные авторы продолжают традицию обращения к отцу английской литературы. Одной из таких форм обращения к тексту стало его «переложение» из поэзии в прозу. И так как, мы условились, что «культурные и социальные» [23, Criticism of Chaucer I, с. 116] явления занимают немаловажное место в критическом взгляде на поэму, то такое раскрепощение классическое произведения закономерная «уступка современному миру, не терпящему длинных поэм». [1]

Во-первых, следует признать первый и большой успех «эксперимента» П. Акройда. Сам факт выполнения такой масштабной трансформации литературного памятника из «поэзии» в «прозу» уже заполняет значительную по размерам «культурную лакуну» для читателей — не специалистов языка. Само присутствие такой работы в информационном поле современного человека уже выполняет коммуникативный акт, «доставляя» до современности столь непонятное произведение. Представим, если бы сейчас на полках российских книжных магазинов появился прозаический аналог «Слова о полку Игореве» или «Евгения Онегина». Разве это не вызвало бы интерес специалистов, и, при удачно выполненной работе, современного читателя?

Издательство Corpus крайне быстро подготовило книгу, вышедшую в 2009 году в переводе Татьяны Азаренко [1]. Однако на сегодняшний день, в 2023 году, «переложение» в переводе на русский язык можно найти лишь в Российской Национальной Государственной библиотеке. Трудно сказать с уверенностью, связано ли это с отсутствием востребованности книги среди читателя, или с какими-либо другими причинами. Однако, доступ к переводу нами всё же был получен.

Современный британский автор предварил книгу информативным «Введением» и «Замечаниям к тексту», но главным его делом стало переложение на современный английский. Переложение поэзии в прозу далеко не бесспорная трансформация, даже когда за неё берётся «остроумный и бесконечно талантливый просветитель» [23].

Автор позволяет себе исключить из текста подлинника «Рассказ о Мелибее» и «Рассказ Священника», считая, что оба рассказа труднодоступны современному читателю. Хотя, если вспомнить позицию, касающуюся законов средневековой христианской эстетики, эти рассказы, на наш взгляд, несли важную роль в «сверхзадаче» поэмы. «Рассказ Священника» находится в конце всей поэмы. Он обладает другими риторическими фигурами и приближенной к проповедческой поэтикой, несёт в себе важный элемент всего содержания.

## 2.2 «Кентерберийские рассказы»: Дж. Чосер и П. Акройд (сопоставительный анализ)

Целью настоящей квалификационной работы является попытка выявления и классификации всевозможных потерь «адаптированного» текста «Кентерберийских рассказов» П. Акройда по сравнению с подлинником Дж. Чосера. Для этой цели были выбраны два фрагмента одного и того же текста — «Общего пролога» «Кентерберийских рассказов» и проведён анализ причин, вызвавших адаптацию в «переложении» под современного читателя.

Для этой цели были выбраны следующие «адаптации» и переводы текстов Дж. Чосера:

1. Canterbury Tales / By Geoffrey Chaucer: translated and adapted by Peter Ackroyd. London, 2009. - 464p.
2. Chaucer, Geoffrey, John S. P. Tatlock, and Percy MacKaye. The Complete Poetical Works of Geoffrey Chaucer: Now First Put into Modern English. New York: Macmillan Co., 1943.

«Привычка» современной литературы наслаждаться сюжетностью произведений искусства, не обращая внимания на эстетически-художественную ценность, известна уже не только исследователю. Сам современный читатель, похоже, признает за собой такую черту. Это не слабость, необразованность, не отсутствие чувства меры или вкуса. Мы все оказались в условиях существования новой культурной парадигмы. «Кентерберийских рассказы» для своей эпохи, были, прежде всего обновленной (для XIV-XV века) литературной традицией. Неудивительно, почему они не вызывают такого «яркого» интереса с первых строк у сегодняшних читателей.

Дж. Чосер, в первую очередь, изменил важнейший для средневековья принцип искусства. Христианские эстетические категории ‘autoritas’ «пошатнулись» под энергичным напором пилигримов-рассказчиков, искавших на этот раз истину новым методом — с помощью языка. Для средневекового читателя (если уместно употреблять два этих слова вместе) — это было в новинку.

Мысль о том, что «древний» текст такого важного для английской литературы автора, как Дж. Чосер, необходимо донести уже до современного рядового читателя, хорошо согласуется с мнением Гегеля, который одобрительно отзывался о стремлении англичан приспособлять художественные произведения к своему времени. Он писал: «Художественное произведение имеет в себе также и временную, преходящую сторону и нуждается в изменениях. Ибо прекрасное является для других, и те, для которых оно является, должны чувствовать себя как дома в этой внешней стороне явленного прекрасного» [37, c. 286]. Действительно, через шесть веков после смерти Дж. Чосера читать его произведения в подлиннике трудно даже носителям языка.

