

ЕВГЕНИЯ ПЕТРОВНА ЛИТИНСКАЯ

кандидат филологических наук, доцент кафедры классической филологии филологического факультета, Петрозаводский государственный университет (Петрозаводск, Российская Федерация)
litgenia@yandex.ru

ПОРТРЕТНОЕ ОПИСАНИЕ В РОМАНЕ «ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» Ф. М. ДОСТОЕВСКОГО (НА МАТЕРИАЛЕ ПЕРЕВОДА С. ПАТАДЗИСА)*

Рассматриваются стилистические особенности портретного описания Ф. М. Достоевского. Дано определение литературного портрета, отмечается его «объемный» характер: к понятию «портрет» относится описание наружности героя, характеристика его поведения, психологический анализ его состояния (внешнее призвано передать внутреннее). Портрет включает героя в предметно-пространственный мир произведения и играет важную роль в идейно-художественной структуре романа. Главные черты художественного портрета у Достоевского: предельная сжатость, экспрессивность, поливариантность, психоаналитическая составляющая. Основное содержание статьи посвящено комплексному исследованию портретной зарисовки С. З. Мармеладова в интерпретации современного греческого переводчика С. Патадзиса. Используется метод лингвистического и литературоведческого анализа текстов. При работе с текстом русского писателя переводчик проявляет предельную аккуратность, минимально трансформирует текст, тщательно подходит к отбору лексем, стремится сохранить синтаксическую структуру, осуществляет допустимые добавления и замены, не искажающие смысл. Делается вывод об адекватной передаче греческим переводчиком особенностей художественного метода Достоевского при работе с портретным описанием.

Ключевые слова: Достоевский, Патадзис, новогреческий язык, перевод, переводоведение, портрет

Современная лингвистика рассматривает перевод с точки зрения его pragmatики: способность вторичного текста, созданного в инокультурном пространстве, производить подобный тексту-оригиналу коммуникативный эффект, благодаря, в первую очередь, адекватному семантико-стилистическому отбору языковых единиц [3]. Высокий уровень pragматического потенциала формируется за счет особой чуткости переводчика, объема не только его специальной лингвистической эрудиции, но и широты фоновых знаний: понимания культуры и истории, к которым принадлежит сообщение [4]. Механизм работы переводчика с портретным описанием также обуславливается pragматическим аспектом.

Литературный портрет относится к художественному виду описания, наряду с пейзажем и интерьером, и является важнейшей составляющей художественного образа. В понятие «портрет» может быть включено не только описание наружности героя (его фигуры, лица, одежды, движений, манер), но и характеристика его поведения, сформированного под влиянием социальной среды, культурной традиции, собственной индивидуальности [6; 204]. Портретное описание является одной из форм психологического анализа в литературном тексте: внешнее описание героя призвано передать его внутреннее состояние, раскрыть глубинные свойства его натуры. Портрет включает героя в предметно-пространственный мир произведения и играет важную роль в идейно-художественной структуре романа.

Особыми чертами отличается словесный портрет героев в произведениях Ф. М. Достоевского. В. В. Виноградов считал, что стиль портрета Достоевского «выразителен, сжат и стремителен» [2; 579]. С. М. Соловьев, характеризуя изобразительные средства в произведениях русского писателя, отмечал: «Есть два основных типа изображения характеров. Один из них – монологическая трактовка человека <...> Другим способом изображения человека будет многосмысловая, поливариантная трактовка, отличающаяся изменчивостью, неустойчивостью, множественностью противоречивых качеств, крайне широкой амплитудой чувствования, допускающей co-существование весьма разнородных, часто остро конфликтующих между собой мироощущений» [5; 10]. Такой сложный, многосоставной портрет может быть назван полифоническим. Впервые термин «полифония», «полифонический роман» был введен М. М. Бахтиным при определении художественного метода Ф. М. Достоевского [1]. Достоевский в своем творчестве органично соединяет эти два способа изображения героя, «эти два столь разнородных, разностильных направления в трактовке человеческих характеров не развертываются последовательно друг за другом, не сменяют друг друга, но существуют в каждом крупном произведении вместе, по соседству» [5; 11].

Примером подобного яркого полифонического портретного описания в романе Ф. М. Достоевского «Преступление и наказание» является изображение С. З. Мармеладова.

