

Смысловая дифференциация термина «*image*» при переводе англоязычного искусствоведческого эссе

Н. В. Дмитриева

Санкт-Петербургский государственный электротехнический университет
«ЛЭТИ» им. В.И. Ульянова (Ленина)

ndnataliadmitrieva@gmail.com

Аннотация. Смысловая дифференциация многозначного термина «*image*» выступает одной из центральных проблем при переводе англоязычного искусствоведческого дискурса. Существующая лексико-семантическая асимметрия обуславливает необходимость использования различных русских эквивалентов в зависимости от теоретического контекста конкретного произведения. Анализ репрезентативных эссе подтверждает, что ограничение перевода термина «*image*» словами «изображение» и «образ» ведет к утрате авторской логики и искажению прагматики оригинала. Использование лексико-семантических трансформаций позволяет раскрыть содержание термина и передать полностью его значений через адекватные терминологические соответствия.

Ключевые слова: искусствоведческий дискурс; англоязычное искусствоведческое эссе; жанр эссе; лексико-семантические трансформации; семантические соответствия; эквивалентность

I. ВВЕДЕНИЕ

Перевод англоязычного искусствоведческого эссе представляет собой сложную задачу, требующую от переводчика не только лингвистической компетенции, но и глубокого понимания специфики искусствоведческого дискурса. Искусствоведение имеет дело с одним из наиболее сложных поликодовых образований, обусловленных природой самого предмета исследования — искусства [Гольдман 2015]. Как отмечает О.В. Коваль, искусствоведческий дискурс всегда балансирует между визуальной осязательностью пластической формы и языковым повествованием по ее поводу, то есть находится между планом изображенного и планом изображения [Коваль 2008]. Основной коммуникативной целью такого текста является эстетическая и концептуальная оценка художественных объектов и явлений, а ведущей стратегией выступает интерпретация [Margolis 1965].

Особую сложность при переводе представляет жанр эссе, в котором объективное научное знание неизбежно преломляется через субъективную рефлексию автора. Согласно Г. Лукачу, в эссе вещь подвергается интеллектуальной сублимации: она высушивается до чистой идеи, перестает быть предметом простого любования и становится инструментом, позволяющим смыслу свободно просвечивать сквозь текст [Lukács 1974]. М. Эпштейн также подчеркивает, что эссеистика по своей природе принципиально сопротивляется однозначности, сознательно оставляя

окончательный вывод за скобками и вовлекая читателя в диалог и интеллектуальное сотворчество [Эпштейн 1988].

Эта установка на интеллектуальное сотворчество определяет специфическую коммуникативную направленность эссе. По мнению Л. Г. Кайды, основной целью эссеистического текста выступает не просто передача информации, а создание особой атмосферы взаимодействия, в которой читатель из пассивного потребителя превращается в активного участника поиска смыслов [Кайда 2022]. Такая задача обуславливает один из основных структурных принципов жанра — его логическую дискретность, или намеренную разобщенность смысловых связей [Huhn 1999]. Внутренняя разомкнутость текста позволяет изложению следовать за живым движением авторской мысли, фиксируя сам процесс суждения. Подобная структура, способная, по замечанию Т. Адорно, оборваться в любой точке, служит способом признания неисчерпаемости реальности перед ограниченностью интеллекта [Adorno 1991]. Для переводчика это означает необходимость сохранения не только семантики, но и самой пульсации текста, открывающей пространство для самостоятельных выводов читателя.

II. ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА ТЕРМИНА «*IMAGE*»

Коммуникативная гибкость в сочетании с предельной широтой семантического объема многих понятий обуславливает трудности при выборе эквивалента конкретных терминов. Рассмотрим эту проблему на примере перевода термина «*image*», одного из центральных для жанра искусствоведческое эссе.

Под термином в данной работе понимается прежде всего англоязычная лексема «*image*» как единица профессионального искусствоведческого дискурса. Обращение к толковым словарям (в частности, к словарю Oxford Learner's Dictionary) обусловлено необходимостью фиксации системных значений данного слова в языке оригинала. Это позволяет избежать субъективной интерпретации и выявить семантический фундамент, на котором строится дальнейшее содержательное наполнение термина. В условиях отсутствия стандартизированного терминологического словаря, именно академический толковый словарь выступает наиболее релевантным источником для уточнения базовых смыслов лексемы.

Трудность перевода этого многозначного термина связана с явлением межязыковой лексико-семантической асимметрии. Согласно данным словарей,

существительное «*image*» обладает широкой семантикой, обозначая и материальные объекты, и абстрактные понятия. Например, в словаре Oxford Learner's Dictionary приводятся следующие определения:

- [countable] a picture, photograph or statue that represents somebody/something;
- [countable] a picture of somebody/something seen in a mirror, through a camera, or on a television, computer, phone, etc.;
- [countable, uncountable] the impression that a person, an organization, a product, etc. gives to the public;
- [countable] a mental picture that you have of what somebody/something is like or looks like;
- [countable] a word or phrase used with a different meaning from its normal one, in order to describe something in a way that produces a strong picture in the mind [Oxford Learner's Dictionaries].

