



МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

федеральное государственное бюджетное образовательное учреждение

высшего образования

**«РОССИЙСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ
ГИДРОМЕТЕОРОЛОГИЧЕСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ»**

Кафедра иностранных языков

**ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА
(МАГИСТЕРСКАЯ ДИССЕРТАЦИЯ)**

**На тему “Dies Irae” и “Te Deum”: компаративный анализ текстов на латинском и
английском языках**

Исполнитель _____ Катасонов Георгий Сергеевич _____

(фамилия, имя, отчество)

Руководитель _____ доктор филологических наук, профессор _____

(ученая степень, ученое звание)

_____ Пименова Марина Владимировна _____

«К защите допускаю»

И.о. заведующего кафедрой _____  _____

_____ **к.ф.н., доцент** _____

(ученая степень, ученое звание)

_____ Родичева Анна Анатольевна _____

(фамилия, имя, отчество)

«12» декабря 2022г.

Санкт-Петербург

2022

Оглавление

Оглавление	2
Введение	3
Глава 1. КУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ РЕЛИГИОЗНЫХ ЛАТИНСКИХ ТЕКСТОВ И ГРАММАТИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ	7
1.1. DIES IRAE КАК ТЕКСТОМУЗЫКАЛЬНАЯ ЕДИНИЦА	7
1.2. TE DEUM КАК ТЕКСТОМУЗЫКАЛЬНАЯ ЕДИНИЦА	28
1.3. О ГРАММАТИКЕ	35
Глава 2. DIES IRAE: ИСХОДНЫЙ И ПЕРЕВЕДЁННЫЙ ТЕКСТ	47
2.1. О ПЕРЕВОДЧЕСКИХ СООТВЕТСТВИЯХ	47
2.2. СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ИСХОДНОГО И ПЕРЕВЕДЁННОГО ТЕКСТА DIES IRAE	55
Глава 3. TE DEUM: ИСХОДНЫЙ И ПЕРЕВЕДЁННЫЙ ТЕКСТ.....	76
3.1. СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ИСХОДНОГО И ПЕРЕВЕДЁННОГО ТЕКСТА TE DEUM.....	76
Заключение	90
Список литературы	91

ВВЕДЕНИЕ

Одним из важнейших свойств любой религии является порождение текстов, как письменных, так и устных. Их разнообразие впечатляет: от боговдохновенных писаний и жития святых до религиозно-философских трактатов и пропитанных религиозным духом произведений художественной литературы. Кроме того, со временем, когда человечество встало на новую ступень своего развития, встал (так или иначе он появлялся всегда) и вопрос о переводе текстов такого вида. Если говорить именно о христианстве, то переводы одной только Библии исчисляются десятками, и счёт их открылся ещё в древности. Например, значимым событием стало появление Септуагинты. Одной из важнейших вех в истории как библеистики (и христианства в целом), так и переводческой деятельности человека стали, на наш взгляд, переводы Иеронима Стридонского, и свидетельствует об этом тот факт, что день памяти святого, 30 сентября, стал в конце прошлого века Международным днём переводчика.

Разумеется, нужно учитывать и значимость. Так, Священное Писание именно в силу своей основополагающей сути исследовалось и переводилось больше и чаще, чем, например, некоторые поэтические тексты (включая гимны). Кроме того, создание вторичного текста (то есть перевода) является лишь частью того, что представляет интерес уже для лингвистов. Нам кажется важным исследование и вторичных текстов как таковых (перевод как результат переводческой деятельности), и в их связи с первичными текстами, а связующим звеном между двумя текстами является перевод. Именно сравнительный анализ исходного и переведённого текста показывает, что было в тексте изначально, что сохранилось, что ушло и что добавилось благодаря переводческому процессу.

Важно заметить следующее: в ряде случаев вторичный текст не является итоговой ступенью своей эволюции. Многие тексты (и библейские, и написанные после) превратились в текстомузыкальные единицы. Именно такая судьба постигла поэму *Dies Irae* и гимн *Te Deum*. Это имеет громадное значение с точки зрения культуры: её обогатил целый ряд действительно выдающихся и великих музыкальных произведений, так или иначе связанных с *Dies Irae* или *Te Deum*.

О них немало написано музыковедами и культуроведами, но текстуальной составляющей текстомузыкальных единиц с точки зрения сопоставительного анализа исходного и переведённого текста внимания ещё не уделялось. На наш взгляд, эту тему незаслуженно обошли стороной, и мы откроем новое поле для исследований, не только впервые проанализировав переводы текстуальной стороны двух текстомузыкальных единиц (*Dies Irae* и *Te Deum*) и оставив развёрнутые переводческие комментарии, но и обратив внимание на музыкальную сторону культуры как источник текстов для анализа.

Целью данной работы является сопоставление исходных текстов *Dies Irae* и *Te Deum* с их переводами, а также показать эволюцию их культурной ценности.

Для достижения цели исследования ставятся следующие **задачи**:

1. Описать появление *Dies Irae* как религиозной текстомузыкальной единицы и её эволюцию.
2. Описать появление *Te Deum* как религиозной текстомузыкальной единицы и её эволюцию.
3. Выявить основные грамматические различия между латинским и английским языком.
4. Кратко описать основные переводческие соответствия.

5. Провести сопоставительный анализ исходного и переведённого текста *Dies Irae*.

6. Провести сопоставительный анализ исходного и переведённого текста *Te Deum*.

Объектом данного исследования стали религиозные текстомузыкальные единицы в контексте лингвистики и перевода.

Предметом данного исследования стали тексты *Dies Irae* и *Te Deum* и их перевод на английский язык.

Материалами исследования стали тексты *Dies Irae* и *Te Deum* как породившие одни из наиболее значимых музыкальных произведений своего рода.

Методологической базой исследования являются классические труды И.С. Алексеевой, Л.С. Бархударова, В.Н. Комиссарова, А. В. Фёдорова, О.И. Бродович, А.И. Смирницкого, различные словари, а также источники, относящиеся к музыке.

Основным методом, использованным в работе, был сопоставительный анализ исходных и переведённых текстов, а также исходных и переводящих языков.

Содержание исследования изложено на 94 страницах печатного текста и включает в себя введение, три главы, сопровождающиеся выводами, заключение и список использованной литературы, включая словари. Список использованной литературы состоит из 44 наименований (из них два источника материала исследований), из них 19 на иностранных языках.

В рамках **апробации** данной темы были опубликованы следующие статьи и проведены выступления с докладами по соответствующим темам на следующих конференциях:

1. Статья «О порядке слов в библейских предложениях» (10-ая студенческая научно-практическая конференция на английском языке с международным участием «Мультикультурный мир: проблемы взаимопонимания», 27.04.2021).
2. Статья «О порядке слов в библейских предложениях» (XXXVIII Международная научная онлайн-конференция «Общество, язык и культура XXI века», посвященная 25-летию юбилею Кыргызско-Турецкого университета «Манас», 30.04.2021).
3. Статья «О религиозных компонентах в валлийской топонимике» (11-ая студенческая научно-практическая конференция (с международным участием) на английском языке «Мультикультурный мир: проблемы взаимопонимания», 22.04.2022).

Глава 1. КУЛЬТУРНЫЙ АСПЕКТ РЕЛИГИОЗНЫХ ЛАТИНСКИХ ТЕКСТОВ И ГРАММАТИЧЕСКИЙ КОММЕНТАРИЙ

1.1. DIES IRAE КАК ТЕКСТОМУЗЫКАЛЬНАЯ ЕДИНИЦА

Гимны стали неотъемлемой частью христианской культуры и христианского мира в целом уже в раннем Средневековье. Строго говоря, ветхозаветные псалмы в определённом (далее) смысле можно считать прообразами гимнов. Тем не менее, уже тут возникает необходимость ответить на вопрос, о каких именно гимнах говорится, потому что они существовали, например, в древнегреческой культуре – само слово *hymnus* является грецизмом в латинском языке: лексема *ᾠμνος* означала примерно «песню, прославляющую богов и героев» [38]. Не углубляясь в этимологию, можно заметить два основных компонента в семном наборе этого слова: «песня» и «прославлять». Таким образом, гимны были хвалебными песнями (в широком смысле этого слова). В дальнейшем этот смысл остался неизменным – уже с распространением христианства по Европе и с развитием его культурно-культовых компонентов объекты гимнов сменились на Бога, Иисуса Христа, Святого Духа, Деву Марию, святых и так далее, но денотативная суть осталась прежней: прославление высших сил. Здесь важно указать, что и текстуальное, и музыкальное здесь не рассматривается с религиозной или богословской точки зрения – исключительно с художественной и светской.

С начала Средних веков и даже раньше, на исходе Античной эпохи, до падения Римской империи, стали появляться новые гимны. Это время жизни многих выдающихся христианских мыслителей, философов, богословов – и

гимнографов, в число которых входят Амвросий Медиоланский и живший немного позже Иоанн Дамаскин. В более поздние времена, уже в Высокое Средневековье, число подобных текстов пополнил, например, Франциск Ассизский. Тогда же появились и гимны-пародии, сочинённые вагантами. Нужно заметить, что примерно до рубежа тысячелетий антифонарии, сборники богослужебных произведений, были ненотированными, то есть содержали только тексты без музыкальной нотации.

В эпоху Каролингского возрождения появились сборники распевов, которые получили название григорианских по имени Папы Римского Григория Великого, если не сочинившего, то, по крайней мере, утвердившего значительную часть того, что в них есть. Эти *cantus planus* (дословно «плавный распев»), также известные как григорианские хоралы, стали со временем одним из символов католицизма наравне с некоторыми (связанными с ними) произведениями, речь о которых пойдёт далее.

Немного позже, в XII-XIII вв., появились авторы новых произведений. Писали они не только тексты, но и музыку, а сами были по преимуществу представителями духовенства. Хотя в то время, как и в любое другое, существовала и светская музыка, в процентном соотношении, а главное, с точки зрения значимости и влияния на культуру последующих эпох, духовная музыка, несомненно, главенствовала. Среди важнейших авторов этого периода следует указать представителей школы Нотр-Дам (по обыкновению того времени, в большинстве своём анонимных – в наше время по имени известны только Леонин (с. 1135 – с. 1201) и Перотин (с. 1160 – с. 1205) [40], факты из их биографий также чрезвычайно скудны), а также их старшую современницу Хильдегарду Бингенскую (1098 – 1179), о которой нужно рассказать подробнее.

Она была настоятельницей в построенном по её же инициативе монастыре Рупертсберг (а также в Айбингенском монастыре, который тоже

был её детищем), но также и чем-то большим: её можно назвать одним из первых композиторов в истории – в более или менее привычном для нас смысле, автором гимнов, визионером – она фиксировала свои многочисленные видения [здесь и далее 13]. Её *Lingua Ignota* можно считать одним из первых искусственных языков, хотя однозначно говорить о целях его создания нельзя; возможно, он появился в результате одного из божественных откровений, о которых было сказано выше, – возможно, что сам факт того, что он создан высшими силами, стал его главной ценностью для Хильдегарды и её современников. Несмотря на колоссальный шаг, сделанный наукой с тех пор, работы аббатисы по естествознанию и медицине представляют интерес и по сей день. В них она приводит свойства компонентов природы (флоры, фауны, минералов и так далее), известные на тот момент, а также причины болезней и их исцеления (это отражено и в заголовке *Causae et cures*, то есть «Причины [болезней] и исцеления»). К сожалению, хотя медиевисты и, скажем, музыканты, специализирующиеся на старинной музыке (то есть преимущественно средневековой), и уделяют должное внимание Хильдегарде, в целом нельзя сказать, что её наследие изучено в достаточной степени, чтобы говорить о её знаменитости в более широких кругах. Её текстомузыкальное наследие обязательно должно быть предметом более тщательного и глубокого изучения филологов: это превосходный пример того, как тексты связаны с порождающим их, как Человек раскрывается в своих текстах, в их внешнем, но прежде всего в их внутреннем, – и как можно познать Человека при помощи текста.

Её эпистолярный, гимны и, главное, описание видений представляют несомненный интерес с точки зрения анализа текста и способны впечатлить и научить чему-то новому даже современного человека в силу того, что аббатиса владела средствами изобразительности и выразительности на высоком уровне, и – это отнюдь не последняя причина – искренне верила в правильность, истинность того, что она делает. Наконец, тексты

Хильдегарды породила культура Высокого Средневековья, делающая его действительно высоким: в них не только впечатляющая эрудированность, то есть знание того, что уже познано, но и стремление идти дальше; важно заметить, что определённая степень догматизма и естественная для монахини дисциплина не являются помехой ни для её когнитивной деятельности, ни для обличения язв и пороков мира (отнюдь не только церковного), с которыми ей приходилось сталкиваться, – последнее, в частности, хорошо заметно в её переписке.

В то время – как и в любое другое – жило много выдающихся людей, но обзора их жизни и творчества не будет в этой работе. Нас здесь больше интересуют те, кто не только сказал новое слово в европейской традиционной музыке, дальнейшее развитие которой получит название академической, и поэзии в широком смысле этого слова, но и чьи творения так или иначе тянутся вплоть до нашего времени; те, кто сформировал незыблемое (или хотя бы кажущееся таким), заложил фундамент для многовекового развития. В их число входит Гильом де Машо (с. 1300 – 1377), один из самых значимых поэтов и музыкантов своего времени [здесь и далее 3]. Машо здесь интересует нас не столько многочисленными достижениями непосредственно в своём литературном или музыкальном творчестве (благородное преображение жанров своего времени, полнокровные и полномасштабные ди, определённая эпистоляризация и пролог к «Сказанию о саде» как поэтический компендиум, или даже сумма, etc – и многочисленные ле, баллады, виреле, рондó, новые технические средства и многое другое), сколько своей значимостью для дальнейшего: он – автор Мессы Нотр-Дам.