Нами будет рассмотрен портрет Мармеладова в интерпретации Сотириса Патадзиса (Σωτήρης Πατατζής), переводчика на греческий язык романа Достоевского. Основным методом исследования станет лингвопрагматический подход.

Перевод С. Патадзиса был выполнен в 1971 году, выдержав шесть переизданий в различных издательских домах, он не потерял своей актуальности и по сей день: в 2011 году вышло в свет шестое издание романа «Преступление и наказание» в данном переводе. Несколько слов о переводчике. С. Патадзис (1914–1991) родился в городе Мессине, большую часть жизни прожил в Афинах, имел незаконченное экономическое образование, работал журналистом в различных афинских газетах и журналах, писал оригинальные новеллы, романы и пьесы для театра, очерки, переводил Дж. Стейнбека, У. С. Моэма, Сервантеса, А. И. Солженицына и Ф. М. Достоевского [9; 194–216].

Достоевский дает первый портрет Мармеладова в эпизоде его встречи с Раскольниковым в распивочной глазами главного героя (часть первая, гл. II): «Это был человек уже за пятьдесят, среднего роста и плотного сложения, с проседью и большой лысиной, с отекшим от постоянного пьянства желтым, даже зеленоватым лицом и с опухшими веками, из-за которых сияли крошечные, как щелочки, но одушевленные красноватые глазки¹. При всей непривлекательности образа пьяницы, опустившегося человека мы отчетливо ощущаем симпатию автора к Мармеладову благодаря восхитительной детали: «сияли... одушевленные... глазки». «Правдивость глаз – единственное в облике человека, что Достоевский считает наиболее близким воплощением внутреннего во внешнем» [5; 29].

Перевод С. Патадзиса: «Ήτανε ένας άνθρωπος που θα είχε περάσει τα πενήντα, με ανάστημα μέτριο, γεροδεμένος, με αραιά γκρίζα μαλλιά στο γυμνό του κεφάλι. Το αλκοολικό, φουσκωμένο πρόσωπο του ήτανε κίτρινο ή μάλλον πρασινωπό, και τα μικρά ματάκια του γυάλιζαν, κοκκινωπά, αλλά γεμάτα ζωηρότητα, κάτω απ' τα πρησμένα βλέφαρα του»². Букв. «Это был человек уже за пятьдесят, среднего роста, коренастый, с жидкими седыми волосами на лысой голове. Испитое, опухшее лицо его было желтым или даже зеленоватым, и маленькие глазки его сияли, красноватые, но полные живостью под вспухшими его веками». При декодировании текста переводчик упрощает синтаксическую структуру сложного предложения, разбивая его на два простых; лексически близко передает русский текст, сохраняя детали, опуская, однако, сравнение «как щелочки», хотя греческий язык располагает формой сущ. *η ρωγμή* (трещина, щель) и морфологическими средствами создания уменьшительной формы, имеющей эмоционально-выразительную функцию. Благодаря появлению

нико книжной формы «ήτανε» вместо усеченной, более распространенной, разговорной «ήταν» (3 л., ед. ч., прош. вр. от гл. «быть») в переводе создается своеобразная стилизация, имитация стиля XIX века романа Достоевского.

Далее в описании героя возникает диссонанс: «Но что-то было в нем очень странное; во взгляде его светилась как будто даже восторженность, – пожалуй, был и смысл и ум, – но в то же время мелькало как будто безумие». Достоевский стремится к максимальной экспрессивности образа, вводит «резкое заострение противоположностей в едином образе персонажа, и движение внешнего порядка, за которым скрывается огромный внутренний подтекст» [7; 14]. Так этот отрывок передан греческим переводчиком: «Ωστόσο, εντελώς ιδιαίτερη εντύπωση σου 'κάνε το βλέμμα του, που φλογιζότανε από ένα είδος ενθουσιασμού. Ισως να χέ και μιαλό και εξυπνάδα, αλλά από μερικές απότομες εκλάμψεις, διέκρινες στα μάτια του κάτι που μπορούσε μια χαρά να είναι και τρέλλα». Букв. «Однако совершенно особое впечатление производил его взгляд, который воспламенялся своего рода восторгом. Пожалуй, был и ум и сообразительность, но по некоторым внезапным вспышкам, различаешь в его глазах нечто, что [отлично] могло бы быть и безумием». Патадзис не переводит первое предложение и обращается непосредственно к описанию взгляда героя, которое отличается распространностью и является перифразой, в отличие от лаконичного, сжатого текста Достоевского. Но тем не менее Патадзису удается воспроизвести впечатление дисгармонии в образе Мармеладова.