На сегодняшний день уже ни для кого не секрет, что труднодоступный язык авторов древности «адаптируют» под современного читателя, превращая тексты ушедших эпох в развернутые комментарии-сопровождения, использующиеся как вспомогательное средство для чтения оригинала. Способы и размер «адаптирования» в таком случае зависят от адресата (подготовленного или неподготовленного читателя). Как правило, при заранее известном адресате, у авторов отсутствует стремление сохранить художественную сторону текста. Для них важна «демократизация», приближение текста к широким массам. «Характер» такой творческой работы, зачастую, помогает мгновенно получить представление о произведении. Он подходит для таких коммуникативных целей как: ведение интернет-блогов о культуре и литературе, изучения иностранных языков и научно-популярных дайджестов в социальных сетях, коротких образовательных роликов. (См. Жельвис В. И., 41)

На наш взгляд, понятие «адаптация» художественных текстов удачно подходит для усвоения человеком сложной культурной, цивилизационной памяти, которая включает себя потребность в усвоении знаний. Гегель в своем труде «Феноменология духа» пишет о том, что образование — это проживание истории соответствующей культуры в пределах отдельной человеческой жизни». [36]

Однако у человека, помимо потребности в получении знания и усвоении культуры, есть и другое свойство. Человеку свойственно испытывать чувство прекрасного, т.е. особого рода способность получать эстетическое удовольствие под влиянием вещей и явлений. В разные эпохи эта окружающая действительность была наполнена разным содержательным материалом. В связи с этим «искусство» как феномен человеческой жизни обладало разными доминантными чертами, находясь в неразрывной связи со всеми областями социальной жизни в её конкретной исторической обусловленности. Так, Г.В. Плеханов в своём подробном исследовании эстетической обусловленности природы человека, утверждает: «Но почему данный общественный человек имеет именно эти, а не другие вкусы; отчего ему нравятся именно эти, а не другие предметы, — это зависит от окружающих условий». [42, c. 54] Тем самым, признаётся, что искусство определяется психикой общественного человека.

Если конечная цель автора, перерабатывающего для современного читателя «древний текст» лишена прагматического потенциала и состоит в том, чтобы вызвать «эстетическое наслаждение», то автору следует учитывать изменившуюся психику общественного человека. Ему приходится применять иные средства, в отличие от «адаптации», где, как правило, изменяется грамматический, лексический и синтаксический состав языка, сокращаются сложные тематические, стилевые элементы тексты. В такой работе автора исходное эстетическое свойство текста необходимо либо сохранить, либо трансформировать вместе с изменением «формы» и «содержания». В разной природе переработки текста и в разной природе поставленных задач содержатся ключевые различия понятий «адаптация» и «переложение». Так, проанализировав два текста «Кентерберийских рассказов» — XIV и XXI веков, мы сможем сделать вывод не только о литературном характере трансформации (переход от поэтической к прозаической форме), но и определить доминантные черты психики общественного человека нашей эпохи в сравнении со средневековым человеком.

Автор *«переложения»* древнего текста должен учитывать изменившуюся психику человека и изменившиеся в связи с этим эстетические воззрения человека современной эпохи. Таким образом, он открывает возможность для удачной переработки «древнего» текста, способной стать формой раскрепощения для каноничного произведения. В случае успешно произведенных переработок, текст становится доступен для рядового читателя и сохраняет за собой изначальную природу «искусства», способную удовлетворить потребность человека в прекрасном.

Когда автор (П. Акройд) подготавливает текст для широкой аудитории, для публикации в издательстве, для продажи на полках с условной надписью «художественная литература», вряд ли можно говорить о заранее известном «адресате» текста. Другое дело, если бы задачей П. Акройда было заполнение с помощью «Кентерберийских рассказов» лакуны знаний о средневековье или составление учебника для изучения средневекового «английского языка». Однако задача состоит в другом. П. Акройд, прежде всего — писатель, поэт, и автор биографий. В его библиографии отсутствуют переводческие «языковые», «лингвистические» работы. Его творческие намерения на протяжении всей писательской жизни (1976 - 2021) были направлены на художественный текст или на историко-биографический жанр, в котором он, исследуя древность, не только сопоставлял факты, но как он сам упоминал в своих интервью, познавал себя. Поэтому его интерес к средневековому тексту Дж. Чосера был вызван отнюдь не желанием перевести литературное произведение со «средневекового» на «современный» английский язык, а именно «адаптировать» его под современную публику в индивидуальном (авторском) «переложении».

Средневековый английский текст Дж. Чосера был переведён из «поэтической» формы в «прозаическую» несколько раз (The Complete Poetical Works of Geoffrey Chaucer translated by G. Tatlock and M. MacKaye; The Canterbury Tales of Geoffrey Chaucer translated by R. M. Luminasky). По наблюдениям Журавлёвой О.А., несмотря на то, что такие внутриязыковые переводы не всегда сохраняли жанр оригинала (поэтическую форму), но с точки зрения «функционально-семантического тождества» - они являются адекватными. [57, c. 47] А. Я. Гуревич писал о двух возможных видах перевода средневековой литературы. Первый состоял в том, чтобы переводимый текст по возможности «облегчался» от непонятного, тем самым становясь похожим на современное литературное произведение. Второй способ был основан на попытке проникнуть «в структуру мысли», не жертвуя её своеобразием. [38]. По его словам, «переводчик» или в нашем случае «интерпертатор», «автор» должен был сделать текст удобочитаемым с точки зрения «современных эстетических требований», при этом не потеряв из вида особенности словаря в эпоху памятника литературы. [57, с. 33].