Этот перечень подтверждает необходимость смысловой дифференциации при переводе и иллюстрирует проблему межъязыковой асимметрии, которая, по мнению Л. С. Бархударова, проявляется в несовпадении объемов значений слов в разных языках: там, где в английском языке используется одна единица с широким значением, в русском языке требуется выбор из целого ряда дифференцированных эквивалентов [Бархударов 1975]. В таких условиях переводчик не может ограничиваться простой словарной подстановкой, так как это ведет к неизбежному упрощению или даже разрушению смысловой структуры текста. Для преодоления неопределенности необходимо опираться на контекст как главное средство снятия многозначности лингвистических единиц. Н. К. Гарбовский подчеркивает, что переводчик выступает как активный субъект познания: он проникает на глубинный смысловый уровень и формирует в своем сознании виртуальный объект, отражающий систему связей оригинала [Гарбовский 2004].

Указанная необходимость дифференциации значений термина «*image*» и сохранения прагматики текста обуславливает применение в процессе перевода лексико-семантических трансформаций. В классификации В. Н. Комиссарова к таким трансформациям относятся конкретизация (замена слова с широким значением словом с более узким значением), генерализацию (замена слова с узким значением словом с более широким значением), модуляцию (замена слова или словосочетания оригинала единицей языка перевода, значение которой логически выводится из значения исходной единицы) [Комиссаров 1990]. Далее рассмотрим примеры, где стандартные словарные соответствия для существительного «*image*» (такие как «изображение» или «образ» согласно Cambridge Dictionary) могут не подходить, ведя к разрушению логики мысли автора.

В эссе «Representation» Д. Саммерса в контексте рассуждений о репрезентации возникает конфликт между физическим и ментальным аспектами образа:

In the long Western discussion of artistic representation there are typically three factors: a thing, its actual image, and a mental image. This third term, in being called an "image" at all, is likened to a work of art made by the mind, and has a

special status; it is itself a representation that is always interposed between anything and its actual image [Summers].

Автор последовательно разделяет понятия «*actual image*» и «*mental image*», где «*image*» служит общим знаменателем и для холста, и для мыслительного концепта. В русском языке слово «изображение» прочно привязано к материальному носителю, в то время как слово «образ» слишком многозначно и часто подразумевает пассивное отражение или эстетическую категорию. Для Д. Саммерса же «*mental image*» — это прежде всего активный акт сознания, который он прямо связывает с понятием репрезентации. Использование термина «представление» вместо «образа» позволяет точнее передать процессуальность. Кроме того, это решение закрепляет переход от античного понимания образа как подобия к кантовскому пониманию репрезентации как конструкта субъекта, что является центральной темой эссе. Согласно классификации В. Н. Комиссарова, данный переводческий прием представляет собой модуляцию, при которой значение исходной единицы («*image*») логически заменяется контекстуальным эквивалентом («*представление*»), выводимым из концепции репрезентационализма, лежащей в основе эссе.

В эссе У. Митчелла «Word and Image» при описании природы медиа-форм возникает необходимость в использовании генерализации. Автор отмечает:

It is a trope, or figurative condensation of a whole set of relations and distinctions, that crops up in aesthetics, semiotics, accounts of perception, cognition, and communication, and analyses of media (which are characteristically "mixed" forms, "imagetexts" that combine words and images) [Mitchell].

В данном контексте термин «*image*» (во множественном числе) указывает на совокупность конкретных визуальных объектов. Однако при переводе на русский язык использование прямого эквивалента «изображения» излишне конкретизирует мысль автора, сводя ее к набору картинок. Применение генерализации позволяет заменить видовое понятие («изображения») более широким — «визуальный ряд» или «визуальный компонент». Такая трансформация по В. Н. Комиссарову оправдана тем, что она переводит значение из плоскости исчисляемых предметов в плоскость абстрактной категории, подчеркивая теоретический характер оппозиции вербального и визуального в структуре медиа.

М. Камилл в своем эссе «Simulacrum» обсуждает «*image*» как симулякр — копию, утратившую связь с реальностью. В русском языке слово «изображение» или «образ» традиционно сохраняют связь с референтом, выступая в роли его отражения или репрезентации. Чтобы читатель адекватно воспринял идею симулякров Камилла, переводчику важно подчеркнуть вторичность этого объекта, прибегая к смысловой модуляции и выбирая слово «видимость». Примером служит описание фотографии Рональда Рейгана, где в рамках одного предложения «*image*» выступает сначала как обозначение объекта, а затем — как философская категория. В первом случае его можно перевести как «образ», а во втором — как «видимость»:

This image shows the simulacral president par excellence blown up to gargantuan size as a ghostly idol adored by his worshippers, as nothing more than an image [Camille].