Далее писатель характеризует внешний облик, одежду Мармеладова. «Οδετ ον ήταν στηρι γεροδεμένος, με αραιά γκρίζα μαλλιά στο γυμνό του κεφάλι. Το αλκοολικό, φουσκωμένο πρόσωπο του ήτανε κίτρινο ή μάλλον πρασινωπό, και τα μικρά ματάκια του γυάλιζαν, κοκκινωπά, αλλά γεμάτα ζωηρότητα, κάτω απ' τα πρησμένα βλέφαρα του»². Букв. «Одет он был в старый совершенно оборванный черный фрак, с осыпавшимися пуговицами. Одна только еще держалась кое-как, и на нее-то он и застегивался, видимо желая не удаляться приличий. Из-под нанкового жилета торчала манишка, вся скомканная, запачканная и залитая». Диспропорция в портрете отражает внутреннее состояние героя, особенно это подчеркивает деталь с пуговицей, готовой вот-вот оторваться. У Патадзиса: «Φορούσε μια παλιά μαύρη ρεντικότα, ξεκουρελασμένη, με τα κουμπιά κομμένα. Μονάχα ένα κουμπί ψευτοτεκότανε ακόμα. Είχε κουμπωθεί μ' αυτό σίγουρα, γιατί ήθελε να είναι μέσα στα δρια της ευπρέπειας. Κάτω απ' το γιλέκο του, φαινόταν μια χιλιοτσαλακωμένη κολλαρίνα, λιγδιασμένη και μουσκεμένη απ' το πιοτό». Букв. «Носил он старый черный оборванный фрак, с оторванными пуговицами. Одна только пуговица еще держалась. На нее он и застегивался, поскольку хотел быть в рамках приличий. Из-под жилета его показывалась скомканная манишка, засаленная и залитая от напитков». Текст передан достаточно точно, детально, но с опущением определения в словосочетании «нанковый жилет»,

то есть жилет, сшитый из нанки, сорта грубой хлопчатобумажной ткани из плотной пряжи, часто желтого цвета. Ткань получила наименование по городу в Китае Нанкин, где производилась. Видимо, эта этнографическая реалия показалось переводчику излишней, усложняющей текст, адресованный широкой грекоговорящей аудитории.

Достоевский вновь обращается к описанию лица героя: «Лицо было выбрито, починовничьи, но давно уже, так что уже густо начали выступать сизая щетина». Греческий текст: «Ξυρίζοταν σαν καλός δημόσιος υπάλληλος, αλλά, κατά πως φαίνεται, είχε ξυριστεί για τελευταία φορά πριν από πολύν καιρό, γιατί τα μάγουλα και το σαγόνι του ήτανε σκεπασμένα τώρα από γκρίζα και σκληρά γένια». Букв. «Брился он как хороший государственный чиновник, но по тому, как казалось, брился последний раз уже давно, так что щеки и подбородок его были покрыты седой и жесткой щетиной». Переводчик вновь использует períphrasis при передаче русского текста, добавляет (на наш взгляд, излишнее) выражение «по тому, как казалось», заменяет красочное определение «сизая» двумя – «седая» и «жесткая». Обращает на себя внимание книжная форма «πολύν» (вин. падеж, ед. ч., м. р. от «πολύς»), которая используется вместо более распространенной формы «πολύ».

Затем следует описание поведения Мармеладова: «Да и в ухватках его действительно было что-то солидно-чиновничье. Но он был в беспокойстве, ерошил волосы и подпирал иногда, в тоске, обеими руками голову, положа продранные локти на залитый и липкий стол». Вновь очевидно противоречие в образе, противопоставляется солидность чиновника и беспокойство, отчаяние опустившегося человека в унижительной обстановке. Греческий текст: «Οι κινήσεις του και οι τρόποι του είχανε τη σφραγίδα της γραφειοκρατικής επισημότητας. Ωστόσο, φαινότανε ανήσυχος. Ανασκάλευε τα μαλλιά του και από καιρό σε καιρό έσφιγγε με απελπισία το κεφάλι του ανάμεσα στα χέρια, ακουμπώντας τους τρύπιους αγκώνες του πάνω στο λιγδιασμένο και μουσκεμένο τραπέζακι». Букв. «Движения его и манеры имели отпечаток чиновнической официальности. Однако он казался обеспокоенным. Ерошил волосы и иногда скимал с отчаянием голову руками, положа дырявые локти на засаленный и залитый столик». Переводчик улавливает дисгармонию в облике героя и благодаря скрупулезному отбору лексических единиц воссоздает ее в своем тексте.