В исследовании была поставлена цель определить характер переработки (трансформации) текста П. Акройда «Кентерберийские рассказы: Переложение поэмы Дж. Чосера» по отношению к тексту Дж. Чосера «Кентерберийские рассказы» с опорой на теоретико-терминологический аппарат определений понятия «адаптация» и «переложения» как жанровой формы.

Брыгина А.В. разделяет совокупность принципов и приёмов адаптирования художественного текста на *нелингвистические* и *лингвистические.* Нелингвистические принципы (цитация, исключение и перестановка) адаптирования затрагивают изменения в композиции и структуре художественного произведения, а лингвистические (замена, редакция, добавление, инверсия) — изменения в сфере языка. Объём *цитации* российская исследовательница также классифицирует по трём параметрам, где:

1. Текст-фрагмент, в котором преобладает принцип исключения, художественная структура оригинала сохранена в наименьшей степени; [32, c. 30]
2. Текст-монтаж*,* в котором выше уровень цитации, а художественная структура оригинала сохранена частично; [32, c. 30]
3. Текст-вариант*,* в котором преобладает цитация, а художественная структура оригинала сохранена максимально. [32, c. 30]

П. Акройд наиболее близок к «третьему» варианту нелингвистического адаптирования, в котором максимально сохранена художественная структура оригинального произведения. Как правило, при минимальном адаптировании произведения с точки зрения художественной структуры, текст подвергается максимальной лингвистической (языковой) адаптации. Мы исследуем текст по обоим введённым «параметрам». Сам процесс «адаптации» базируется на «диалектике», «противостоянии» сюжетообразующих и несюжетообразующих компонентов художественного текста, над которыми автор ведёт работу. Сюжетообразующие компоненты текста — это слово, предложение или микротекст, влияющие на ход развития действий, формирующие сюжет, фабулу, являющиеся смысловым ядром, центром, в отличие от несюжетообразующих компонентов, не влияющих на ход развития действий и имеющих периферийное второстепенное значение. Метод, позволяющий определить принадлежность текстового компонента к той или иной стороне оппозиции, заключается в следующем. Если текстовой компонент не искажает содержательно-смысловой основы текста, то перед нами несюжетообразующий компонент, если же исключение текстового компонента искажает содержательно-смысловую основу текста, то это компонент сюжетообразующий.

Охарактеризуем свойства, функции и приёмы адаптации согласно Брыгиной А. В.:

*Цитация* — нелингвистический приём адаптирования, сохраняющий сюжетообразующие текстовые компоненты по причине 1) соответствие данного текстового компонента уровню языка или экстралингвистический подготовленности читателя, 2) отношение данного компонента к смысловой доминанте текста. Существенная цель данного приёма — сохранить лексические опоры, которые наиболее сохраняют смысловые доминанты текста: имена действующих лиц, их социальный статус, место действия. Как принцип адаптации *цитация* выполняет следующие функции: сохранение индивидуального стиля художественного произведения и содержательно-смысловых компонентов текста.

*Исключение* — нелингвистический приём адаптирования, трансформирующий текст путём исключения из текста несюжетообразующих компонентов. Из текста могут быть исключены описания природы, портрет персонажа, лирические отступления, второстепенные персонажи, которые не несут смысловую доминанту текста для содержательно-смысловой нагрузки. Как принцип адаптации *исключение* выполняет следующие функции: сокращение объёма произведения, упрощение смысловой структуры текста, формирование динамичной сюжетной линии, снятие дополнительных и лексических трудностей.

*Редукция* — лингвистический приём адаптирования, трансформирующий текст через исключение несюжетообразующих компонентов и сохранение сюжетообразующих с языковыми изменениями. Отличительным приёмом редукцииявляется сохранение содержательно-смыслового объема микротекста со значительной сокращением объема высказывания. Утрачиваются же периферийные для реципиента части смысла. При таком подходе важно различать основной и второстепенный смысловые пласты текстовых компонентов. При исключении, на первый взгляд, несущественного компонента может исчезнуть целый комплекс представлений. Итак, редукция выполняет следующие функции адаптирования текста: сокращение объёма произведения, уточнение содержательно-смысловой основы текста.

*Добавление —* лингвистический приём адаптирования, трансформирующий текст путём включения в состав текста новых текстовых компонентов. Такие компоненты способны:

1. эксплицировать сюжетообразующие фрагменты текста, существующие «между строк»;

2. пояснять, комментировать информацию из текста;

3. служить своеобразной «скрепой» между фрагментами текста;

4. вносить новый элемент смысла;

5. иллюстрировать лексико-грамматический материал.