В небольшом отступлении напомним, что ординарий мессы (её структурные компоненты, не меняющие в зависимости от случая, – в отличие от проприя мессы) состоит из пяти частей: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus и

Agnus Dei. Речь идёт в первую очередь о музыкальном произведении, но в богослужениях (которые, естественно, появились раньше) эти части тоже всегда есть. Структурная ткань мессы формировалась параллельно с христианской религией, многие из церковных деятелей первого тысячелетия внесли свой вклад в плетение литургической ткани, как уже упоминавшийся Григорий Великий, например, – ко времени Гильома де Машо мессу как жанр и как литургическую последовательность можно было считать сформировавшейся. Более того, нам известны примеры месс – музыкальных сочинений того времени: e.g., Турнейская месса, хранившаяся в кафедральном соборе г. Турне, но она написана разными авторами – Мессу Нотр-Дам же написал один Машо, таким образом, начало авторской мессы было положено. Он сделал первый шаг на пути индивидуализации не только этого жанра, но и духовной музыки в целом; можно сказать, что это было распутием, после которого авторское (так называемое концертное) стало преодолевать литургическое, – как уже было сказано в начале, в этой работе мы рассматриваем духовную музыку в первую очередь с художественной светской точки зрения.

Почти за сто лет до Гильома де Машо жил другой, не менее выдающийся деятель своего века Фома Челанский, автор жития св. Франциска Ассизского, его последователь и – что нас интересует здесь больше всего – автор текста *Dies Irae* (назван по своему инципиту: *Dies irae, dies illa* - «День гнева, день тот»), ставшего одной из секвенций, входящих в проприй мессы (во всяком случае, церковная традиция приписывает авторство именно ему). Здесь мы снова должны задаться вопросом о важности этой секвенции – и, в конечном счёте, важности самого текста. Ответ заключён в содержании поэмы и в её теме: это масштабная фреска последнего, Страшного суда Бога над человеком, и масштабная она не только на лексико-стилистическом уровне изобразительности и выразительности, но и на уровне структурном и объектном: в ней описывается, пожалуй, весь

спектр эмоций, которые испытывает человек, тварное создание, ожидая неотвратимого итога итогов, решающего события своего не только земного, но и посмертного существования, что поэтому включает в себя не только общее описание Судного дня (в начале текста), но и искренние и горячие (при некоей суровой сдержанности) молитвы – или даже мольбы, обусловленные именно этой верой в окончательность выносимого решения и страхом Ада, – структурное подтверждение этой мысли заключается в том, что лирический герой неоднократно обращается к Иисусу Христу (как к Судии) с разных точек зрения (e.g., напоминая, что именно он был причиной Его земного пути или говоря о праведнике, которого, тем не менее, даже его праведность может не спасти в Этот день), а также в том, что лирический герой и в молитвах прибегает к разным «аргументам», – и каждому из них посвящена отдельная строфа; следом же необходимо указать на субъектную целостность текста: первые пять безличных строф представляют собой экспозицию Страшного суда, но весь остальной текст ведётся от лица вышеупомянутого лирического героя (включая последние две строфы с последней мольбой), что, несомненно, подчёркивает колоссальную значимость грядущего события и придаёт произведению большее эмоциональное воздействие на читателя.

Таким образом, мы видим, что текст затрагивает важнейший вопрос для верующего человека – причём не только для жителя Средних веков. Несомненно также то, что огромную роль здесь играет не только моральное, эсхатологическое и религиозное, но и художественное: секвенция позволила начать понемногу отдаляться от распутья, о котором было сказано выше. Естественно, что ключевое слово здесь «понемногу», что объясняется тем путём, по которому шла и развивалась музыка. Здесь можно провести параллель и с развитием человеческой цивилизации (хотя бы нашей эры и хотя бы в области техники): нет слишком большой разницы между V и VI веком, как нет слишком большой разницы между XV и XVI, при этом

разница между V и XVI веками уже большая, но всё же не такая значительная, как между даже XIX и XX – и XXI веками – здесь уже даже не разница, а колоссальный разрыв (можно назвать прошлый век веком разрывов). Более того, разрыв есть даже между нашим сегодня и всё ещё нашим вчера (например, 90-ми или нулевыми годами): это свидетельствует о небывалом ускорении изменений в мире и, следовательно, в жизни человека. В музыке (и, что тут важно, в её средствах выразительности) мы наблюдаем нечто похожее: творчество Гильома де Машо и Жоскена Дебре имеют больше схожего между собой, чем творчество Иоганнеса Брамса и Рихарда Вагнера, но то, что сочиняли два полюса немецкого романтизма, радикально отличается от произведений, скажем, Арнольда Шёнберга и Пьера Булеза (здесь не имеет значения то, что творчество Шёнберга его тонального периода во многом коренится в творчестве Вагнера, как и то, что их разделяет не так уж много лет). Наверное, не стоит искать буквальных сходств во всём, но кое-что общее между развитием цивилизации и музыкой точно есть.

Итак, литургическое и «концертное» разошлись ещё в конце Средневековья, но потребовалось несколько веков, чтобы разница стала заметной даже для нашего современника – неспециалиста в музыке (разумеется, когда мы говорили о сходстве между Машо и Жоскеном, мы говорили не о специалистах), хотя справедливости ради стоит отметить, что даже неспециалист способен заметить разницу, если он будет внимательно слушать. Так как же содержимое текста о Страшном суде и более-менее простые для нашего восприятия средства выразительности слились воедино, и в каких формах всё это выражалось?

Первой нужно отметить *Missa pro defunctis* (Заупокойную мессу) Антуана Брюмеля (с. 1460 – 1512) – это первое сочинение, где присутствует секвенция *Dies Irae* как часть мессы, это тоже своего рода точка отсчёта –

первый известный реквием (i.e. заупокойную мессу) сочинил Йоханнес Окегем (с. 1425 – 1497), но в нём не было секвенции. За ним многие ведущие и значимые композиторы своего времени (Кристоваль де Моралес, Томас Луис де Виктория и другие) включали текст в свои реквиемы (которые тогда всё ещё по преимуществу носили название *Missa pro defunctis*), но это были произведения «классического» строгого стиля, присущего Контрреформации, это по-прежнему был характерный для позднего Средневековья и раннего Ренессанса сдержанный «плач», хотя бы и в церковном стиле. Заметим в скобках, что человек, хоть немного погружённый в музыку и, шире, в культуру тех эпох, поймёт, вслушавшись, что в то время тоже были средства выразительности – просто они тогда были другими.

Следующей поворотной точкой можно назвать мотет *Dies Irae* Жана-Батиста Люлли (1632 – 1687). Итальянец по крови, создатель французской национальной оперы, придворный музыкант Людовика XIV, Люлли приложил свой музыкально-драматический талант и к духовной музыке: так, немалой популярностью пользуется его *Te Deum*, но здесь бы нам хотелось выделить именно вышеупомянутое произведение. Написанный для солистов, хора и оркестра, этот мотет с точки зрения художественности и средств выразительности стал одной из поворотных точек не только для *Dies Irae*, но и для музыки в целом, а результатом такого подхода стала новая, эксплицитная драматичность, очеловеченная возвышенность и вместе с тем изящность, присущая французскому барокко (на самом деле, никоим образом нельзя упускать из виду течение эпох и, следовательно, изменения общих стилистических тенденций – это касается не только музыкального и текстуального, но вообще всего, так как то, что было неприемлемо в один период, стало приемлемым в другой).

Следующие десятилетия (Люлли написал этот мотет в 1683 году) не отметились столь же значимыми произведениями, где был бы задействован

этот текст: Иоганн Себастьян Бах (1685 – 1750) оставил множество превосходных образцов драматичной религиозной музыки (вершиной которой стали «Страсти по Матфею»), но он, будучи протестантом, к католическим текстомузыкальным формам почти не обращался (исключение составляет, например, Высокая месса h-moll). Через десять лет после кончины Баха французский композитор Франсуа-Жозеф Госсек (впоследствии – ведущий композитор Французской революции) напишет реквием, в котором появится нужный фрагмент (это произведение дореволюционной Франции, конечно, представляет собой интерес, но больше для тех, кто занимается той эпохой).

Следующей по-настоящему крупной вехой стало последнее, неоконченное произведение Вольфганга Амадея Моцарта (1756 – 1791) – его Реквием KV 626 d-moll (KV означает Köchel-Verzeichnis, то есть «Каталог Кёхеля» – полный список произведений Моцарта, составленный Людвигом фон Кёхелем), можно даже назвать его очередной точкой отсчёта, очередным фундаментом и корнем, из которого растут стебли, листья и цветы реквиемов эпохи романтизма (и не только его). Причин тому несколько: во-первых, это произведение структурно являет собой, фактически, хрестоматийный пример реквиема, выкристаллизовавшийся в стройную форму, к которой разные композиторы иногда добавляли что-то своё: интроит (*Requiem aeternam dona eis Domine*), *Kyrie*, секвенция (именно *Dies Irae*), офферторий, *Sanctus*, *Agnus Dei* и *Communio* (последняя часть есть не во всех «классических» по форме произведениях такого жанра). Читатель, несомненно, заметил отсутствие здесь *Gloria* и *Credo* – структурных единиц ординария мессы – это можно объяснить слишком большим несоответствием этих частей мрачному характеру реквиемов; такое исключение наблюдается на протяжении всей истории заупокойных месс. Во-вторых, характер этого сочинения показывает теперь уже значительную дистанцию между концертным и литургическим, при этом реквием остаётся произведением эпохи классицизма: при всей

глубине скорби в интроите, мрачной и бурной красочности первой части секвенции (*Dies irae, dies illa*) и проникновенности лирико-драматического центра произведения (*Lacrimosa dies illa*) – это и можно назвать отходом от строгой и аскетичной литургической музыки – здесь мы видим выдержанность и умеренность, здесь чувствуется баланс (в том числе между формой и содержанием), что характерно для классицизма. Это наводит на мысль о том, что ростки романтизма, по всей видимости, появились раньше, чем можно было бы подумать (с другой стороны, в 1790-е годы (Реквием написан в 1791 году) появился йенский романтизм, но затрагивал он ещё только философию и поэзию – в музыке тогда по-прежнему господствовал классицизм).

На протяжении истории можно увидеть очень много примеров того, как в недрах некоего направления зарождалось другое, идущее ему на смену, – и часто во многом антонимичное ему. Романтизм во многом был антагонистом классицизма, хотя в музыке не было единства в вопросах подобного рода – здесь следовало бы напомнить об идеологических и творческих различиях между лейпцигской и веймарской композиторскими школами, а в особенности – между Брамсом и Вагнером, и их сторонниками. Мы не будем углубляться здесь в подробности, укажем лишь на то, что взгляды последнего скорее были ближе взглядам Гектора Берлиоза (1803 – 1869), о котором здесь необходимо упомянуть подробнее в связи с его двумя произведениями, где он использовал мотив *Dies Irae*: *Фантастическая симфония* и *Реквием* (Большая заупокойная месса). Здесь мы впервые должны выделить следующее: во-первых, композитор – в *Фантастической симфонии* – использует не текст, но мотив *Dies Irae*, это объясняется как минимум тем, что произведение инструментальное, во-вторых, мотив, который появляется в финале, носит пародийный характер: в этой части описывается шабаш ведьм, где и звучит (при этом отлично узнаваемая и бросающаяся в глаза) пародия на католическую мессу. Таким образом, мы

встретились с новой техникой: с пародией (само по себе это понятие в музыке не было новым, мессы-пародии появлялись ещё с конца Средневековья, хотя там это слово имело другую семантику: использование одним автором музыкальных элементов, сочинённых другим автором, это не то же, что цитация), с пародией как с иронией и высмеиванием.

Важно здесь, однако, даже другое: использование Берлиозом этой музыкальной темы в инструментальном сочинении указывает на выход за пределы не только литургического, но и текстуального: теперь достаточно использовать только эту музыкальную фразу в нужном месте, а в словах больше необходимости нет – то есть музыка поглотила текст. В данном случае уместно сравнение с эллипсисом [7], когда из двух, например, слов одно исчезает, а оставшееся добавляет его значение к своему, или вовсе его замещает – подобную конденсацию, но уже не семантическую, а функциональную мы наблюдаем и здесь (что, конечно, не означает отмены текстов во время богослужения и так далее – речь идёт о внецерковном), также, разумеется, конденсация может быть частичной.

Мы называем конденсацию функциональной по той причине, что с самых ранних пор церковные распевы (включая григорианский, а затем и протестантский хорал) обладали определённой *функцией* (в данном случае богослужебной), i.e. эта музыка не была автономной, если употребить более современный термин. При этом прежний принцип никуда не уходит: так, в структурно классической Grande Messe des morts, которая упоминалась выше, Берлиоз прибегает как к тексту секвенции, так и к мотиву. Разумеется, его современники тоже использовали этот мотив, а выбор нашего примера обусловлен его наглядностью и яркостью.