Проследим траекторию движения в описании автором внешности Мармеладова: фигура, лицо (испитое, но акцент на «одушевленных» глазах – первое противоречие), взгляд (восторженность и безумие одновременно – второе противоречие); одежда (фрак, но оборванный, с одной пуговицей – третье противоречие), лицо (выбритое, но давно – четвертое противо-

речие), поведение (бывший чиновник, соединение бывшего социального статуса с нынешней асоциальностью – пятое противоречие). Перед нами психологически противоречивый портрет, «многосоставной», «полифонический». У Достоевского «внешний портрет всегда является только средством передачи внутреннего мира действующего лица» [7; 7].

Один и тот же персонаж у Достоевского может иметь несколько портретных зарисовок. Так происходит и с образом Мармеладова. Второй портрет дан в эпизоде его покаяния перед смертью (часть первая, гл. VII). Позволим привести несколько отрывков, в которых описаны глубокие физические и нравственные страдания умирающего.

«На земле лежал только что раздавленный лошадьми человек, без чувств, по-видимому, очень худо одетый, но в «благородном платье», весь в крови. С лица, головы текла кровь; лицо было всё избито, ободрано, исковеркано».

В переводе: «Καταγής ήταν ξαπλωμένος ένας άνθρωπος σε αφασία, καταπαυμένος. Τον είχανε πατήσει πριν από λίγο τ' άλογα. Ήτανε κακοντυμένος, αλλά με ρούχα “κυρίου”. Το αίμα κύλαγε απ' το κεφάλι του κι' από το στραπατσαρισμένο, το λιωμένο και άμορφο πρόσωπο του». Букв. «На земле лежал человек без сознания, окровавленный. Его только что раздавили лошади. Он был плохо одет, но в одежду «господина». Кровь текла из его головы и исковерканного, разбитого и обезображенного лица». Как видим, переводчик осуществляет ряд словесных перестановок, в результате которых описание несколько теряет свою экспрессивность. Особо отметим отсутствие повтора лексемы «лицо» и снижение напряжения: стиль «протокольного» описания у Достоевского утрачен.

«– Священника! – проговорил опять умирающий после минутного молчания.

– Пошли-и-и! – крикнула на него Катерина Ивановна; он послушался оклика и замолчал. Робким, тоскливым взглядом отыскивал он ее глазами; она опять воротилась к нему и стала у изголовья. Он несколько успокоился, но недолго. Скоро глаза его остановились на маленькой Лидочке (его любимице), дрожавшей в углу, как в припадке, и смотревшей на него своими удивленными, детски пристальными глазами.

– А… а… – указывал на нее с беспокойством. Ему что-то хотелось сказать.

– Чего еще? – крикнула Катерина Ивановна.

– Босенькая! Босенькая! – бормотал он, полуумным взглядом указывая на босые ножки девочки».

В переводе «“Ἐναντίον πατά!”, ξανάπε ο ετοιμοθάνατος, αφού σώπασε λίγο. “Πάνε να τον φέρουν”, του φώναξε η Κατερίνα Ιβάνοβνα. Σώπασε. Αρχισε τότε να γυρεύει με τα μάτια, κοιτάζοντας τριγύρω του ανήσυχα και φοβισμένα.