Итак, приём адаптирования «добавление» выполняет функции: комментирование понятийных трудностей, уточнение содержательно-смысловой информации.

**GC.** When the sweet showers of April have pierced to the root the dryness of March, and bathed every vein in moisture whose quickening brings forth the flowers; when Zephyr also with his sweet breath has quickened the tender new shoots in holt and moor,

**PA.** When the sweet showers of April reach the root of all things, refreshing the parched earth, nourishing every sapling and every seedling, then humankind rises up in joy and expectation.

П. Акройд уже в начале повествования несколько раз прибегает к такому приёму «адаптирования». Оборотом «then humankind rises up in joy and expectation» более реалистическим и психологическим, он объясняет значение образов, характерных для жанра «видения» в литературе возвышенной средневековой речи о наступлении весны.

**GC.** So nature picks them in their hearts: then folk long to go on piligrimage to renowned shrines in sundry distant lands, and palmers to seek strange shores.

**PA.** This is the best season of the year for travellers. That is why good folk to go on piligrimage. They journey to strange shores and cities, seeking solace among the shrines of the saints.

Cохраняя сюжетообразующие компоненты, которые отображают картину средневекового паломничества к святым местам, П. Акройд вводит уточнение «this is the best season of the year for travellers», тем самым комментируя текстовую информацию о том, почему паломники решаются отправиться в путешествие именно весной.

*Замена —* лингвистический приём адапитрования, включающий в себя функциональные возможности добавления и исключения. Отличием данного приёма является сохранение содержательно-смысловой нагрузки с её упрощением, которое учитывает языковой и экстралингвистический уровень реципиента. Активная, общеупотребительная лексика, простые грамматические конструкции повышают степень эффективности чтения и делают текст стилистически нейтральным. *Замена* обладает свойством как сокращать, так и увеличивать объём текста.

Если мы обратимся к первому абзацу «Общего пролога», то увидим регулярное использование общеупотребительной лексики П. Акройдом:

**PA.** The west wind

**PA.** Once more in the streets

**PA.** General restoration

**PA.** For travellers

**PA.** They journey

Заканчивается «Общий пролог» также с существенным упрощением. «Blissful» у П. Акройда превращается уже в стилистическую игру со средневековьем, которую он пытается намеренно сохранить в трансформированном тексте, в отличие от средневекового писателя, которому в первую очередь приходила в голову идея об использовании такой риторической фигуры. Наречие «here» меняет характер повествования, делая историю более местнической, национальной.

**GC.** And especially from every shire’s end in England they go their way to Canterbury, to seek the holy blessed martyr who helped them when they were sick.

**PA.** Here in England many make their way to Canterbury, and to the tomb of the holy blissful martyr Thomas. They come from every shire to find a cure for infirmity and care.

Структура художественного текста «Кентерберийских рассказов» Дж. Чосера, состоящая из 27 рассказов (Рассказ Рыцаря, Рассказ Мельника и т.д.), начинающихся с «Общего пролога» почти всецело сохранена П. Акройдом (25), за исключением двух рассказов (Рассказ Священника, Рассказ о Мелибее). Исключение двух рассказов связано с их тематико-содержательной нагрузкой, это типичные средневековые истории благочестивого содержания. Рассказ Священника — назидательный трактат о ценности терпения, а Рассказ о Мелибее — проповедь о покаянии и о семи смертных грехах. Бесспорно, что П. Акройд следует всем сюжетообразующим компонентам: теме весны, пилигримов и рамочному повествованию со связующими звеньями рассказчиков. У него всё те же паломники, рассказывающие истории, чтобы сократить их путь "to shorten with our way».

Следует сказать, что как таковая «субъектность» П. Акройда, присущая «переложению» как жанровой форме, действительно ярко присутствует в тексте и доставляет произведение до современного читателя в новой эстетической оболочке, несмотря на то, что он внимательно относится к оригиналу текста и сохраняет ключевые темы смеха, секса и иронии.

Объём выпускной квалификационной работы не позволяет поместить «существенные» длинные фрагменты проанализированного текста, в которых отчётливо прослеживаются стилевые доминанты современного британского писателя, поэтому, в работе приведены лишь отдельные предложения и словосочетания, наиболее раскрывающее «характер» изменений под современного читателя.

«Высокий стиль» прячется за «урбанизацией» кентерберийских паломников «the west wind blows away the stench of the city», in the fields beyond the walls [3]. Язык П. Акройда - упрощённый, в нём появляются современные «психологизмы», проявляющиеся в риторических фигурах «then humankind rises up in joy and expectation» [3], вместо последовательной недосказанности «колоритной», «возвышенной» стихотворной речи Дж. Чосера, «and bathed every veyne», «zephirus eek with his sweete breeth» прячущей за собой содержательную нагрузку фрагмента. С художественной стороны Дж. Чосер у П. Акройда становится - персонифицированным Лондоном c очеловеченной Темой, способной постичь всё, в отличие от сохраняющейся «тайны» исходного текста. Концептуальное пространство текста меняется уже за счёт этих незначительных риторических замен в тексте.