Эта заупокойная месса тоже представляет интерес в контексте нашего исследования. Она ясно показывает, как романтизм раскрывает тот колоссальный потенциал, что заложен в тексте Dies Irae. Этот реквием

сильнее не только своих предшественников, но и некоторых произведений в этом жанре, написанных после него, он демонстрирует отход от церковной и, более того, религиозной функции мессы – это произведение с сильной гражданской составляющей, можно даже с определёнными оговорками назвать его гражданским реквиемом, внешние причины его написания отчасти это подтверждают (погребение высших французских военных, погибших в 1830-е годы), но, на самом деле, это малозначимо по сравнению с характером самой музыки. Собственно, гражданский элемент этого произведения тоже не столь значим по сравнению с активно раскрывавшимся потенциалом текста, на который и была положена музыка. Эта работа не музыковедческая, поэтому мы не станем углубляться в детали, но лишь вкратце укажем на пару фактов: из всех композиторов, писавших в этом жанре, Берлиоз, пожалуй, оригинальнее других подошёл к музыкальному воплощению (к «музыфикации») строк с третьей по шестую включительно (хотя, например, ещё в Реквиеме Моцарта часть *Tuba mirum spargens sonum* предваряется солирующим тромбоном, нечто похожее есть и в аналогичной части Реквиема Верди): четыре дополнительных оркестра медных духовых инструментов произвели нужный эффект и на современников автора, и на слушателей нашего времени. Этот факт можно назвать общим и мелодико-гармоническим, а следующий, несомненно, аранжировочный: музыка подобного рода требует соответствующих сил – очень большой по тем временам (написана в середине 1830-х годов) оркестр и хор (а также тенор соло) впечатляют людей и сегодня.

Мы уже упоминали самое значимое духовное произведение Джузеппе Верди (1813 – 1901) – его Реквием (*Messa da Requiem*), здесь же следует остановиться на нём немного подробнее – это продолжение разговора об отходе от собственно церковного. Если *Grande Messe des morts* Берлиоза был романтическим «я», умноженным в десятки раз – это множественное «я» Гражданина, но также это и некие личные переживания, что очень присуще

романтизму – то Реквием Верди является преображённым в романтическом ключе плодом личной утраты (смерть классика итальянской литературы Алессандро Мандзони, почитаемого композитором), что сказалось на произведении. Является ли оно каноничным по тексту? – Текстуально это классическая заупокойная месса, и к ней добавлена часть *Libera me*, которая встречается в этом жанре сравнительно редко. Значит ли это, что оно канонично и по структуре? – Нет, и эта разница хорошо демонстрирует подчас разрыв между текстуальным и структурным. Символизм выходит здесь на новый уровень: возможно, для Верди *Dies Irae* уже стал означать не просто Страшный суд, но и смерть как таковую, фатум и рок. По всей видимости, с этим и связана необычная структура сочинения: первая строфа секвенции появляется не только в положенном ей месте (i.e. между *Kyrie* и второй строфой), но ещё три раза (последний раз даже за пределами секвенции, в *Libera me*, хотя там *Dies Irae* больше музыкально, чем текстуально).

Среди музыковедов и обычных слушателей неизменно витает вопрос о соотношении светского и духовного в этом произведении, о соотношении оперного (Верди был мастером оперы) и даже не литургического, а хотя бы духовного. На наш взгляд, даже если произведение такого жанра изначально задумано как светское, его корни и, следовательно, его структура и его текстуальная составляющая в любом случае скажутся (это видно на более поздних образцах). Сложно будет целиком раскрыть причины здесь, но главную из них привести можно: пока автор использует соответствующие структурно-текстуальные компоненты, это будет реквием (не столь важно, как его назовут): так же, как живое существо не может удалить из своего организма ген по своему усмотрению, так и произведение такого рода не может избавиться от своих корней. В случае с *Messa da Requiem* видно дальнейшее раскрытие текстуального потенциала *Dies Irae* (следующий шаг после *Grande Messe des morts*): теперь это уже не только литургическое или

quasi-литургическое произведение (которое даже не сводится к функции плача по усопшему и напоминания о Страшном суде – таким функциональным и смысловым расширителем стал Реквием Моцарта), это ещё и почти психологическая драма, стержнем которой являются переживания лирического героя, переживание чьей-то смерти (необязательно Мандзони) – это, без сомнений, новое открытие романтизма, сделанное, конечно, не только в данном жанре, но и в искусстве в целом, кроме того, это новый *gradus ad Parnassum*.

Мы уже говорили о функциональной конденсации, где музыка поглощает текст, но сами компоненты этого процесса заставляют задуматься о возможности обратного: возможна ли в музыкальных произведениях текстуальная составляющая на эту тему, но с другим музыкальным мотивом? – Разумеется, за всю историю человечества было написано очень много текстов об эсхатологических ужасах, о смерти, etc, но так как мы в нашем исследовании стараемся выдержать хронологическую последовательность, то для ответа на вопрос приведём, возможно, ярчайший пример своего времени: кантата Сергея Ивановича Танеева (1856 – 1915) «Иоанн Дамаскин», написанная на фрагмент одноимённой поэмы Алексея Константиновича Толстого (1817 – 1875). Хотя поэму тоже следовало бы разобрать – в том числе и в свете религиозно-языкового исследования – мы рассмотрим именно кантату, поскольку мы должны оставаться в рамках исследования.

В скобках можно задать вопрос, в каких же вообще отношениях находятся текст в музыкальном произведении и литературный первоисточник: нередко композитор меняет отдельные слова или изменяет порядок предложений, но это можно считать наиболее поверхностными из преобразований. Важной же является физиология текста и его коллаборация с читающим: если рассматривать его как плод творчества поэта, то он, грубо говоря, завязан на самом себе, он существует по собственным имманентным

законам, что подразумевает, например, отсутствие единой, общепринятой мелодии текстуальных структур: каждый читает по-своему, один слышит одно, а другой слышит другое, – мелодия стиха непостоянна и меняется от человека к человеку, – после того, как он стал плодом композиторского труда, мелодия его стиха фиксируется. Меняется и статус текста: прежде он был независимой единицей, а после того, как его положили на музыку, он стал подчинён ей; это следует понимать ещё и так, что рассматривать «либретто» (речь идёт отнюдь не только об операх!) в отрыве и от музыки, и от произведения в целом (то есть от текстомузыкального единства) невозможно. Наконец, музыку мы понимаем в широком смысле: произведения для хора а cappella (между прочим, один из жанров, в котором Танеев добился наибольшего успеха) тоже являются музыкой, там мы тоже разграничиваем текст и музыку.

Итак, текстом кантаты Танеева послужил тот отрывок из поэмы Толстого, где Иоанн Дамаскин (которого мы уже упоминали в начале работы) сочиняет тропарь по случаю смерти брата одного из монахов монастыря, где он служил (Танеев выбрал заключительную часть тропаря). Даже при поверхностном анализе становится ясно, что это русское произведение (не только из-за национальности авторов, но из-за русского распева «Со святыми упокой» – мотив появляется в музыкальной ткани кантаты) выросло на общеевропейской почве: опора на старинные музыкальные традиции, включая Баха и франко-фламандскую школу (включая Жоскена Дебре), высочайшее полифоническое мастерство композитора и сам реквиемный характер сочинения – всё это даёт право называть произведение подлинным синтезом западноевропейского и русского.

Отрывок из поэмы один, но сама кантата состоит из трёх частей, и в контексте Dies Irae нас интересует более всего последняя, с инципитом «В

тот день, когда труба вострубит мира преставленью», – мы снова встречаем распространённый мотив «последней трубы» как символа важнейшего эсхатологического события. Тем не менее, сопоставляя две картины Судного дня (в тексте *Dies Irae* и в тексте кантаты), можно сказать, что хотя они повествуют об одном и том же, их отношение к грядущему суду всё же разнится (это становится более ясным, если прочитать тропарь целиком): в поэме Фомы Челанского больше страха и даже отчаяния, в то время как у Толстого и Танеева умерший монах (лирический герой тропаря) соблюдает баланс, что видно даже эксплицитно в первой строчке кантаты: «Иду в неведомый я путь, иду меж страха и надежды», и в целом в этом тексте больше надежды, чем в средневековой секвенции.

Здесь уместно ещё одно маленькое отступление: существует целый ряд факторов, объединяющих творчество и творческие принципы Танеева с таковыми у Иоганнеса Брамса (1833 – 1897), причём это не только «консервативная» ветвь романтизма, опора на традиции (включая как Баха и Генделя, так и венских классиков) и вера в то, что и во второй половине XIX века композитор может говорить, облекая музыку в классические формы, это также общее на текстомузыкальном уровне конкретных произведений: кантаты «Иоанн Дамаскин» и Немецкого реквиема. Мы уже рассмотрели в контексте нашей работы несколько произведений с подобным названием, но Немецкий реквием Брамса никак не связан с католической заупокойной мессой ни структурно, ни по тексту (Брамс его составил сам, взяв отрывки текстов на немецком языке из разных частей Священного Писания), ни по смыслу – основным мотивом произведения является утешение. Интересно сравнение с кантатой Танеева (Немецкий реквием, фактически, тоже является кантатой): там «последняя труба» упоминается как метонимия Страшного суда, пусть даже иначе, чем в *Dies Irae*, – в кантате Брамса, в шестой части, «последняя труба» также упоминается, и даже по тому же поводу, однако смысл в неё вложен совсем другой: там её появление предваряет куда более

значимое для задумки автора возвешение победы над смертью («Смерть, где твоё жало? Ад, где твоя победа?», 1Кор. 15:55). Этот факт, а также общий тон произведений указывает на большой «оптимизм» Немецкого реквиема по сравнению с «Иоанном Дамаскином».

Краткий анализ кантаты Танеева демонстрирует обратную функциональную конденсацию: уже говорилось о том, что хотя Танеев очень во многом опирается на западноевропейскую традицию, музыкальные компоненты, которые он использует, являются православными, включая вышеупомянутый напев, – следовательно, музыкальный мотив *Dies Irae* он не использует, а использует только общую для христианства (метонимически – и для всех авраамических религий) концепцию Последнего суда, и лексическое сходство этих фрагментов – «В тот день, когда труба вострубит» и «*Tuba tigrum*» – возникает именно по этой причине. Таким образом, мы действительно имеем здесь дело с замещением музыки текстом.

Наличие мотива *Dies Irae* в *Messa da Requiem* Верди обусловлено текстом и структурой Реквиема (как мы уже заметили, несмотря на значительный отход от литургических принципов, как минимум внешне это всё равно католическая заупокойная месса), можно сказать, что он там ожидаем. Мы, однако, уже говорили о расширении употребления *Dies Irae* (*sensu lato*) в музыке (включая его лично-романтическое восприятие композиторами), на примере Фантастической симфонии Берлиоза вкратце рассмотрели функциональную конденсацию, а на примере кантаты Танеева вкратце рассмотрели обратную функциональную конденсацию. В первом случае, надо напомнить, использование этого мотива носило ещё гротескный, пародийный характер. Это не единственный случай в истории, однако чаще мелодия использовалась не как пародия; мы не рассматриваем здесь все случаи её употребления, а кратко оглядываем лишь некоторые из них. Здесь же возникает вопрос о сути функциональной конденсации как

явления, если рассматривать *Dies Irae* с точки зрения именно функции: если музыкальный компонент вытесняет не только текстуальный, но и литургический, то каким образом произведение может хотя бы в какой-то мере выполнять литургическую функцию, особенно если оно само по себе светское? Для того чтобы разобраться в этом вопросе, мы должны обратиться к творчеству Густава Малера (1860 – 1911).

Малер, хотя он принадлежал к эпохе романтизма лишь отчасти, – идейно и стилистически к ней можно отнести его ранние произведения – и так и остался «переступающим» не только из одного века в другой, но и из одной эпохи (в широком смысле) в другую [26], ему вообще была чрезвычайно присуща «раздвоенность» буквально во всём [27, 14] – всё же формировался как личность и как музыкант в романтической среде, причём в самом широком смысле этого словосочетания, что подразумевает влияние не только его старших коллег-музыкантов, e.g., Вагнера и Брукнера, но и романтическое миропонимание в целом, зиждущееся на творчестве гейдельбергских романтиков, Жана Поля и других, при этом романтизм, конечно, был не единственным родником, питающим поток его творчества (сюда можно отнести как минимум всю австрийско-немецкую музыку, начиная с Баха или даже с Генриха Шютца), – изложенное говорит о том, что явление, названное нами функциональной конденсацией, также не было для него чуждым. Доказательством этого является его Вторая симфония, о которой мы и скажем дальше в рамках нашей работы.

Это произведение одновременно и продолжает Первую, и является её антагонистом, во всяком случае, они, без сомнений, составляют пару. Это видно и на тематическом уровне: в *Allegro* Второй симфонии (*Allegro maestoso*) звучит тема лирического героя Первой – здесь его хоронят, это похоронная процессия; кроме того, Малер здесь задаёт некоторые важнейшие философские вопросы, среди которых – вопрос о личностном

бессмертия, и в финале (Вторая симфония состоит из пяти частей) после мучительных размышлений и борьбы даёт утвердительный ответ. Таким образом, здесь мы видим идею Воскресения, идею бессмертия личности: человек не исчезает даже после смерти, он переходит в Жизнь Вечную (размышления об этом есть и в четвёртой части, но это лишь подготовка к финалу). Здесь следует заметить, что обращение к католическому, а шире – к христианскому, не было чем-то странным для человека, выросшего в иудейской семье [31].