Εκείνη ξαναγύρισε κοντά του και στάθηκε όρθια πάνω απ' το μαξιλάρι του. Ο Μαρμελάντωφ ησύχασε λιγάκι, αλλά αυτό δεν κράτησε πολύ. Τα μάτια του στυλώθηκαν ύστερα στη μικρή Λύντα (που της είχε ιδιαίτερη αδυναμία). Τουρτούριζε σε μια γωνιά, σα να την είχε πιάσει θέρμη και τον κοίταζε επίμονα με τα παιδιάστικα έκπληκτα μάτια της. «А... а...», ψέλλισε ο Μαρμελάντωφ δείχνοντας την με ταραχή. Ήθελε να πεί κάτι. «Τί είναι πάλι;». «Ξυπόλητη! Ξυπόλητη!». Και το βλέμμα του είχε καρφωθεί έντρομο στα γυμνά πόδια της μικρής». Βυκβ. ««Священника!» – вновь произнес умирающий, после того, как немного помолчал. «Ушли его привести», крикнула ему Катерина Ивановна. Он замолчал. Тогда начал отыскивать глазами, глядя вокруг беспокойно и испуганно. Она вновь вернулась к нему и встала над подушкой его. Мармеладов немного успокоился, но это недолго длилось. Его взгляд приковался к маленькой Лиде (к которой он имел особую слабость). Она дрожала в углу, как в лихорадке, и смотрела на него упорно детскими удивленными глазами. «А... а...», запинался Мармеладов, указывая на нее с беспокойством. Он хотел что-то сказать. «Что еще?», «Бо-босая! Бо-босая!» И он испуганным взглядом впился в голые ноги маленькой».

Отметим разнотечения: у Достоевского Мармеладов ищет взглядом «ее», Катерину Ивановну, испытывая глубокую вину перед женой, у Патадзиса уточняющее местоимение отсутствует; «робким, тоскливым взглядом» (сколько чувств в этом взгляде: и любовь, и боль, и отчаяние от сознания своего «преступления» перед ней) – «глядя беспокойно и испуганно» (выбранные наречия не отражают истинного психологического состояния героя); «босенъкая» – «босая» (отсутствие уменьшительно-ласкательной формы, которую возможно создать в греческом языке, снижает экспрессивность).

«Вся грудь была исковеркана, измята и истерзана; несколько ребер с правой стороны изломано. С левой стороны, на самом сердце, было зловещее, большое, желтовато-черное пятно, жестокий удар копытом».

Перевод: «Ολόκληρο το στήθος του ήταν μπλάβο, κατατακισμένο, καταξεσχισμένο. Στα δεξιά, είχανε σπάσει πολλά πλευρά. Αριστερά, στο μέρος ακριβώς της καρδιάς, υπήρχε ένα σημάδι μπλάβο και κιτρινωπό, μια τρομερή κλωτσιά αλόγου, καθώς φαίνεται». Букв. «Вся его грудь была синяя, разбита, разорвана. С правой стороны было сломано много ребер. С левой стороны, на месте самого сердца, было синее и желтоватое пятно, ужасный удар лошади, как казалось».

Ряд Достоевского «исковеркана, измята и истерзана» передан «μπλάβο, κατατακισμένο, καταξεσχισμένο» – «синяя, разбита, разорвана». Очевидно, что определение «μπλάβο» выделяется из перечня и должно быть отнесено ко второй части описания, где его вновь читаем. У перевод-

чика есть попытка воспроизвести фонетический строй повторяющихся префиксов *из-, ис-* греческой приставкой *κατα-*. «Зловещее, большое, желтовато-черное пятно» сокращено до «синее и желтоватое пятно». Важно, что сохранена лексема «желтоватый», передающая значение одного из наименее любимых цветов в творчестве русского писателя. «Желтый цвет у Достоевского уже сам по себе создает, дополняет, усиливает атмосферу нездоровья, расстройства, надрыва, болезненности, печали. Грязно-желтый, уныло желтый, болезненно желтый цвет вызывает чувство внутреннего угнетения, психической неустойчивости, общей подавленности» [5; 224] и в нашем отрывке напрямую рисует картину смертельного состояния героя. Напомним, что эта же цветовая характеристика присутствует и в описании лица героя: оно «желтое, даже зеленоватое».

Следующий и заключительный эпизод в портретном описании героя отличается особенной выразительностью и передан переводчиком предельно точно. Укажем, однако, курсивом разнотечения.

«Мармеладов был в последней агонии; он не отводил своих глаз от лица Катерины Ивановны, склонившейся снова над ним. Ему всё хотелось что-то ей сказать; он было и начал, с усилием шевеля языком и неясно выговаривая слова, но Катерина Ивановна, понявшая, что он хочет просить у неё прощения, тот час же повелительно крикнула на него:

– *Молчи-и-и!* Не надо!.. Знаю, что хочешь сказать!.. – И большой умолк; но в ту же минуту блуждающий взгляд его упал на дверь, и он увидел Соню...