Восприятие времени в тексте также становится иным. Из-за разницы «стихового времени» и «времени прозаического» персонажи П. Акройда действуют перед нами, становятся ближе читателю, кажутся гораздо более реальными из-за «симультанности» прозаической речи. [62, c. 119]

Поэзия и стих обладают иной ключевой характеристикой — «сукцессивность» речи и её «динамизация» [62, c. 119], делающие поэзию вневременной, как бы «парящей в воздухе», в отличии от «приземлённой» прозы. Тема весны и любви всё же сохраняется без излишней фигурности речи, повествование превращается в более реальную человеческую историю. Вспомним приведённый в г.1 литературное «переложение» А. Барикко греческой поэмы «Илиада», из которой он решился убрать мифологический код, фундаментальный для понимания культурного положения греческого народа.

Творческая «субъектность» проявляется у Акройда в теме «секса». Напомним, это одна из ключевых тем «Кентерберийских рассказов», наравне с «языком» и «деньгами». Впервые, говоря о приключениях петуха по прозвищу Шантиклер, П. Акройд не «удовлетворяется эвфемизмом для совокупления «trad» (потоптал)», и в «переложении» добавляет, даже слегка грубовато «and fucked her, at least twenty times before the sun had risen much» «овладел ею раз двадцать, не меньше». Аналогичное проявление «субъектности» П. Акройда, с добавлением скабрезностей, мы видим в «Рассказе Батской Ткачихи». Там, где у Чосера Батская Ткачиха пользуется нейтральной лексикой, скажем, говорит о теле и его частях («For what purpose was a body made?»). Акройд предпочтет упоминание женского лона в более разговорной, чем в оригинале, конструкции.

В «Рассказе мельника», несмотря на общую грубоватость повествования Чосера, характерную для той эпохи, П. Акройд использует в тексте ещё более грубый речевой оборот: «Fuck me or I am finished» [33]. Егорова Л.В. делает предположение, что П. Акройд ориентируется «на вкусы подростков — потенциальных читателей нового переложения «Кентерберийских рассказов». [40]

«Fuck me or I am finished.’ But she leaped up as fast as a colt about to have its hooves shod, and instantly turned her head away. ‘Sod you, Nicholas!’ she screamed at him. ‘Do you really think I’m going to kiss you? Sod off. Take your hands off me, too. Or else I’ll cry “rape!”»

  Знакомя читателей с персонажами в «Общем прологе», П. Акройд снова исключает из текста средневековый высокий стиль. Говоря о рыцаре, он избегает выражений «faithfulness and honor, liberality and courtesy». Вместо них появляются выражения, присущие либеральному устройству человеческого общества, более привычные для нас «proved himself» и «freeedom».

В рассказе о поваре появляется современные обороты «citizens», «hired», отсутствующие в оригинале.

## 2.3 Заключение

П. Акройд при адаптировании исходного текста Дж. Чосера «Кентерберийские рассказы» использовал разные приёмы «адаптации» текста под адресата: как лингвистические, так и нелингвистические. Фундамент художественного произведения, состоящий из 27 рассказов, сохранился за исключением двух рассказов. Однако произошло изменение формы от «поэтической» к «прозаической». Такое форменное изменение повлекло за собой изменение восприятия времени в художественном тексте, сделав его более «реалистическим». Такая «обновлённая» форма уже обладает другой эстетической характеристикой, наиболее близкой для восприятия современного читателя.

Британскому писателю неслучайно удаётся найти способы передать произведение в новой эстетической оболочке, т.к. им выпущено значительное количество художественных работ, востребованных современниками. Об этом было упомянуто в п. 1.4 настоящей работы. Можно утверждать, что П. Акройд - один из тех авторов, которые тонко чувствуют психологию современного человека.

Стиль П. Акройда имеет современный характер, он состоит из общеупотребительной лексики, присущей эпохе глобальной коммуникации и всеобщей урбанизации. Это прослеживается даже в сравнении с переводом на современный английский язык. Таким приёмом британский писатель приближает эпоху средневековья к современному читателю, учитывая изменившуюся психологию и новые эстетические предпочтения. Герои становятся ближе.

В работе приведены существенные различия понятий «адаптация» и «переложение». При подходе к «древнему» тексту ушедшей эпохи, автор, собирающийся трансформировать художественный текст, должен поставить перед собой «сверхзадачу» и определиться с «целью» трансформации.

Если цель «адаптации» содержит в себе прагматический потенциал, направленный на определённого адресата, то текст должен быть изменён в связи с уровнем экстралингвистической и языковой подготовки «адресата». Такая работа будет полезна в образовательных целях. Сформированные теоретические положения «адаптации» помогают удовлетворить потребность человека в проживании всеобщего культурного опыта.