Так как же проявляется здесь функция? Ответ заключён в первой части Второй симфонии, в *Allegro*, когда Малер в разработке (это *аллегро* можно считать сонатным) использует проводящийся у валторн мотив *Dies Irae*. Мы уже сказали выше, что в этой части хоронят лирического героя Первой симфонии, таким образом, эта часть функционально схожа с заупокойной мессой (точно так же, как в первой части кантаты «Иоанн Дамаскин» хоронили умершего монаха). Отчасти это подтверждается и тем, что у Малера есть симфоническая поэма *Totenfeier*, название которой на русский язык обычно переводят как «Тризна» и которая потом стала первой частью Второй симфонии. Музыка этого программного сочинения (которые тоже вполне характерны для романтизма), как и *Allegro*, несёт в себе не только текстуальное, но и литургическое – несмотря на то, что это инструментальное светское произведение, хотя и проникнутое религиозно-философскими мыслями.

Интересно, что мелодия *Dies Irae* во Второй симфонии также появляется два раза в финале этого произведения (*Im Tempo des Scherzos. Wild Herausfahrend*), но там её появление носит несколько иной характер: там она, во-первых, отголосок похорон из первой части (особенно первое проведение), и, во-вторых, символ неистовой борьбы лирического героя за своё воскресение, символ драматичности этих событий (второе проведение).

Пришедший затем XX век принёс много поводов для использования музыкального мотива – символа смерти, но мы хотели бы привести ещё один пример использования *Dies Irae* в пародийном ключе; кроме того, этот пример отчасти вернёт нас в Средние века и замкнёт цикл, это можно сравнить с пропилеями. Речь идёт об *opus magnum* Карла Орфа (1895 – 1982): о его сценической кантате *Carmina Burana*, которая в оригинале полностью именуется так: *Carmina Burana: Cantiones profanae cantoribus et choris cantandae comitantibus instrumentis atque imaginibus magicis*, что переводится как «Песни Бойерна: Мирские песнопения для исполнения певцами и хорами, совместно с инструментами и магическими изображениями». Бойерн, или *Buranus* по-латыни, – это монастырь в Баварии, где и обнаружили в середине XIX века *Codex Buranus*, Бойернский кодекс – тексты, часть из которых была отобрана Карлом Орфом для текста своей кантаты. Нет сомнений в том, что *Carmina Burana* представляет собой чрезвычайно важный объект изучения и для музыковедов, и для филологов, потому что она – один из мостов, связывающих знакомый нам мир XX-XXI веков со Средневековьем и его культурой, это – зеркало, которое показывает прошлое, эта кантата – попытка рассказать о той эпохе понятным и доступным текстомузыкальным языком, и Орф достигает этой цели во многом именно благодаря простоте своей музыки. Кроме того, сами по себе тексты также представляют большой интерес – так, один из них принадлежит ваганту, который вошёл в историю как Архипиита Кёльнский, и чью поэзию зачастую отличал сардонический характер.

Нас интересует 11-й номер в кантате, её инципит – *Estuans interius* (в оригинале, написанном как раз этим вагантом, было *Estuans intrinsecus*); именно здесь мы встречаем *Dies Irae* – и, как и в Фантастической симфонии Берлиоза и Второй симфонии Малера, здесь мы имеем дело с функциональной конденсацией, а также – как это было в *Allegro* Второй симфонии – со сравнительно имплицитным её проведением, однако если у

Малера её может быть непросто расслышать в относительно плотной (в момент проведения) оркестровой ткани, то у Орфа, возможно, речь идёт даже не сколько о мелодическом проведении, сколько об интонациях *Dies Irae*. В тексте присутствуют мотивы покаяния, носящие, тем не менее, как уже говорилось, сатирический характер, – то есть текст оказывает влияние на музыку и таким образом. В скобках можно добавить, что в этом номере пародируется не только исповедь, но и присущие некоторым операм героические арии – об этом свидетельствует порывистый и патетический (пусть и в ироническом ключе) характер музыки, а также – в некоторой степени – текста.

В качестве блестящего примера пародии приведём последнюю строчку двенадцатой строфы в оригинальном тексте Архиппиты (Орф в своей кантате использовал только первые пять): *Sit deus propitius huic potatori*. Она отсылает нас к Евангелию от Луки (18.13) [34], где есть подобная фраза, но в ней стоит слово *peccatori* («грешник»), которое вагант заменил словом *potatori* («пьяница»), в результате у Архиппиты получается буквально следующее: «Да будет бог милосерден к этому пьянице».

Можно приводить ещё много примеров музыки XX-XXI веков, где встречается *Dies Irae* как в музыкальной форме, так и в текстуальной. Это не только реквиемы выдающихся композиторов эпохи, включая авангардный Реквием Бруно Мадерны, но и целый ряд произведений, не имеющих отношения к религиозной музыке даже по форме, включая блистательные партитуры Джона Уильямса к кинофильмам.

Всё вышеперечисленное свидетельствует о том, что текст Фомы Челанского и музыка неизвестного гения (точный автор мотива этого григорианского напева нам, к сожалению, точно не известен) стали одним из самых важных родников в мировой культуре, напитавшим огромное число композиторов (и литераторов), которые создали в том числе и лучшие из

своих произведений, вошедших, конечно, и в число лучших произведений человечества. В этом и состоит одна из главных ценностей текстомузыкальной единицы *Dies Irae*: одна лишь эта единица начала порождать шедевры ещё в эпоху Средних веков и Возрождения – и продолжает делать это и в наше время. Это также вызывает у многих людей желание рассмотреть её с разных сторон: не только с точки зрения литургики и музыки, но и с точки зрения лингвистики и филологии в целом.

1.2. TE DEUM КАК ТЕКСТОМУЗЫКАЛЬНАЯ ЕДИНИЦА

В начале работы мы уже вкратце описали зарождение текстов и музыки (в ранние годы это было чтение нараспев) христианских богослужебных текстов, эта эпоха становления заняла практически всё первое тысячелетие – и не случайно, потому что хотя и Хильдегарда Бингенская, и Фома Челанский, и большинство других деятелей подобного значения и масштаба жили уже во втором тысячелетии, можно считать, что основной пласт литургических текстов появился всё-таки в первом. Мы уже упоминали Иоанна Дамаскина и Хильдегарду Бингенскую как выдающихся гимнографов, хотя и в общем ключе. Теперь следует рассказать о появлении в жизни, культуре и искусстве средневекового шедевра, хотя и написанного за много веков до шедевра Фомы Челанского, а также совершенно другого по теме и содержанию и, следовательно, такого, в который вкладывается совсем другой посыл, – о появлении *Te Deum*.

Гимн *Te Deum*, как и все гимны, называется по своему инципиту: *Te Deum laudamus* – «Тебя, Бога, хвалим». Текст гимна, как и текст *Dies Irae*, будет приведён в этой работе дальше, здесь же мы ограничимся общими наблюдениями. Как уже было сказано раньше, функция гимнов –

прославлять высшие силы, и *Te Deum*, пожалуй, можно назвать гимном в буквальном смысле этого слова. Важно, однако, указать также и на общий тон произведения, поскольку даже поверхностный взгляд на *Dies Irae* (сравнения порой необходимы) показывает, что доксологическое хотя бы имплицитно в нём и хотя бы на уровне отдельных синтагм (e.g., восьмая строфа), при этом на контекстуальном уровне эти строки всецело вписываются в общее настроение и соответствуют тону текста. В *Te Deum* всё иначе: это произведение доксологическое по своей сути – и по содержанию тоже (например, в пятой и шестой строфах). И напротив, в гимне, в отличие от секвенции, почти нет эсхатологических мотивов, однако правильнее было бы сказать, что те немногие присутствующие элементы эсхатологии носят совсем иной характер, чем в *Dies Irae*: так, в строфе девятнадцатой упоминается Судия, но здесь это не центральный образ текста, внушающий страх и трепет, а не более чем грядущая данность; уместна параллель с шестой частью Немецкого реквиема Иоганнеса Брамса, о которой мы уже говорили в этой работе, где хотя и упоминается «последняя труба», эмоции и смысл туда вкладываются другие, нежели в *Dies Irae*, – так и в гимне эти три строфы (19-21) являются по форме мольбой о Спасении, но, по сути, – надеждой на него. Надо вообще заметить, что текст этого гимна играет большую роль как в католицизме, так и в целом в христианстве. Многие здесь перекликаются с Символом веры, включая важнейшие догматы религии о Воскресении, о Втором пришествии, об Искуплении, etc. Можно сказать, что эти два текста значительно отличаются друг от друга, однако кое-что – вышеуказанное – и сближает их.

Общее у этих двух текстомузыкальных единиц, в частности, то, что в обоих случаях автор музыки остаётся неизвестным. Хотя первые дошедшие до нас нотированные записи *Te Deum* относятся к Высокому Средневековью, сама мелодия григорианского хорала значительно старше. Здесь нам следует задаться вопросом, какова же была судьба *Te Deum* (*sensu lato*) с точки

зрения произведений искусства, причём и тех произведений, которые хоть сколько-нибудь известны в широких кругах, и тех, о которых знают либо любители музыки и старинного искусства, либо профессионалы, – и оказал ли *Te Deum* такое колоссальное воздействие на европейскую и мировую культуру, как это сделал *Dies Irae*, и так хотя бы кратко сопоставить их.

Нужно заметить, что в своё время – Ренессанс, барокко и немного позже – *Te Deum* как гимн и, что в рамках нашей работы важнее, как музыкальное произведение играл значительную роль: наиболее очевидной причиной этому является сам текст, суть которого можно выразить в приведённом выше инципите. Прославление Бога чрезвычайно важно в религии, и в связи с этим *Te Deum* обычно писались и исполнялись в честь важных и значимых событий: как благодарность за одержанную победу (см. далее наш третий пример), по случаю коронации (благодарность Богу за нового монарха) или даже по случаю выздоровления короля – последний пример печально прославился тем, что, дирижируя своим *Te Deum* именно по этому поводу, Жан-Батист Люлли поранил ногу баттутой, травма вызвала гангрену, которая и стала причиной смерти этого выдающегося мастера [33].

В ту эпоху композиторы обычно сочиняли по два или три таких произведения, например, Георг Фридрих Гендель. В дальнейшем, однако, их количество на одного автора снизилось до одного, но это компенсировалось их художественными качествами, включая средства выразительности (эту оценку всё же следует считать в достаточной мере субъективной). Мы бы хотели немного подробнее остановиться на трёх из них.

В этой работе уже упоминался Гектор Берлиоз как автор Фантастической симфонии и Большой заупокойной мессы, однако в новом контексте нужно упомянуть его же *Te Deum* как произведение также новаторского качества. От сравнительно ранних (хотя уже, вне всяких сомнений, являющих мастерство композитора) Фантастической симфонии и

Реквиема, *Te Deum* от последнего отделяет почти целое десятилетие, и всё же эти два сочинения имеют немало общего. Говоря о внешнем сходстве, можно отметить колоссальный исполнительский состав (даже, пожалуй, превышающий таковой в Реквиеме, хотя здесь речь не столько о количестве, сколько о качестве) и взятые из церковного обихода тексты, говоря же о сходстве внутреннем, в первую очередь можно назвать высокий гражданский характер произведений, а также авторский стиль, который позволяет безошибочно отличить произведения Берлиоза. Так как это сочинение, в отличие от Заупокойной мессы, не предполагает скорбных мотивов, то здесь нет ни плача, ни гнева, все шесть частей проникнуты либо объединяющей людей в их высоких порывах широтой хоров, либо замечательной проникновенностью молитв (таковы третья и пятая части, помеченные словом *Prière*, а также шестая, сочетающая в себе *Hymne et prière* – первые две и четвёртая части представляют собой только *Hymne*).

Хотя эта работа и не музыковедческая, надо сказать пару слов и про структуру этого *Te Deum*, так как она по порядку своего построения значительно отличается от того, к чему привык слушатель в большинстве таких произведений. Так, третья часть, *Dignare*, начинается со строфы 26, тогда как предыдущая часть оканчивалась строфой 13 (в соответствии с текстом), а после строфы 26 идёт строфа 21, etc. Другой пример: последняя, шестая часть, *Iudex crederis*, начинается, соответственно, со строфы 19, но сразу за ней идёт последняя, 29-я, строфа. Мы привели далеко не все примеры, но и их хватает для того, чтобы задаться естественным в такой ситуации вопросом: для чего Берлиоз так меняет структуру? Хотя этот вопрос адресован в первую очередь музыковедам, мы со своей стороны, оставив непосредственно музыкальное, предполагаем, что автор следовал за тем, куда его вела логика построения музыкальной ткани. Для Берлиоза всегда были важны образы, именно на них он ориентировался не только при

выборе исполнительских сил (аранжировка и другое), но и при построении структуры произведения, что ясно выявляется в этом сочинении.