До сих пор он не замечал ее: она стояла в углу и в тени.

– Кто это? Кто это? – проговорил он вдруг хриплым задыхающимся голосом, весь в тревоге, с ужасом указывая глазами на дверь, где стояла дочь, и усиливаясь приподняться.

– Лежи! Лежи-и-и! – крикнула было Катерина Ивановна.

Но он с неестественным усилием успел опереться на руке. Он дико и неподвижно смотрел некоторое время на дочь, как бы не узнавая ее. Да и ни разу еще он не видел ее в таком костюме. Вдруг он узнал ее, приниженную, убитую, *расфранченную* и стыдящуюся, смиренно ожидающую своей очереди проститься с умирающим отцом. Бесконечное страдание изобразилось в лице его.

– Соня! Дочь! Прости! – крикнул он и хотел было протянуть к ней руку, но, потеряв опору, сорвался и грохнулся с дивана, прямо лицом наземь; бросились поднимать его, положили, но он уже отходил. Соня слабо вскрикнула, побежала, обняла его и так и замерла в этом объятии. Он умер у нее на руках».

В переводе: «Ο Μαρμελάντωφ, ψυχομαχώντας, δεν έπαιρνε καθόλου τα μάτια του από την Κατερίνα Ιβάνοβνα που είχε σκύψει πάλι από πάνω του. Ήθελε κάτι να της πεί ακόμα και σάλευε τη γλώσσα του με κόπο, ψελλίζοντας λέξεις ακατάληπτες. Η Κατερίνα Ιβάνοβνα, καταλαβαίνοντας πως ήθελε να της ζητήσει συχώρεση, του φώναξε αμέσως μ' έναν τρόπο που δε σήκωνε άλλη κουβέντα. «Πάγε!... Δεν είναι ανάγκη!... Ξέρω τί θέλεις να πείς...». Και ο ετοιμοθάνατος σώπασε. Την ίδια όμως στιγμή το βλέμμα του, που πλανιόταν στο δωμάτιο, στυλώθηκε σε μια σκοτεινή γωνιά. «Ποιος είναι 'κει; Ποιος είναι?», ψέλλισε όξαφνα, βραχνά και πνιγμένα, ενώ ταυτόχρονα έδειχνε, τρομαγμένα, με τα μάτια του κατά την πόρτα, όπου στεκόταν η Σόνια. Προσπάθησε να σηκωθεί. «Μη σηκώνεσαι, μη σηκώνεσαι!», του φώναξε η Κατερίνα Ιβάνοβνα. Εκείνος όμως, με μια υπεράνθρωπη προσπάθεια, κατόρθωσε ν' ανασηκωθεί λίγο στο ντιβάνι, ακουμπώντας στο ένα του χέρι. Κοίταξε μερικές στιγμές την κόρη του, μ' ένα βλέμμα επίμονο και παράξενο, σα να μην την αναγνώριζε πια. Ποτέ ως τώρα, άλλωστε, δεν την είχε ξαναϊδεί ντυμένη έτσι. Και ξαφνικά, τη γνώρισε, την είδε εκεί, ταπεινωμένη, τσακισμένη, δειλή, να περιμένει με τα λούσα της καρτερικά, ώσπου να 'ρθει κι η δικιά της σειρά ν' αποχαιρετήσει τον ετοιμοθάνατο πατέρα της. Απέραντος πόνος ζωγραφίστηκε στο πρόσωπο του.