Если цель «адаптации» (переложения) не содержит в себе прагматический потенциал, то текст должен учитывать социальные изменения, повлекшие за собой эстетические категории и психологию современного человека, по отношению к той эпохе, текст которой подлежит «адаптации» (переложению). Исходя из всего перечисленного автор формирует метод и приёмы трансформации текста, представляя его в новой эстетической оболочке.

В научной среде имеет место дискуссия о введении принципиального различия между этими двумя терминами, в связи с их внутренним функционально детерминированнном различием.

«Кентерберийские рассказы: Переложение поэмы Дж. Чосера» помогли эти различия обозначить. П. Акройд сохранил сюжетообразующие компоненты текста. Он «адаптировал» его, в первую очередь, используя лингвистический приём *замена,* согласно классификации Брыгиной А.В. Тем самым он не исключил содержательно-смысловую нагрузку, а используя «субъектность» и авторский стиль, проявляющийся в обобщении, лексических заменах, урбанизации, исключении недоступного (сугубо религиозной тематики), усилил некоторые содержательно-смысловые узлы. После проведённых трансформаций, на наш взгляд, художественный текст приобрёл обновлённую эстетическую ценность. При его чтении у читателя проявляется иная «художественная эмоция», отличная от чтения оригинального произведения Дж. Чосера «Кентерберийские рассказы».

В дальнейших обсуждениях необходимо проложить ещё несколько «тропинок» на пути к поставленной в работе цели. Следует продолжить разработку теоретико-терминологического аппарата для термина «переложения» как отдельной жанровой формы либо описать его другую природу. Для этого необходимо продолжить научное исследование в области философии культуры, психологии искусства и теории жанра.

Основания для продолжения работы — появление на книжном рынке аналогичных по своей природе работ, в которых перерабатываются (трансформируются) «древние» тексты: А. Барикко, П. Акройд. Позиции, обозначенные в данной работе, могут быть применены не только к текстам средневековой культуры, но и к более поздним, наполненным античной, классицистической, романтической и модернисткой фразеологией.