Вышеизложенное наводит на следующий вопрос: можно ли говорить о присутствии в этом *Te Deum* функциональной конденсации? Здесь ответ будет скорее отрицательный, при этом обусловлено это будет отнюдь не только тем, что в произведении (во всех частях) присутствует человеческий голос: несмотря на то, что его характер во многом светский, мотив григорианского хора здесь лёг на текст гимна, и никаких функциональных сдвигов здесь мы не видим (в отличие от *Фантастической симфонии*, случай с которой рассматривался выше). Тем не менее, по смещениям строк, о которых говорилось в предыдущем абзаце, мы видим, что для композитора музыкальное или текстомузыкальное важнее собственно текстуального.

В абзацах, посвящённых *Grande Messe des morts* и *Te Deum*, мы не раз упоминали во многом светский характер этих изначально церковных произведений и давали свои комментарии. Так как мы в этой работе всё рассматриваем с художественно-светской точки зрения, о чём было сказано в самом начале, то для нас гораздо важнее другие критерии в этих работах, нежели церковный стиль. Тем не менее, некоторые люди, включая современников Берлиоза, иногда считали иначе: так, возможно, что именно отсутствие эксплицитно церковного начала в *Te Deum* столкнуло Антона Брукнера (1824 – 1896) с очень важными для него как для глубоко верующего католика вопросами о том, где же граница между церковной и светской музыкой, какую музыку можно использовать для богослужений, а какую нельзя, etc [32].

Мы неслучайно упомянули здесь Брукнера. Великий композитор (одна из ключевых фигур в австро-немецком романтизме), органист, преподаватель и, как уже говорилось, очень верующий человек, он уделял духовной музыке большое внимание. Тем не менее, основное место в его творческом наследии

(по причинам, которые мы всё же не будем здесь рассматривать) занимают симфонии, при этом можно точно сказать, что есть одно духовное произведение, которое определённо следует ставить в один ряд с его сочинениями в симфоническом жанре, – это его *Te Deum*. Жар романтизма в Брукнере удивительно охлаждался религиозностью, можно сказать, что композитор так достиг одного из балансов, которые ищут художники. Заметно это и в его *Te Deum*, где подлинно духовные порывы сочетаются со строгим стилем молитвами.

Вообще, филологам следует изучать то, как именно тексты влияют на композиторов (когда те кладут их на музыку), эта тема не исследована в сколько-нибудь достаточной степени. Несомненно то, что и сама структура гимна повлияла на соотношение эмоционального и выдержанного, работа с текстом это вполне ясно показывает. Надо заметить, что Брукнер, в отличие от Берлиоза, ничего в структуре текста не меняет – вызвано ли это религиозностью композитора или отсутствием необходимости в подобных мерах для надлежащего выполнения художественной задачи, – его музыка идёт, кажется, в полном соответствии с текстом: она буквально повторяет его семантически-эмоциональные изгибы. Здесь, конечно, надо сделать поправку на индивидуальную интерпретацию текста Брукнером (и на индивидуальность прочтения в принципе), но её результат говорит сам за себя.

Подтверждением значимости этого *Te Deum* можно считать, например, то, что при жизни композитора это произведение стало популярным (и так составило контраст почти всем симфониям, считавшимся слишком длинными и сложными), а также то, что Брукнер позже использовал траурный мотив *Non confundar* в кульминации *Adagio* Седьмой симфонии. Здесь снова встаёт вопрос о функциональной конденсации. Мог ли композитор заменить текстуальное и текстомузыкальное чисто

музыкальным? Мог ли мотив *Non confundar* стать знаком (как часть знаковой системы) в *Adagio*? Не углубляясь в музыковедческие детали, можно со сравнительной уверенностью дать утвердительный ответ на второй вопрос. Что же касается первого вопроса, то на него утвердительный ответ мы дадим с большей осторожностью и рассматривать подробно здесь его не станем в связи с тем, что его детали иррелевантны теме.

Третий пример, который необходимо здесь привести, сильно отличается от всех приведённых выше. Это отрывок из оперы Джакомо Пуччини «Тоска»: в конце первого акта в церкви исполняется *Te Deum* по случаю победы над Наполеоном. Тем не менее, победу можно считать лишь внешним поводом, потому что в сюжете этот потрясающий своей величием и торжественностью эпизод играет совсем другую роль: он парадоксальным образом живописует апофеоз злого умысла как такового, поскольку именно в этой сцене олицетворение зла в опере начальник римской полиции барон Скарпия доносит до слушателя свою цель: избавиться от своего конкурента Каварадосси и так расчистить себе путь к Тоске. Парадокс заключается в том, что рядом – в буквальном смысле рядом, так как Скарпия присутствует при исполнении гимна и в конце даже присоединяется к поющим – с олицетворением Божественного раскрывается (для зрителя) коварный замысел начальника полиции. Подобный контраст наводит на мысли, во-первых, о том, что зло способно проникнуть повсюду, во-вторых, о цинизме Скарпия, который, высказав свои окрашенные явственно похотливым чувством желания в отношении Тоски, в следующую секунду уже прославляет Бога словами из второй строфы гимна.

При всём этом для нашей работы мотивы Скарпия и символизм вышеописанной сцены не столь существенны: нас интересует то, что Пуччини использовал лишь первые два стиха гимна, и суть самого *Te Deum* здесь. Мы не будем прибегать к слишком примитивному здесь объяснению,

сводящемуся к тому, что если бы он задействовал весь текст в этой сцене, она бы слишком затянулась, равно как и к более здравому в данном контексте замечанию о том, что первых двух стихов было достаточно. Последний пункт всё же наводит на мысль о некоем сжатии, как это было с *Dies Irae*, в связи с чем мы начинаем подозревать, что имеем дело с функциональной конденсацией. Но так ли это? Она предполагает замещение, а здесь мы видим и музыку, и текст, – и богослужение. Тем не менее, следует признать наличие здесь своего рода художественной аббревиации: в этой сцене сохраняется и текстомузыкальное, и функциональное (i.e. богослужebное), однако лишь в виде начального фрагмента гимна.

Это, в свою очередь, наводит на мысль о том, что и *Te Deum* (*sensu lato*, не только в опере Пуччини) занял обширные пространства на полях музыки, хотя и не столь обширные, как *Dies Irae*, – он всё же не обладает такой силой выразительности и притягательности из-за своей тематики (и, наверное, мотива). Объяснить это можно ещё секуляризацией общественного сознания, подстёгнутой многими событиями и процессами XX века (и коренящейся в предыдущих эпохах), а также другими факторами, которые мы не будем здесь рассматривать. Важно то, что феноменальный успех пришёлся лишь на *Dies Irae*, в отличие от других религиозных текстомузыкальных единиц (с точки зрения диахронии). Добавим, что большой процент значимых произведений *Te Deum* пришёлся на романтизм и последовавшие за ним эпохи, хотя это касается и *Dies Irae*.

1.3. О ГРАММАТИКЕ

Говоря о переводах, мы в первую очередь разумеем переводы на язык носителя (не наоборот). Объясняется это тем, что носитель свой язык знает

лучше, чем иностранец знает этот же язык (как бы прилежно он его ни учил). Обыватель считает владение своим языком чем-то разумеющимся, но филолог (в широком смысле, то есть и переводчик тоже) понимает, что владения языком на бытовом уровне абсолютно недостаточно – это должен быть высший, всеобъемлющий литературный уровень.

Вышесказанное относится к более или менее современным текстам (конечно, вне художественного перевода и переводящий язык страдает). Совсем иная ситуация, если исходный текст, во-первых, написан давно, во-вторых, является религиозным. Это кардинально меняет задачу, потому что приходится учитывать совсем другие критерии: в первую очередь, это касается стилистики, если говорить о переведённом тексте, и грамматики, если говорить об исходном тексте. Общим требованием для переводчика было и остаётся не только знание темы и – в случае с переводами религиозных текстов – культурных реалий эпохи написания, но и колоссальной эрудированности.

Здесь нужно сказать пару слов о грамматике, в первую очередь, о латинской, поскольку дальше мы будем иметь с ней дело, при этом говорить о ней нужно во многом сопоставляя с английской. Причиной тому является, во-первых, ряд принципиальных различий между строями двух языков (нет нужды напоминать, что у латинского языка ярко выражены синтетизм и флективность – в отличие от аналитического английского языка [8]), во-вторых, значительный временной промежуток между временем написания и временем перевода текстов, что подразумевает большую отдалённость друг от друга в плане языкового развития (в нашем случае это касается в первую очередь *Te Deum*, написанного в IV веке, тогда как возникновение древнеанглийского языка (по крайней мере, в письменном виде) относится только к VII веку [4]). Следствием этого является разрыв между относительно замершей в развитии и (отчасти поэтому?) богатой

словоформами латынью и английским языком, в котором падежная система исчезала ещё в среднеанглийский период [ib.]. Почему и как это усложняет задачу переводчика, мы поговорим в следующей главе, а сейчас вкратце обозначим основные особенности исходного, а также переводящего языков.

Как уже было сказано выше, латинский язык – это синтетический язык. Это означает то, что связующими звеньями синтаксических и грамматических связей в нём являются суффиксы и окончания, при этом полисемантность окончаний показывает флективный характер языка (в отличие от синтетических агглютинативных языков, где обычно многочисленные окончания строго моносемантны).

В латинском языке богатая система окончаний в склоняемых частях речи (существительные, местоимения, прилагательные; порядковые числительные тоже изменяются по принципу прилагательных), а также окончаний в глаголах (которые демонстрирует также большое разнообразие суффиксов, являющихся показателями грамматических времён). Наличие трёх родов и двух чисел лишь увеличивает многообразие окончаний (в отличие от русского языка, в латыни флексии меняются в прилагательных не только единственного числа, но и множественного, пусть и не по всей парадигме).

Поскольку глаголы занимают ключевую нишу в системе латинских частей речи не только по причине своей важности (обозначают действие), но и в силу того, что они превосходят богатством словоформ другие части речи, про латинские глаголы следует сказать несколько слов отдельно.

Мы сказали о богатстве словоформ, – теперь нужно объяснить, чем оно вызвано. Во-первых, в латинском языке шесть времён: Praesens (настоящее время), Imperfectum (прошедшее длительное), Futurum I (будущее), где суффиксы и личные окончания присоединяются к основе инфекта (Praesens суффиксов не имеет, окончания добавляются к основе), и Perfectum

(завершившийся в прошлом процесс или результат, актуальный и в настоящее время), *Plusquamperfectum* (*plus quam perfectum*, «больше, чем перфект», предпрошедшее время – событие в прошлом, предшествующее другому событию в прошлом) и *Futurum II* (событие в будущем, предшествующее другому событию в будущем), где суффиксы и личные окончания присоединяются к основе перфекта. Во-вторых, все эти времена имеют разные словоформы в изъявительном и сослагательном наклонении, за исключением обоих будущих, которых в конъюнктиве нет (нужно оговорить то, что *Futurum I* частично совпадает по парадигме с *Praesens* сослагательного наклонения по причине того, что оба происходят от древней формы сослагательного наклонения [25]). В-третьих, огромную роль здесь играют залого. Если в большинстве европейских языков страдательная форма глагола образуется описательно (вспомогательный глагол и причастие прошедшего времени), то в латыни большинство форм образуются синтетически, при помощи особых окончаний, которые присоединяются к суффиксам, выражающим грамматическое время. Исключение составляют лишь времена группы перфекта, образующиеся аналитически (причастие прошедшего времени и вспомогательный глагол *esse* в личной форме и в нужном времени).

В-четвёртых, отдельно нужно упомянуть повелительное наклонение, где словоформ также непривычно много. Помимо обычных единственного и множественного числа, отличающихся тематическими гласными в основе и окончаниями, в латинском языке есть формы и для страдательного залога повелительного наклонения (хотя они совпадают с некоторыми другими), который переводится на русский язык возвратным глаголом (ср. *orna!* – «наряжай!» и *ornare!* – «наряжайся!») [здесь и далее 25]. Более необычно наличие императива, относящегося к будущему времени, которое имеет свои собственные окончания во 2-м и 3-м лице единственного числа, а также в 3-м лице множественного числа. Так как в русском языке соответствующих форм

нет, его обычно переводят описательно: *audito!* – «да будешь слушать!». Страдательный залог у повелительного наклонения будущего времени тоже есть: *auditor!* – «да будешь ты услышан!». Также представляют интерес способы образования негативной формы повелительного наклонения: первая – одна из немногих аналитических форм в латыни, образованная глаголом *poli* (\leq *polo*, «не хочу», в императиве единственного числа), к которому прибавляется инфинитив смыслового глагола, другая – с прибавлением отрицательной частицы *ne* («не») к императивной форме [20].

В-пятых, ещё более важную роль, пожалуй, играют такие неличные формы глаголов, как инфинитивы (разновидность отглагольных существительных). В латинском языке их шесть: инфинитивы настоящего, прошедшего и будущего времени в обоих залогах. При этом оба инфинитива настоящего времени и перфектный инфинитив имеют свои собственные синтетические формы. В-пятых, другие неличные формы глаголов (отглагольные существительные супин и герундий и отглагольные прилагательные причастие и герундив) хотя и склоняются по именному принципу, они тоже обладают собственными суффиксами.