«Σόνια, παιδί μου. Συχώρεσε με!», φώναξε. Και θέλησε να της απλώσει το χέρι. Έχασε όμως έτσι το στήριγμα του και σωριάστηκε κάτω απ' το ντιβάνι, με τα μούτρα στο πάτωμα. Ορμήσαν, τον ανασήκωσαν και τον ξάπλωσαν πάλι στο ντιβάνι. Άλλα τελείωνε πια. Η Σόνια έβγαλε μια αδύνατη κραυγή κι έτρεξε κοντά στον πατέρα της, τον αγκάλιασε κι έμεινε σ' αυτή τη στάση σα μαρμαρωμένη. Ξεψύχησε στα χέρια της. Βук. «Мармеладов, находясь в агонии, не отводил совсем глаз от Катерины Ивановны, которая склонилась вновь над ним. Он хотел что-то ей сказать еще и зашевелил языком с усилием, запинаясь в неясных словах. Катерина Ивановна, поняв, что он хотел попросить у нее прощения, крикнула ему тотчас так повелительно. «Хватит!.. Нет нужды!... Знаю, что хочешь сказать...» И умирающий замолчал. Но в тот же момент его взгляд, который блуждал по комнате, приковался к темному углу. «Кто это там? Кто это?», проговорил он вдруг хрипло и задыхаясь, в то же время указывал, с ужасом, глазами на дверь, где стояла Соня. Попытался встать. «Не вставай, не вставай!», закричала ему Катерина Ивановна. Но ему с сверхчеловеческим усилием удалось приподняться немногого на диване, опираясь на одну руку. Он некоторое время смотрел на свою дочь взглядом упорным и странным, как будто не узнал ее. Никогда до сегодняшнего момента он не видел ее одетой таким образом. И вдруг, он узнал ее, увидел ее там, униженную, убитую, *робкую*, ждущую терпе-

ливо в своем наряде, когда подойдет ее очередь проститься с умирающим отцом. Бесконечное страдание изобразилось в лице его.

“Соня, *дитя мое*. Прости меня!”, крикнул. И хотел протянуть ей руку. Однако потерял опору и рухнул с дивана, лицом на пол. Бросились, его подняли и вновь положили на диван. Но он уже умирал. Соня издала слабый крик, подбежала к отцу, обняла его и оставалась в таком положении как окаменевшая. Он умер у нее на руках».

Переводчик осуществляет следующие трансформационные операции с русским текстом. Патадзис использует прием генерализации при переводе фразы «не отводил своих глаз от лица Катерины Ивановны» с пропуском «от лица»; «молчи-и-и», в значении «остановка говорения» (глагол, который Катерина Ивановна неоднократно использует при общении с мужем) передано «хватит», в значении «остановка действия»; прием перифразы при описании встречи взглядом Мармеладова с Соней; герой смотрел «дико и неподвижно» в переводе «взглядом упорным и странным»; снято экспрессивное определение Сони «расфранченную» и добавлено «робкую»; добавлено «дитя мое» в скучные прощальные слова Мармеладова. В переводном отрывке используется идиоматическое выражение «δε σήκωνε άλλη κουβέντα» – «он не начал нового разговора» в значении «повелительно».

Мы убедились, что портретное описание Мармеладова характеризуется лаконичностью, экспрессивностью и при этом многосоставностью. Образ героя связан с темой маленького человека, темой нищеты и унижения ею человеческого достоинства. «Тема Мармеладова – это тема мытаря в новом социально-психологическом варианте: отверженность петербургского пьяницы-чиновника середины XIX века. В Мармеладове раскрывается сознание им своей беспредельной вины перед семьей и особенно перед Соней, беспощадное самоосуждение и порыв из глубины последнего падения к свету и добру» [8; 109].

Сотирис Патадзис сумел адекватно передать особенности художественного метода Достоевского при работе с портретным описанием. Ему удалось в иноязычном, греческом, тексте воссоздать полифоничность, глубокий психологизм, сжатость портретных зарисовок русского писателя. Переводчик проявляет предельную аккуратность при обращении с русским текстом, минимально его трансформирует, тщательно подходит к выбору лексического эквивалента, стремится сохранить синтаксическую структуру, осуществляет допустимые при межъязыковой асимметрии добавления и замены, не искажающие общий смысл и идею произведения, а также благодаря употреблению книжных форм достигает стилистической эквивалентии греческого текста.