# Cписок использованной литературы

|  |  |
| --- | --- |
| 1. | Питер А к р о й д. Кентерберийские рассказы. Переложение поэмы Джеффри Чосера / Перевод с англ. Т. Азаркович. М.: АСТ: Corpus, 2014. 608 с. |
| 2. | Chaucer, Geoffrey, John S. P. Tatlock, and Percy MacKaye. The Complete Poetical Works of Geoffrey Chaucer: Now First Put into Modern English. New York: Macmillan Co., 1943. |
| 3. | Canterbury Tales / By Geoffrey Chaucer: translated and adapted by Peter Ackroyd. London, 2009. - 464p. |
| 4. | Чосер Джеффри. Кентерберийские рассказы. Серия 1 - Средние века, возрождение, XVII век, том 30 Серия: Библиотека всемирной литературы Москва Художественная литература 1973г. 527с. |
| 5. | Ackroyd P. Hawksmoor. London: Hamish Hamilton, 1985. - 218p |
| 6. | Ackroyd P. Chatterton. London: Shere Books, 1990. - 234p. |
| 7. | Ackroyd P. The Great Fire of London. London, 1982. - 169p. |
| 8. | Børch M. N. Chaucers poetik / Af Marianne Novrup Børch. - Odense : Middelalderlab. Odense univ., 1993. - 36 с. ; 21 см.. - (Mindre skr. udg. af Lab. for folkesproglige middelalderstudier, Odense univ. ; N 10 [0106-2212]) |
| 9. | Bradbury M., The Modern British Novel. — London, 1993. — 512p. |
| 10. | The Idea of the Canterbury Tales by Donald R. Howard May 2022. Originally published 1976 First Edition. |
| 11. | G.K. Chesterton Chaucer Faber & Faber, Ltd., London, 1932 |
| 12. | [Harvard Geoffrey Chaucer Website https://chaucer.fas.harvard.edu](https://chaucer.fas.harvard.edu/) |
| 13. | Howard, Donald Roy, Chaucer : his life, his works, his world, Random House Publishing Group. California, 1989 – 676p. |
| 14. | Mann. (1973). Frontmatter. In *Chaucer and Medieval Estates Satire* (pp. I-Viii). Cambridge: Cambridge University Press. |
| 15. | Massie A. The Novel Today: A Critical Guide to the British Novel. London, 1990. - 126p. |
| 16. | Min skildring af middelalderens æstetik er især afledt af analyser af A. C. Spearing (Criticism and Medieval Poetry [London: Arnold, 2. udg., 1972]) og Robert O. Payne (se n. 5). |
| 17. | Onega, Susana, and Peter Ackroyd. “Interview with Peter Ackroyd.” *Twentieth Century Literature*, vol. 42, no. 2, 1996, pp. 208–20. *JSTOR*, https://doi.org/10.2307/441734. Accessed 23 May 2023. |
| 18. | [Road Trip By Harold Bloom Nov. 11, 2009 (https://www.nytimes.com/2009/11/15/books/review/Bloom-t.html?smid=url-share)](https://www.nytimes.com/2009/11/15/books/review/Bloom-t.html?smid=url-share) |
| 19. | The Cambridge Companion to Chaucer. Front Cover. Piero Boitani, Jill Mann. Cambridge University Press, 2003 - 317 pages. |
| 20. | The New Pelican Guide to English Literature: From Orwell to Naipaul: The New Pelican Guide to English Literature. Vol. 8. / Ed. by B. Ford London: Penguin Books, 1995.-628p. |
| 21. | The Oxford Companion to Twentieth-Century Literature in English. Oxford, 1996. - 1406p. |
| 22. | The Oxford Dictionary of Quatations. Oxford, 1996. - 1075p. |
| 23. | The Oxford Companion to Chaucer. Front Cover. Douglas Gray. Oxford University Press, 2003 - Civilization, Medieval, in literature - 526 pages. |
| 24. | The Yale companion to Chaucer / edited by Seth. Lerer., 2006 by Yale University, p. cm. |
| 25. | *Бабенко Л.Г., Васильев И.Е., Казарин Ю.В.* Лингвистический анализ художественного текста. - Екатеринбург: Уральский университет, 2000.- 534с. |
| 26. | Баранцева О.А., Александрова Н.Н. Языковые способы адаптации художественного текста // Проблемы романо-германской филологии, педагогики и методики преподавания иностранных языков. 2008. №6. URL: |
| 27. | Барикко А. Гомер. Илиада / пер. с итал. Е. Кисловой. СПб.: Азбука-Аттикус, 2013. 160 с. |
| 28. | Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. Издание 2-е. М.: Искусство, 1986. С. 9-191, 404-412. |
| 29. | Будагов Р.А. Что такое совершенствование и развитие языка? М., 1977. |
| 30. | Бекметов Ринат Ферганович Литературное переложение как жанровая форма (Библейские псалмы в поэтической традиции) // Вестник ТГГПУ. 2022. №3. |
| 31. | Блум, Г. Западный канон. Книги и школа всех времен / Гарольд Блум; пер. с англ. Д. Харитонова. — М.: Новое литературное обозрение, 2017. — 672 с. (Серия «Интеллектуальная история») |
| 32. | Брыгина, А. В. Лингвистические принципы адаптирования художественного текста : дис. ... канд. филол. наук. М., 2004. 200 с. |
| 33. | *Брыгина А. В.* О некоторых особенностях редукции как лингвистического приема адаптирования // Вестн. Моск. ун-та. Сер. 19. Лингвистика и межкультурная коммуникация. – 2011. – No 4. – С. 108–115. |
| 34. | Гаспаров М. Л. Экспериментальные переводы. СПб.: Гиперион, 2003. 352 с. |
| 35. | Гаспаров М.Л., Поливанов К. М. «Близнец в тучах» Бориса Пастернака: опыт комментария. М.: Российск. гос. гуманит. Ун-т, 2005. 143 с. (Чтение по истории и теории культуры. Вып. 47) |
| 36. | Гегель Г. В. Ф. Феноменология духа. — СПБ., 1999 |
| 37. | Гегель, Г. Эстетика [Текст]: в 4-х т. Т .1 / Г. Гегель. – М.: Издательство «Искусство», 1971. – 312 с. |
| 38. | Гуревич А. Я. «Средневековая литература и её современное восприятие». О переводе «Песни о Небелунгах» // Из истории культуры средних веков и Возрождения. М., 1976. С. 276 - 314 |
| 39. | Дворко Ю.В. Основные тенденции Британской прозы 80 гг. XX века: Автореф |
| 40. | Егорова, Л.В. Питер Акройд. Кентерберийские рассказы. Переложение поэмы Джеффри Чосера / Л.В. Егорова // Вопросы литературы.-2016 - №3.-C. 380-383 |
| 41. | Жельвис В.И. Адаптация сакрального текста как вариант пропедевтического подхода // Верхневолжский филологический вестник. 2015. №1. |
| 42. | Искусство [текст]: сборник статей Г. В. Плеханов, Новая Москва, 1922 |
| 43. | Кожевникова Н.А. Типы повествования в русской литературе XIX-XX вв. - М.: Институт русского языка, 1994. - 336 с. |
| 44. | Красавченко Т.Н. Английская литературная критика XX века. М.: Изд-во РАН, -1994. - 282с. |
| 45. | Литературная энциклопедия: В 11 т. — [М.], 1929—1939. Т. 1 / Ком. Акад.; Секция лит., искусства и яз.; Ред. коллегия: Лебедев-Полянский П. И., Луначарский А. В. |
| 46. | Ненарокова М. Р. «ПУТЬ ПАЛОМНИКА» В АДАПТАЦИИ ДЛЯ ДЕТСКОГО ЧТЕНИЯ: ВЕРСИЯ ХЕЛЕН Л. ТЕЙЛОР // Ученые записки Крымского федерального университета имени В. И. Вернадского. Филологические науки. 2023. №1. |
| 47. | Орлицкий Ю. Б. От имени современного вкуса // Новое литературное обозрение. 2006. No 77. С. 61–69. |
| 48. | [Паршин А. Теория и практика перевода // http://web.hanu.edu.vn/ru/file.php/1/parshin.pdf](http://web.hanu.edu.vn/ru/file.php/1/parshin.pdf) |
| 49. | *Первухина С. В.* Адаптированный художественный текст: способы повышения понятности // Вестник Челябинского Государственного Университета. – 2011. – No 25 (240). – C. 130– 134. |
| 50. | Рецкер Я. И. Теория перевода и переводческая практика. М., 1974 |
| 51. | Ритм, пространство и время в литературе и искусстве / Под. ред. Егорова Б.Ф. Л.: Наука, 1974. - 300с. |
| 52. | Пустовит, А. В. История европейской культуры: Введ. в культурологию:Учеб. пособие. — 2-е изд., перераб. и доп. / А. В. Пустовит. — К.: ДП «Изд. дом «Персонал», 2012. — 424 |
| 53. | Сарнов Б. М. С русского – на русский // Вопросы литературы. 2005. No 4. С. 352–359. |
| 54. | Саруханян А.П. Английская литература. М.: Наука, 1987. - 350с. |
| 55. | Словарь русского языка: В 4-х т. / РАН, Ин-т лингвистич. исследований; Под ред. А. П. Евгеньевой. — 4-е изд., стер. — М.: Рус. Яз.; |
| 56. | Струков В. В. Художественное своеобразие романов Питера Акройда: к проблеме британского постмодернизма |
| 57. | Журавлева Ольга Алексеевна. Структурно-семантические особенности внутриязыкового перевода (На материале "Кентерберийских рассказов" Дж. Чосера и их переводов на современный английский язык) : Дис. ... канд. филол. наук : 10.02.04 : Санкт-Петербург, 2003 164 c. РГБ ОД, 61:04-10/113-9 |
| 58. | Толковый словарь русского языка: В 4 т. — М.: Сов. энцикл.: ОГИЗ, 1935—1940, под ред. Д.Н. Ушакова |
| 59. | Чосер Д. Троил и Крессида : [Поэма] / Джеффри Чосер ; Пер. [с англ.] М. Бородицкой [Вступ. ст. А.Н. Горбунова Авт. примеч. Н. Пахсарьян Ил. И. Преснецовой, Е. Лаврентьевой]. - М. : Грантъ, 1997. - 381, |
| 60. | Чосер как филолог и другие статьи: Сборник статей / Дж. Р. Р. Толкин. М.: Elsewhere, 2010. — 592 c., ил. (Дж.Р.Р. Толкин: филологическое наследие) |
| 61. | Шкловский В. Б. О теории прозы. ­ М., 1983. ­ С. 9­- 25; |
| 62. | Ю. Н. Тынянов Проблема стихотворного языка / М: РИПОЛ, классик, 2022. – 190с. |