Таким образом, мы показали, что латинский язык является ярко выраженным представителем флективных языков с очень богатой системой суффиксов и флексий. Выше также было сказано о синтетичности языка, что является более общим понятием и приводит нас к взаимоотношениям между членами предложения и к порядку слов. Здесь следует пойти от противного: аналитическим языкам (таким, как английский), которые имеют очень ограниченный запас аффиксов (или не имеют вовсе, как изолирующие языки), в силу этого крайне сложно формировать синтаксические связи между словами. Поэтому в языках такого типа ключевую роль играют строго фиксированный порядок слов и служебные части речи (а также интонации). Например, в английском и французском языках прямой порядок слов SVO,

где S – Subject, подлежащее, V – Verb, зд. сказуемое, O – Object, дополнение. Нарушение такого порядка привело бы к путанице между агенсом и пациенсом. В простейшем предложении с тремя этими компонентами количество аффиксальных морфем может быть минимальным (Woman – see-s – cat или даже Women – see – cat с внутренней флексией) и в случае перестановки местами агенса и пациенса поменяется смысл.

Нужно кое-что добавить непосредственно о самом порядке слов. Мы уже сказали, что в обычном предложении по-английски порядок слов SVO. Видимо, то, что порядок именно такой, а не SOV, как, например, в латинском языке, или не VSO, как в валлийском языке и других кельтских, объясняется именно тем, что так как английская флективность осталась в предыдущих синхронических срезах (в древнеанглийском и частично среднеанглийском), то теперь, чтобы не было путаницы между функцией конкретных лексем, – иначе говоря, чтобы не было путаницы между членами предложения, – подлежащее от дополнения отделяется сказуемым.

В синтетических языках ситуация принципиально другая. Благодаря падежной системе актанты обычно чётко разграничены, поэтому даже если сделать какие-то перестановки в «Женщина – видит – кошку»: например, «Кошку – видит – женщина», то ничего по существу не изменится (эмфаза в данном случае значения не имеет). Это, разумеется, очень простая система, но и в более сложных построениях работает, в общем и целом, тот же принцип. Нужно заметить, что в более распространённых и сложных предложениях абсолютно свободный порядок слов даже в наиболее флективных языках мало возможен: при выходе за известные границы получится бессмыслица. Отдельный случай представляет собою поэзия, которая эти границы раздвигает в значительной мере (это касается даже аналитических языков с их строгим порядком слов – вне поэзии подобные

перестановки невозможны), что мы увидим на примере переводов *Dies Irae* и *Te Deum*.

Здесь надо сделать поправки на то, что большую часть языков нельзя отнести полностью к синтетическим или аналитическим. Например, в богатом флексиями русском языке служебные части речи тоже играют важную роль – даже более важную, чем в ещё более флективной латыни (если судить по тому, как в ряде случаев опускаются латинские предлоги, чего в русском языке сделать нельзя). Так и в латинском языке, как мы уже отмечали выше, существуют, например, описательные глагольные формы (времена системы перфекта в страдательном залоге, описательное спряжение, инфинитивы будущего времени, etc), кроме того, опущение предлогов может привести к осложнению понимания текста. Последнее относится в первую очередь к *casus ablativus*, аблятивному, или отложительному падежу, который содержит в себе несколько грамматических значений (обстоятельственных).

При этом для латинского языка двухсоставность не является обязательной, как для английского: в нём возможны безличные глаголы (e.g., *constat*, «известно»), не требующие формального подлежащего, как *it* во фразе *It is known*. Причиной также является флективность: личное окончание третьего лица единственного числа *-t*, то есть *it* как бы заключено в этом окончании, следовательно, надобности в формальном подлежащем нет; в нужном контексте окончание делает глагол безличным и придаёт ему другую семантику. Из этой характерной черты латыни проистекает следующая, как бы антонимичная таковой в английском: если логическим подлежащим является личное местоимение, то оно опускается. Нечто подобное наблюдается и в русском языке, хотя там подлежащие, выраженные личными местоимениями, опускаются значительно реже, что связано, в частности, с частичной парадигматической омонимией: «увидел» может быть как первым, так и вторым, и третьим лицом единственного числа прошедшего времени

совершенного вида, cf. «я увидел» – *vidi*, «ты увидел» – *vidisti*, «он увидел» – *vidit*. При этом в настоящем времени мы такого не наблюдаем: «я вижу», «ты видишь», etc. Как и пример с предлогами в прошлом абзаце, это свидетельствует о том, что латинский язык флективен в большей степени, чем русский.

Тем не менее, личные местоимения в качестве логического подлежащего используются в латинском языке в качестве эмфазы, когда нужно подчеркнуть, что действие совершает именно этот агенс. Например, разницу между латинскими фразами *Te video* и *Ego te video* по-русски можно передать при помощи частицы «именно»: «Я тебя вижу» и «Именно я тебя вижу» (или даже «Тебя вижу именно я», если исходить из логики актуального членения предложения [24]). В нижеприведённых текстах мы встретимся с подобными средствами выразительности.

Мы уже упомянули английский язык в диахроническом срезе: его древнеанглийский период был синтетическим и флективным [9], из чего неизбежно следует факт гораздо более свободного порядка слов в предложении на том этапе развития, чем хотя бы в среднеанглийском языке, не говоря уже о последующих его формах. Базовым порядком слов в древнеанглийском языке считается SVO, но его нельзя считать инвариантом, потому что парадигмы существительных ещё не постигла падежная омонимия, etc. Как уже было сказано выше, в среднеанглийскую стадию эволюции всё стало радикально меняться. Мы не будем здесь останавливаться ни на этом этапе развития, ни на ранненовоанглийском и перейдём к относительно современному новоанглийскому.

Из всего вышесказанного несложно сделать вывод, что новоанглийский язык был уже аналитическим языком с инвариантным порядком слов SVO (о вопросительных предложениях, эмфатических конструкциях и других случаях инверсии мы не говорим) и значительно возросшей ролью

предлогов. Например, в новоанглийском языке невозможно без переводческих трансформаций передать латинское предложение *Vulnerare gladiō* («Ранить мечом») – переводчик будет вынужден добавить предлог *with* (*To wound with the sword*), обладающий той же семантикой, что и латинский *ablativus instrumenti*, которого можно назвать аналогом творительного падежа в русском языке [25].

В небольшом отступлении заметим, что форма и семантика английских инфинитивов на протяжении эволюции языка менялись, и здесь нужно подчеркнуть, что их изначально (i.e. в древнеанглийском) было два: простой и предложный. Последний представлял собой, по сути, отглагольное существительное в дательном падеже с предлогом *to*, имевшее значение цели: *writan* – «писать», *to writenne* – «для того, чтобы писать». В среднеанглийском языке, в силу отмирания падежной системы, два инфинитива объединились орфографически и семантически в один: *writen* (предлог *to* превратился в специальную инфинитивную частицу) [17].

Также отдельно хотелось выделить личное местоимение второго лица единственного числа *thou* [ðau], так как оно ещё много раз встретится нам в текстах. Оно происходит от древнеанглийского личного местоимения второго лица единственного числа *þū* [θu:] (на этой стадии языкового развития местоимения – наравне с прилагательными – можно считать самой флективной частью речи: у них был пятый, творительный, падеж, и, кроме того, было третье число, двойственное). Хотя, как уже не раз говорилось, в среднеанглийский период падежная система отмирает, местоимения других частей речи сохраняют остатки былой флективности (вплоть до современного английского языка, где присутствуют не только разные формы местоимений, такие как *he* – *him*, но и наблюдается супплетивность этих форм: *I* – *me*). Личным местоимением второго лица множественного числа было *zē* [je:], которое имело объектный падеж *you* [4]. Позже, в XVII веке,

под влиянием французского придворного этикета, *you* из стилистически нейтрального местоимения множественного числа преобразуется в местоимение – форму вежливого обращения, при этом количество людей теперь не имеет значения (ср. в русском языке «Вы» может означать и единственное число, и множественное – например, студент обращается к преподавателям) – разумеется, сочетав в себе грамматическое значение и именительного, и объектного падежей. Интересно то, что объединение грамматических значений числа случилось и в *thou* – оно стало означать и множественное число тоже. Объясняется это тем, что определённое фонетическое сходство словоформ привело к их контаминации. Произошло это по следующей схеме: *zē*, которое к тому времени стало писаться как *ye* (и читалось после ВСДГ уже как [jɪ:]), стало напоминать форму объектного падежа *thee* [ðɪ:], а форма *you*, которая, в свою очередь, также была контаминацией (*y* [j], первой буквы именительного падежа, и *eow* [iu], объектного падежа), фонетически сблизилась с *thou*, а её грамматическое значение охватывало и именительный падеж, и объектный [17]. После этого у местоимения *thou* основная функция перестала быть сугубо синтаксической и грамматической (подлежащее, выраженное местоимением второго лица единственного – потом и множественного – числа): хотя *thou*, конечно же, по-прежнему могло становиться подлежащим в предложении, теперь это вопрос выбора лексических средств, что определяется в первую очередь стилистикой. Так это местоимение стало использоваться в текстах для придания высокого регистра [ib.]. В первую очередь это поэзия, причём как классическая, так и современная (достаточно почитать тексты песен некоторых музыкальных групп), и, разумеется, религиозные тексты (включая общепринятые переводы *Dies Irae* и *Te Deum*). Таким образом, местоимение *thou* и его словоформы стали относиться к категории архаизмов и, следовательно, стали показателями высокого регистра (архаизмы обычно считаются признаками такового).

Так мы на нескольких примерах показали, в чём разница между латынью и английским языком с точки зрения грамматики и порядка слов. Хотя, как известно, было три крупных волны латинского влияния на английский язык (причём последняя затронула уже новоанглийский язык), речь шла именно о лексических заимствованиях – на падежной системе (когда она ещё была) или порядке слов это никак не сказывалось. Почему именно случилось так, что латинский язык остался синтетическим флективным языком, а английский из такого же синтетического флективного стал языком с ярко выраженной аналитичностью, мы здесь рассматривать не будем. Говоря предельно кратко, можно объяснить это тем, что латинский язык замер во времени: хотя он и продолжил жить в науке и религии, на протяжении веков был лингва франка для Европы и породил целую языковую группу, названную его именем (романскую группу), он перестал меняться по законам обычных живых языков. Английский же язык, появившийся примерно (плюс-минус несколько веков) в это же время, претерпел в разные эпохи целый ряд существеннейших изменений, преобразивших его до неузнаваемости (именно по этой причине не специалист, знающий современный английский язык, не поймёт древнеанглийского).

Выводы по главе 1

Мы вкратце рассмотрели историю появления христианских поэтических текстов, включая гимны, и то, как в дальнейшем расширялся сущностный спектр этих произведений: из просто богослужебных текстов они превратились в григорианские хоралы, то есть добавился музыкальный компонент, а, следовательно, появились текстомузыкальные единицы – билатеральные (в данном случае также функциональные) соединения текста и музыки, предназначавшиеся, в том числе, для *исполнения*. В дальнейшем, с развитием музыки, богослужебный и, следовательно, узкофункциональный

компонент соединился с жанром концертной музыки, что естественным образом ознаменовалось резким расширением средств выразительности. Более того, в эпоху романтизма начался процесс, во многом обратный вышеуказанному: функциональная конденсация, суть которой заключается в том, что музыкальная сторона поглощает текстуальную, когда, например, темы *Dies Irae* в произведении достаточно для обозначения того или иного символа или явления, а в тексте надобности уже нет. Мы показали, как проходили эти процессы на примере произведений целого ряда композиторов, живших в совершенно разное время.

Любой текст всегда использует какой-нибудь язык (*sensu lato* – язык как знаковая система), и поскольку в нашей работе сопоставляются два текста, исходный и переведённый, прежде чем говорить непосредственно о переводах, переводческих терминах и принципах, нам нужно вкратце описать грамматику этих языков и хотя бы на некоторых примерах показать целый ряд различий между исходным латинским языком и переводящим английским.

2.1. О ПЕРЕВОДЧЕСКИХ СООТВЕТСТВИЯХ

После того, как мы получили некоторое представление о грамматиках латинского и английского языков в сопоставительном аспекте, мы можем идти дальше к непосредственно переводческому анализу. Однако переводческий анализ, как и переводческий процесс, представляют собой сложные процессы, являющиеся частью целой большой науки о переводе. Хотя данная работа посвящена переводам, мы не будем глубоко погружаться во все их тонкости. Тем не менее, осветить основные понятия, используемые переводчиками, и уточнить, какой именно смысл мы будем вкладывать в тот или иной термин, с которым мы столкнёмся при анализе *Dies Irae* и *Te Deum*, несомненно, нужно.

Прежде всего, конечно, нужно разъяснить, что мы подразумеваем под самим переводом. Для этого прежде всего нужно ввести следующие две пары ключевых понятий: исходный текст и переведённый текст, исходный язык и переводящий язык. Нельзя сказать, что из них первично, так как (основной) единицей перевода является текст, но для формирования текста обязательно нужен язык (в самом широком смысле этого слова) – без языка не может быть текста. Итак, исходный текст – это текст, который пишется на исходном языке и подлежит переводу (также такой текст называется подлинником [2]), то есть трансформации: перекодированию из одной знаковой системы в другую (мы понимаем язык как знаковую систему). Это самое общее определение, не учитывающее большое количество частных случаев, таких, как неизбежные потери при трансформации, эквивалентность, передача

экзотизмов и реалий и сама переводимость. Текст, получившийся в результате такой перекодировки, называется переведённым, а язык такого текста является переводящим.