* Работа выполнена при финансовой поддержке Программы стратегического развития ПетрГУ на 2012–2016 гг. в рамках реализации комплекса мероприятий по развитию научно-исследовательской деятельности.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Русский текст романа приводится по изданию: Достоевский Ф. М. Полн. собр. соч.: В 30 т. Л.: Наука, 1973. Т. 6. 424 с.
² Перевод С. Патадзиса приводится по изданию: Πατατζής Σ. Έγκλημα και τιμωρία. Αθήνα: Γράμματα, 2006. 638 σσ.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Бахтин М. М. Собр. соч.: В 7 т. М.: Русские словари: Языки славянских культур, 2000. Т. 2. С. 5–300.
2. Виноградов В. В. Проблема авторства и теория стилей. М.: ГИХЛ, 1961. 614 с.
3. Гарбовский Н. К. Теория перевода. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2007. 544 с.
4. Комиссаров В. Н. Теория перевода (лингвистические аспекты). М.: Высш. шк., 1990. 253 с.
5. Соловьев С. М. Изобразительные средства в творчестве Ф. М. Достоевского. Очерки. М.: Сов. писатель, 1979. 352 с.
6. Хализев В. Е. Теория литературы. М.: Высш. шк., 2007. 405 с.
7. Чирков Н. М. О стиле Достоевского. М.: Наука, 1964. 269 с.
8. Чирков Н. М. О стиле Достоевского. Проблематика. Идеи. Образы. М.: Наука, 1967. 304 с.
9. Καρβέλης Τ. Σωτήρης Πατατζής // Η μεταπολεμική πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67Στ'. Αθήνα: Σοκόλης, 1988. Σ. 194–216.

Litinskaya E. P., Petrozavodsk State University (Petrozavodsk, Russian Federation)

PORTRAIT DESCRIPTION IN NOVEL “CRIME AND PUNISHMENT” BY F. DOSTOEVSKY (ON MATERIALS OF S. PATADZIS’ TRANSLATION)

The research is focused on the uniqueness of stylistic features employed by F. M. Dostoevsky in portrait description. The author gives his definition of the literary portrait, highlights its “volumetric” nature: the concept of the “portrait” contains a description of the hero’s appearance, characteristics of his behavior, psychological analysis of his condition (external intended to convey inside). The portrait implies inclusion of the hero into the object-spatial world of the work and plays an important role in the ideological and artistic structure of the novel. The major features of the artistic portrait drawn by Dostoevsky are its ultimate compactness, expressiveness, poly alternativeness, and psychology. The main content of the article is devoted to the study of the complex S. Z. Marmeladov’s portrait sketch in the interpretation by the modern Greek translator S. Patadzis. A method of linguistic and literary analysis of the text was used by the author to carry out the research. It was revealed that the translator takes the utmost care of the Russian writer’s text, transforms the minimum of the text, seeks how to preserve its syntactic structure, and brings in allowable additions and substitutions, which do not distort the meaning. It was concluded that the Greek translator preserved and transferred the nature of Dostoyevsky’s artistic method employed by him in portrait description.

Key words: Dostoevsky, Patadzis, Modern Greek, translation, translation theory, portrait

REFERENCES

1. Bakhtin M. M. *Sobr. soch.: V 7 t.* [Omnibus edition. 7 v.]. Moscow, Russkie slovari: Yazyki slavyanskikh kul'tur Publ., 2000. Vol. 2. P. 5–300.
2. Vinogradov V. V. *Problema avtorstva i teoriya stilej* [The problem of attribution and theory of styles]. Moscow, GIKhL Publ., 1961. 614 p.
3. Garbovskiy N. K. *Teoriya perevoda* [Translation theory]. Moscow, Moscow University Publ., 2007. 544 p.
4. Komissarov V. N. *Teoriya perevoda (lingvisticheskie aspekty)* [Translation Theory (linguistic aspects)]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 1990. 253 p.
5. Solov'ev S. M. *Izobrazitel'nye sredstva v tvorchestve F. M. Dostoevskogo. Ocherki* [Visual tools in the works of F. M. Dostoevsky. Essays]. Moscow, Sovetskij Pisatel' Publ., 1979. 352 p.
6. Khalizov V. E. *Teoriya literatury* [Theory of Literature]. Moscow, Vysshaya shkola Publ., 2007. 405 p.
7. Chirkov N. M. *O stile Dostoevskogo* [On Dostoevsky's style]. Moscow, Nauka Publ., 1964. 269 p.
8. Chirkov N. M. *O stile Dostoevskogo. Problematika. Idei. Obrazy* [On Dostoevsky's style. Problems. Ideas. Images]. Moscow, Nauka Publ., 1967. 304 p.
9. Καρβέλης Τ. Σωτήρης Πατατζής // Η μεταπολεμική πεζογραφία: Από τον πόλεμο του '40 ως τη δικτατορία του '67Στ'. Αθήνα: Σοκόλης, 1988. Σ. 194–216.

Поступила в редакцию 02.09.2014