Таким образом, выбор эквивалента «видимость» становится принципиальным в тех контекстах, где автор фиксирует окончательный разрыв объекта с его материальной основой. Практическим подтверждением этой необходимости служит фрагмент эссе Н. Брайсона «Xenia», описывающий оптические эффекты в римской живописи:

To represent water or fruit through glass is to change the level of their appearance: things lose their substance and become image, images of themselves, perfect duplicates. [Bryson]

В данном случае Н. Брайсон подчеркивает, что в римской живописи само стекло становится инструментом, превращающим плотную материю в чистый визуальный эффект. Здесь «*image*» уже не является репрезентацией реального предмета, а обозначает финальную стадию его идеализации. Следовательно, для перевода данного термина подходит эквивалент «видимость», то есть используется модуляция, что позволит точно передать авторскую мысль о превращении физического тела в пустую внешнюю оболочку, существующую лишь как оптический эффект.

Вместе с тем в другом фрагменте того же эссе термин «*image*» целесообразно использовать конкретизацию:

«The xenia need to be approached on their own terms. They are a fascinating group of images...» [Bryson]

Здесь термин сужается до значения «картины» или «полотна». Использование общих эквивалентов «изображение» или «образ» в данном случае было бы слишком абстрактным и не позволило бы выделить статус ксений как конкретной группы материальных артефактов и жанровых объектов. Перевод как «картинь» или «полотна» устраняет излишнюю философскую нагрузку, акцентируя внимание на том, что Н. Брайсон рассматривает их здесь прежде всего как физически существующую категорию произведений, требующую историко-искусствоведческого подхода.

III. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Таким образом, термин «*image*» в англоязычном искусствоведческом эссе является сложным информативным комплексом, адекватная передача которого требует от переводчика непрерывного анализа.

Его перевод на русский язык не может быть достигнут механической подстановкой словарных эквивалентов. Используя арсенал лексико-семантических трансформаций, переводчик переструктурирует исходную лексему, развертывая ее в ряд соответствий. Такой глубокий подход позволяет сохранить целостность текста и обеспечить точность передачи авторской мысли в пространстве другой культуры.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- [1] Бархударов Л.С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода). М. : Междунар. отношения, 1975. 240 с.
- [2] Гарбовский Н.К. Теория перевода: Учебник. М. : Изд-во Моск. ун-та, 2004. 544 с.
- [3] Гольдман И.Л. Искусствоведение как научная дисциплина в современном гуманитарном знании и образовании: теоретико-методологический анализ: монография. СПб. : Социально-гуманитарное знание, 2015. 266 с.
- [4] Кайда Л.Г. Эссе: стилистический портрет. М. : ФЛИНТА, 2022. 182 с.
- [5] Коваль О.В. К методологии изучения лингвосомиотической и культурной специфики концептосферы «искусства/искусствознания» // Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2008. Вып. 1, 2, 3. С. 40–43.
- [6] Комиссаров В.Н. Теория перевода (лингвистические аспекты): Учеб. для ин-тов и фак. иностр. яз. М. : Высш. шк., 1990. 253 с.
- [7] Эпштейн М. Парадоксы новизны: о литературном развитии XIX–XX веков. М. : Советский писатель, 1988. 416 с.
- [8] Adorno T.W. The Essay as Form // Notes to Literature. 1991. Vol. 1. P. 3–23.
- [9] Bryson N. Xenia // Looking at the Overlooked: Four Essays on Still Life Painting. London : Reaktion Books, 1990. P. 17–59.
- [10] Camille M. Simulacrum // Critical Terms for Art History / Eds. R.S. Nelson, R. Shiff. Chicago : University of Chicago Press, 1996. P. 31–48.
- [11] Huhn T. Lukács and the Essay Form // New German Critique. 1999. № 78. P. 183–192.
- [12] Image noun // Oxford Learner's Dictionaries. URL: www.oxfordlearnersdictionaries.com
- [13] Image noun // Cambridge Dictionary. URL: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english-russian/image>
- [14] Lukács G. On the Nature and Form of the Essay // Soul and Form. Cambridge, MA: MIT Press, 1974. P. 1–18.
- [15] Margolis, J. The Language of Art & Art Criticism. Detroit: University of Cincinnati, 1965. 201 p.
- [16] Mitchell W. J. T. Word and Image // Critical Terms for Art History / Eds. R.S. Nelson, R. Shiff. Chicago: University of Chicago Press, 1996. P. 51–61.
- [17] Summers D. Representation // Critical Terms for Art History / Eds. R.S. Nelson, R. Shiff. Chicago: University of Chicago Press, 1996. P. 3–19.