В каких же отношениях находятся эти два текста? Несомненно, исходный текст важнее в силу хотя бы того, что изначально, первым является он, и сама работа переводчика осуществляется того, чтобы передать именно его. Кроме того, в основном именно исходный текст (кроме прочего, в силу особенностей языка, на котором он написан) задаёт те сложности, с которыми придётся столкнуться в ходе перекодировки. Разумеется, нам ни в коем случае не следует принижать результат такого процесса. Во-первых, результат этой трансформации есть не что иное, как средство донесения до реципиента исходного текста, во-вторых, поскольку вторым языком является именно переводящий, то его особенности – это то, что придётся учитывать в любом случае (е.g., в одном из языков отсутствует категория времени), и каким-то способом обходить те сложности, появление которых детерминировано самой природой процесса.

Мы уже упоминали проблемы как неизбежность, с которой обязательно столкнётся переводчик во время перекодировки. Чтобы попытаться хотя бы кратко сформулировать лишь некоторые из них, нужно вспомнить очень много факторов, среди которых, как было отмечено, сама природа языков, функциональный стиль текста, накладываемые им стилистические (лексические, грамматические и другие) рамки, а также проистекающие из стиля (вполне конкретные) задачи текста. Кроме того, огромное значение имеют условия написания текста: не только время, но и место, а также внешние условия – это важно учитывать при анализе и переводе для подцензурной литературы, например. Столь же важны условия, в которых работает переводчик. Заметим, что ограничений на время и пространство здесь почти что нет: так, вышедший недавно роман популярного автора

почти наверняка переведут сразу, а написанный в античности или в Средние века всё равно какой текст может много веков пролежать в неизвестности, прежде чем его обнаружат, и переводить его будет, возможно, наш современник. Конечно, это тоже накладывает отпечатки на результат работы, что объясняется разными переводческими концепциями: так, концепция формального соответствия, которая возникла ещё в древности, а расцвет её мы связываем со Средними веками в силу особенностей восприятия священных текстов людьми той эпохи, подразумевала иконический перевод, а концепция динамической эквивалентности, автором которой является живший в XX веке Юджин Найда, подразумевает баланс между формальным и смысловым, целью служит максимально сблизить реакции читателей на обоих языках [1]. Стало быть, подходы к переводам отличались в зависимости от эпохи и концепции, очень большой процент которых появился в прошлом веке, а также в XIX столетии, с развитием перевода. Отсюда следует и то, что переводческие стратегии (макро-, не говоря уже о микро-) будут отличаться как от эпохи к эпохе и от концепции к концепции, так и от переводчика к переводчику, поскольку двух одинаковых переводов не бывает даже у двух последователей той или иной концепции: каждый решает те или иные переводческие задачи по-своему [10].

Здесь следует рассказать о том, какие существуют способы решения этих задач. Но прежде надо сделать маленькое отступление: мы уже упомянули отношения между двумя текстами, но в том случае речь шла о внешних иерархических отношениях, – теперь же коротко оглядим внутренние. Внутренние отношения между исходным и переведённым текстом называются соответствиями. С технической точки зрения это выглядит следующим образом: есть некоторая единица в подлиннике, которая перекодируется определённым образом. Следовательно, если мы откроем переведённый текст, то с большой вероятностью увидим её иноязычный аналог именно в том, а не в ином виде [ib.]. Тем не менее, мы

уже говорили о том, что при переводе исходное всегда страдает (пусть даже в незначительных масштабах), то есть стопроцентного соответствия двух текстов не бывает. Иначе говоря, сделать полностью эквивалентный перевод – задача почти невыполнимая. Объясняется это множеством причин, первой из которых можно считать различия в языках. С другой стороны, переводчик и не должен стремиться к получению полностью формально эквивалентного перевода: если переводящий язык не даёт возможности подобрать однозначное соответствие, то нужно прибегать к переводческим трансформациям. Это понимали ещё в древности: так, Иероним Стридонский, сделавший классический общепринятый перевод Библии на латинский язык (Вульгата), выдвинул принцип: переводить не слово словом, а смысл смыслом [23].

Про однозначные эквиваленты мы уже сказали, теперь нужно разобрать ещё два случая. Первый из них ограничивается полем контекстуально-синонимических вариаций и потому называется вариантными соответствиями (изначально они носили менее удачное название аналогов [15]). Приведём простой пример: *ice* означает лёд, также мороженое, а ещё холодность, сдержанность. Существование вариантных соответствий обусловлено явлением полисемии.

Второй случай, куда более масштабный и значимый, называется трансформациями (сначала он носил название адекватных замен [ib.]). Это означает некоторые изменения в переведённом тексте, исходноязычных аналогов которых в подлиннике не было. Так как перекодировка нередко осуществляется между очень непохожими друг на друга языками, то, скорее всего, этот тип соответствий будет встречаться переводчику довольно часто. Повышает частоту и тот факт, что самих видов трансформаций очень много. Мы не будем здесь расписывать все детали, приведём лишь некоторые примеры.

Самым простым и очевидным примером является перестановка. Она обусловлена базовым порядком слов в языке. Например, при переводе с латыни на английский язык перестановки, скорее всего, неизбежны, потому что в английском языке порядок слов SVO достаточно жёстко фиксирован, а в латинском языке порядок слов SOV. Тем не менее, поскольку SVO в латыни тоже возможен в силу синтетичности этого языка, то может быть и так, что в оригинальном тексте будет именно такой порядок, следовательно, количество перестановок сильно сократится.

Одним из самых значимых видов трансформаций является замена, у которой, в свою очередь, существует целый ряд подвидов. Самые простые замены осуществляются на уровне словоформ: например, в испанском языке слово «деньги», *dinero*, относится к *singularia tantum* (слова, которые имеют парадигму только единственного числа), а в русском языке – к *pluralia tantum* (слова, которые имеют парадигму только множественного числа).

Другой важный тип замен – синтаксический. Обычно это замены сложноподчинённых или сложносочинённых предложений на два простых предложения – или наоборот, объединение двух простых предложений в одно сложное. Разумеется, примеры с заменой асиндетона союзной связью также найти несложно. Если говорить про латынь, то здесь следует вспомнить и инфинитивные конструкции *Accusativus cum infinitivo* и *Nominativus cum infinitivo*, которые можно разложить сложноподчинённые предложения (впрочем, их аналоги существуют и в новых европейских языках, например, *Complex Subject*, сложное подлежащее в английском языке). Другие замены, связанные с синтаксисом, это замены залогов. В латинском и английском языке достаточно часто используется страдательный залог, в русском – значительно реже, и обычно в официально-деловом и научном стиле. Причины для такого различия разные, и главной из них является различие в строях. Отсюда проистекают все остальные: к

примеру, принцип образования безличных форм глагола (в английском он отличается от такового в русском и латыни и требует формального подлежащего, о чём говорилось в предыдущей главе). Свои сложности вносит и существование отложительных глаголов в латинском языке, которые обладают формами страдательного залога, но семантикой действительного.

Грамматические замены также являются одним из самых важных видов трансформаций такого рода, и относятся они, например, к грамматическим временам у глаголов, или к замене одной части речи на другую. В разных языках по-разному проявляется возможность их сочетать, что, опять же, обусловлено типами языков и, следовательно, далеко не всегда есть однозначный эквивалент (либо переводчик по какой-либо причине его не использует). Так, английское существительное *speaker* в предложении *He is a good speaker* можно перевести либо существительным «спикер», которое является неассимилированным англицизмом, либо заменить глаголом и сказать «Он хорошо выступает» (что приведёт к ещё одной замене: прилагательное *good* заменится на наречие «хорошо»). Другой пример замены, связанный с частями речи: в английском языке существительное в атрибутивной позиции (перед другим существительным) в силу конверсии меняет часть речи без каких-либо формантных изменений и становится прилагательным. Так, существительное *stone* в словосочетании *a stone wall* становится прилагательным. Это преимущество аналитизма английского языка, позволяющее ему экономить языковые средства – в русском языке в силу его значительной синтетичности для образования прилагательного придётся прибегать к аффиксации.

Особый вид замены – лексический, и его можно назвать одним из самых сложных с точки зрения дефиниции, и особенно с точки зрения определения его рамок. Мы не будем здесь описывать все тонкости и

ограничимся тем, что скажем, что лексическая замена предполагает замену одной лексемы другой – или другими (например, одно слово меняется на два), причём необязательно одной семантики, как мы это увидим в анализе текстов. Причин для таких замен много, особенно если речь идёт о переводе поэтического текста, когда переводчик при перекодировке может даже изменить смысл ради какой-то конкретной цели. Мы в нашем анализе будем выделять три типа замен: лексический, грамматический и лексико-грамматический (когда меняется и лексема, и, например, время глагола).

Следующие два других типа трансформаций – это антонимичная пара: добавления и опущения. Их мы тоже делим на лексические и грамматические. Лексическое добавление – это такое добавление, которое вызвано необходимостью уточнить, раскрыть лексему в исходном тексте. Переводчики часто прибегают к этому приёму (например, добавляют какой-то эпитет к определяемому слову), когда встречаются экзотизмы, которыми передают реалии исходного мира (описанного в исходном тексте) [19]. Впрочем, работа с экзотизмами – это особая категория трудных задач, которые приходится решать переводчику. Опыт показывает, что порой приходится прибегать к самым разным приёмам, чтобы донести до реципиента содержание и смысл исходного текста. Так, существует знаменитая история про датского миссионера Ханса Егеде, отправившегося в Гренландию (он искал старейшие следы христианства в этом регионе) и проповедовавшего местным жителям. Проблемой оказалось передать те слова из молитвы «Отче наш», где Бога просят о хлебе насущном, ведь жители острова не имели даже представления о хлебе. Егеде поступил оригинально: просто заменил «хлеб» понятным для эскимосов словом «тюлень», то есть действовал по принципу, сформулированному Иеронимом, переводить не слово словом, а смысл смыслом (см. выше). Таким образом, ему даже не пришлось прибегать к добавлениям, так как замена решила всё [37]. Грамматические добавления подразумевают добавления слов, которые

нужны в силу правил языка. Например, если в латинском языке артиклей нет, то в английском языке они есть, и переводчику нужно их добавлять. Некоторые добавления являются спорными: нельзя однозначно сказать, трансформации это или уже готовые однозначные эквиваленты. Так дело обстоит, например, со звательным падежом в латыни: хотя особые окончания имеют лишь существительные второго склонения мужского рода, в английском языке перед объектом обращения приходится ставить звательную частицу «O», например, слово *Dominus*, «Господь», в звательном падеже будет *Domine*, а по-английски *O Lord*. Разумеется, в текстах других жанров и других стилей (официально-деловом) может быть и другое слово в атрибутивной позиции (*Dear*), но так мы говорим в первую очередь о религиозных текстах, то там подобная лексика не встречается.

Опущения же обычно носят лексический характер и связаны с тем, что с точки зрения переводящего языка в исходном языке присутствует некая избыточность (бывает, правда, наоборот: избыточность создаётся добавлением с переведённом тексте, что обусловлено, например, необходимостью соблюдать ритмико-рифмический рисунок в поэзии, – такой пример мы как раз увидим при анализе *Dies Irae*). Грамматические опущения тоже бывают и тоже часто носят вынужденный характер: переводчик вынужден соблюдать ритм и рифму поэзии, и опускает, к примеру, союз (такое мы тоже увидим в дальнейшем).

Следующий тип трансформаций можно отнести к разновидности замен, но обычно его выделяют в отдельный вид – это антонимический перевод. Его суть, как следует из названия, заключается в том, чтобы заменить лексему её антонимом с отрицательной частицей (или приставкой). Например, прилагательное *eternal*, «вечный», можно перевести как «бессмертный», «неувядающий», «непрекращающийся», etc. Ещё один тип преобразований – описательный перевод. Например, слово *linguistics* вместе «лингвистика» мы

переводим как «наука о языке». В таких случаях возможна комбинация с добавлением.

Мы уже упоминали решение переводческих задач методом замен и добавлений, но существует и другой способ, к которому также прибегают часто: генерализация, то есть замена лексемы её гиперонимом. Главным минусом такого приёма мы считаем следующие за ним неизбежные семантические потери: реципиент лишается заключённой в экзотизме реалии. К примеру, генерализацией будет замена слова «витенагемот» словом «собрание» или даже «парламент». Тем не менее, такой способ в ряде случаев оправдан. Антонимичный ему приём называется конкретизацией: лексема заменяется каким-нибудь своим гипонимом. Например, вместо «он узнал» (о чём говорится в исходном тексте) ставится «он прочитал» или «он услышал». Использование такого типа трансформаций определяется контекстом и конкретными задачами, стоящими перед переводчиком.

2.2. СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ИСХОДНОГО И ПЕРЕВЕДЁННОГО ТЕКСТА DIES IRAE

Разъяснив наше понимание перевода и связанных с ним пар «исходный язык – переводящий язык» и «исходный текст – переведённый текст» и оглядев основные виды соответствий, мы теперь можем заняться непосредственно сопоставительным анализом исходного и переведённого текста *Dies Irae*. Перевод выполнил Уильям Айронс, английский богослов и священник XIX века, что важно учитывать при анализе. Мы полагаем, что интересующимся людям было бы полезно сделать ещё один сопоставительный анализ, но на этот раз уже двух переведённых текстов: поэтического перевода Айронса с другим переводом, например,

современным. Это влияет, помимо всего прочего, на стилистику: в современных переводах не встретишь классических для текстов такого рода архаизмов *thou*, окончания третьего лица единственного числа настоящего времени *-(e)th* – только *-(e)s, etc.* Впрочем, это не относится к теме нашей работы, поэтому разбираться здесь не будет. Нам важно лишь подчеркнуть, что перевод Айронса со всеми его плюсами и минусами (весьма оценочное суждение) стилистически является классическим и потому высокий регистр в нём должен прослеживаться на протяжении всего текста.