1. ВЕНЕЦИЯ

   Я был разбужен спозаранку

   Бряцанием мутного стекла

   Повисло сонною стоянкой,  
   4 Безлюдье висло от весла.

   Висел созвучьем Скорпиона

   Трезубец вымерших гитар,

   Ещё морского небосклона

   8 Чадящий не касался шар;  
     
   В края, подвластных зодиакам

   Был громко одинок аккорд.

   Трехжалым не встревожен знаком

   12 Вершил свои туманы порт

   Земля когда-то оторвалась,

   Дворцов развернутых тесьма,

   Планетой всплыли арсеналы,

   16 Планетой понеслись дома.

   И тайну бытия без корня

   Постиг я в час рожденья дня:

   Очам и снам моими просторней

   20 Сновать в туманах без меня

   И пеной бешеных цветений,

   И пеною взбешенных морд

   Срывался в брезжущие тени

   24 Руки не ведавший аккорд

   (Борис Пастернак)

   Содержание (приведём без авторских указаний строф для полноты «эксперимента», ор. cм. в [21, c. 76-77] ):

   «Поэт, на рассвете подъезжающий на поезде к Венеции, просыпается от бряцанья стекла, и оно вызывает у него ощущение гитарного трезвучия, нависшего над небом и миром. Как этот звук оторвался от источника звука, так острова Венеции оторвались от материка и так виденья поэта должны оторваться от него и жить в мире самостоятельно — бытием без корня». (М. Л. Гаспаров, К.М. Поливанов)

   Мы можем интерпретировать «Содержание» как «своего рода конспективный перевод с русского на русский, стихотворного текста — в прозаический, причем с изрядными сокращениями и даже упрощениями, но с попыткой сохранения образов, мысли и стиля. [↑](#footnote-ref-1)