Мы уже сказали и про перевод поэмы, и про путь *Dies Irae* от поэмы через текстомузыкальную единицу к теме-символу, а теперь нужно сказать про источник самой поэмы. Разумеется, главным источником должно быть Откровение Иоанна Богослова, темой которого является именно Страшный суд и конец старого мира, однако тема кары божьей для Библии не нова, и встречается неоднократно ещё в Ветхом завете – в частности, в книге пророка Софонии (эта небольшая книга целиком посвящена теме гнева божьего и наказанию людей), отрывок из которой, Соф. 1:15,16, и стал, судя по всему, текстуальным источником, породившим полноводную реку, напоившую муз стольких великих людей: «День гнева — день сей, день скорби и тесноты, день опустошения и разорения, день тьмы и мрака, день облака и мглы, день трубы и бранного крика против укрепленных городов и высоких башен». Иероним, чей перевод Библии на латынь, или Вульгата, считается классическим, перевёл этот отрывок следующий образом: «*Dies irae dies illa, dies tribulationis et angustiae, dies calamitatis et miseriae, dies tenebrarum et caliginis, dies nebulae et turbinis, dies tubae et clangoris super civitates munitas, et super angulos excelsos*» [28].

Теперь, когда мы подобрались к анализу вплотную, нужно добавить следующее: так как данная работа – первая известная нам в своём роде, то мы пока что вынуждены констатировать, что детали сопоставительно-

аналитического метода ещё не выработаны до конца, что означает, что мы ещё не можем сказать точно, до какой степени следует комментировать соответствия между исходным текстом и переведённым. Правильно было бы комментировать буквально всё, но в данной работе это не представляется возможным в силу ограничений объёма текста. В связи с этим при анализе данного текста мы будем опускать комментарии, связанные с некоторыми трансформациями, например, перестановками, если только они не играют особо важной роли в конкретной строфе. Мы также упоминали некоторые другие особенности, связанные с переводом именно с латыни: так, звательная частица *O*, добавляемая перед существительным, нужна для передачи звательного падежа латинского языка, но так как других вариантов практически нет, её уже можно считать устойчивым соответствием, а не трансформацией. Мы, тем не менее, всё ещё говорим о ней как о добавлении. Это же относится, например, и к передаче родительного падежа предлогом *of*: хотя этот приём тоже можно считать уже устойчивым соответствием, мы по-прежнему говорим о нём как о трансформации.

В дальнейшем мы будем пользоваться общепринятыми в переводоведческой среде сокращениями: ИТ – исходный текст, ПТ – переведённый текст, ИЯ – исходный язык, ПЯ – переводящий язык.

Строфы	ИТ на латинском языке (Фома Челанский)	ПТ (поэтический перевод Уильяма Айронса на английский язык)
I	<p>Dies Irae, dies illa!</p> <p>Solvēt saeculum in favilla,</p> <p>Teste David cum Sybilla.</p>	<p>Day of Wrath! O Day of mourning!</p> <p>See! once more the Cross returning,</p> <p>Heav'n and earth in ashes</p>

		burning!
	<p>В первой строке Айронс использует два номинативных предложения и использует приём лексического добавления [1] (слов с траурной – mourning – семантикой в этой строфе нет), обусловлен такой шаг соблюдением принципа эпифоры (-ing), также семантика подходит данному контексту.</p> <p>Впрочем, во второй и третьей строках мы видим полное замещение текста: если в ИТ написано «Повергнет мир в прах / По свидетельству Давида и Сивиллы», то в ПТ – необычная метонимия о Втором пришествии Христа (Cross), а также эквивалент слова favilla – ashes, и лексическая замена слова solvet – burning, обладающего близким в данном случае семным составом (по-видимому, неизбежным было смещение мотива с этим эквивалентом из второй строки в третью). Можно также отметить конкретизацию слова sæclum («мир») парным словосочетанием Heav'n and earth, и опущение источников знания о Страшном суде – ветхозаветного царя Давида и Тибуртинскую Сивиллу [39]. Также стоит отметить добавления трёх служебных частей речи: двух предлогов of и артикля the.</p>	
II	<p>Quantus tremor est futurus, Quando Judex est venturus, Cuncta stricte discussurus.</p>	<p>O what fear man's bosom rendeth, When from Heav'n the Judge descendeth, On whose sentence all dependeth!</p>
	<p>Добавление междометия «О» в начале. В число лексических добавлений входят: man's bosom и from Heav'n, тогда как в оригинальном тексте таких деталей нет – в нём говорится лишь о страхе (подразумевается, что людском) и приходе Судии. Важно</p>	

	<p>отметить замены. В первую очередь, это грамматическая замена настоящим временем (с архаичным окончанием -eth, соответствующим -s в современном английском языке) описательного спряжения действительного залога, отсылающего к будущему; в ПТ, конечно, тоже подразумевается будущее – это средство выразительности, усиливающее эмоциональное воздействие на реципиента [18]. Можно добавить, что в третьей строке в ПТ двухкомпонентное предложение, а в ИТ мы видим только причастие будущего времени действительного залога в придаточной части. Также отметим и лексические замены: est futurus меняется на <i>gendeth</i>, то есть «грести» (страх) меняется на «разрывать» (по-русски мы используем неопределённые формы глагола потому, что речь идёт именно о лексических заменах), est venturus меняется на <i>descendeth</i>, то есть «приходить» меняется на «снисходить», «спускаться». Отметим также добавление артикля <i>the</i> во второй строке.</p> <p>Третья строчка также значительно отличается от оригинала: в ИТ – «всё строго будущий судить», в ПТ – «от приговора которого всё зависит».</p>									
III	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 33%; padding: 5px;">Tuba,</td> <td style="width: 33%; padding: 5px;"><i>mirum spargens sonum</i></td> <td style="width: 33%; padding: 5px;">Wondrous sound the</td> </tr> <tr> <td style="padding: 5px;">Per sepulcra</td> <td style="padding: 5px;"><i>regionum,</i></td> <td style="padding: 5px;">Trumpet flingeth,</td> </tr> <tr> <td style="padding: 5px;">Coget omnes ante thronum.</td> <td></td> <td style="padding: 5px;">Through earth's sepulchres it ringeth, All before the throne it bringeth!</td> </tr> </table>	Tuba,	<i>mirum spargens sonum</i>	Wondrous sound the	Per sepulcra	<i>regionum,</i>	Trumpet flingeth,	Coget omnes ante thronum.		Through earth's sepulchres it ringeth, All before the throne it bringeth!
Tuba,	<i>mirum spargens sonum</i>	Wondrous sound the								
Per sepulcra	<i>regionum,</i>	Trumpet flingeth,								
Coget omnes ante thronum.		Through earth's sepulchres it ringeth, All before the throne it bringeth!								
	<p>В этой строфе Айронс следует избранной схеме, поэтому в ПТ появляется много переводческих трансформаций. Прежде нужно указать на то, что в ИТ существительное <i>Tuba</i> относится к глаголу <i>coget</i> и выступающим в роли дополнения местоимению <i>omnes</i> (то</p>									

	<p>есть <i>Tuba</i> и <i>omnes</i> агенс и пациенс), а прилагательное <i>mirum</i> - к существительному <i>sonum</i>, при этом классический инципит этой строфы – <i>Tuba mirum (spargens sonum)</i>, из-за чего без анализа может возникнуть ложное впечатление того, что <i>mirum</i> определяет <i>Tuba</i> (особенно у тех, кто не знает латынь). Нечто похожее заметно в ПТ, но здесь это можно объяснить вышеупомянутыми стихослагательными принципами. Тем не менее, местоимение <i>it</i> в третьей строке является анафорой и отсылает именно к антецеденту <i>Trumpet</i>. Контекстные (отчасти) синонимы <i>flingeth</i> и <i>ringeth</i> можно было бы с рядом оговорок считать добавлениями. Эти глаголы также должны хотя бы отчасти быть начинательными, что продиктовано одним из источников – «вдруг, во мгновение ока, при последней трубе; ибо вострубит...» (1Кор. 15:52) – по-русски эту идею передаёт совершенный вид. Строго говоря, <i>ringeth</i> следует считать не добавлением, а заменой – по отношению к причастию настоящего времени действительного залога <i>spargens</i>, а также контекстными синонимами.</p> <p>Также отметим добавления двух артиклей <i>the</i>.</p>										
IV	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 33%; padding: 5px;"> <i>Mors stupebit,</i> </td> <td style="width: 33%; padding: 5px;"> <i>et</i> </td> <td style="width: 33%; padding: 5px;"> <i>natura,</i> </td> <td rowspan="3" style="padding: 5px; vertical-align: top;"> <i>Death is struck, and nature quaking,</i> <i>All creation is awaking,</i> <i>To its Judge an answer making!</i> </td> </tr> <tr> <td style="padding: 5px;"> <i>Quum</i> </td> <td style="padding: 5px;"> <i>resurget</i> </td> <td style="padding: 5px;"> <i>creatura,</i> </td> </tr> <tr> <td colspan="3" style="padding: 5px;"> <i>Judicanti responsura.</i> </td> </tr> </table>	<i>Mors stupebit,</i>	<i>et</i>	<i>natura,</i>	<i>Death is struck, and nature quaking,</i> <i>All creation is awaking,</i> <i>To its Judge an answer making!</i>	<i>Quum</i>	<i>resurget</i>	<i>creatura,</i>	<i>Judicanti responsura.</i>		
<i>Mors stupebit,</i>	<i>et</i>	<i>natura,</i>	<i>Death is struck, and nature quaking,</i> <i>All creation is awaking,</i> <i>To its Judge an answer making!</i>								
<i>Quum</i>	<i>resurget</i>	<i>creatura,</i>									
<i>Judicanti responsura.</i>											
	<p>Сразу обращает на себя внимание добавление <i>quaking</i> – в оригинале о дрожи (или содрогании – скорее, в переносном смысле, возможно) ничего не говорится – слово <i>stupebit</i> относится и к <i>mors</i>, и к <i>natura</i>. Другой серьёзной трансформацией можно считать последнюю строчку с грамматической заменой: в ИТ говорится о творении, «для суда предназначенного» (или «которое</p>										

	<p>будут судить»), это <i>judicanti</i>, дательный цели [20], и <i>responsura</i>, это снова причастие будущего времени действительного залога, а в ПТ – «своему Судии отвечать» (то есть «перед ним держать ответ»), здесь обстоятельство цели [21]. Ещё одна грамматическая замена заключается в разных временах: в ИТ это по-прежнему будущее первое, а в ПТ используются те же приёмы, о которых мы подробнее говорили в комментариях ко второй строфе (по-латыни это называется <i>praesens historicum</i>) [25].</p>	
V	<p><i>Liber scriptus proferetur,</i> <i>In quo totum continetur,</i> <i>Unde mundus judicetur.</i></p>	<p>Lo, the Book, exactly worded! Wherein all hath been recorded; Thence shall judgment be awarded.</p>
	<p>По-видимому, <i>Lo</i> является архаичной формой императива <i>look</i>; в данном месте является добавлением, так как в ИТ лексем подобной семантики нет, а слово <i>proferetur</i>, в свою очередь, можно считать опущенным в ПТ, но с огромной натяжкой можно считать <i>Lo</i> результатом замены <i>proferetur</i>, их тонкая семантическая связь носит исключительно контекстуальный характер и связан с Книгой Откровения Иоанна Богослова: семантика <i>Lo</i> (<i>Look!</i>) заставляет нас взглянуть на что-то, появившееся перед нами, а именно книгу и вынесут вперёд (<i>liber... proferetur</i>).</p> <p>Добавлением является <i>exactly</i> – в ИТ этого обстоятельства нет, а также <i>the</i>.</p> <p>Лексической и грамматической заменой является <i>all hath been recorded</i> – «всё было записано», в то время как <i>totum continetur</i> – «всё содержится». В следующей строке мы видим опущение: в ПТ нет лексемы с семантикой «мир» (<i>mundus</i>) – Айронс словно</p>	

	развѣртывает слово <i>judicetur</i> .	
VI	<p><i>Judex ergo cum sedebit,</i> <i>Quidquid latet, apparebit:</i> <i>Nil inultum remanebit.</i></p>	<p>When the Judge His seat attaineth, And each hidden deed arraigneth, Nothing unaveng'd remaineth.</p>
	<p>В этой строфе мы видим значительно меньшее количество переводческих трансформаций. Так, в первой строчке есть лексическая замена: <i>sedebit</i> («воссядет») из ИТ заменили на (<i>His</i>) <i>seat attaineth</i>, здесь же и всё та же грамматическая замена <i>Futurum I</i> на <i>praesens historicum</i> английского языка. Во второй строке бинарную оппозицию <i>quidquid – each deed</i> можно счесть заменой, но точнее – добавлением (лексической заменой было бы <i>everything</i>), а лексической заменой является <i>apparebit – arraigneth</i> («появиться» - «призываться к ответу»). Другим добавлением является <i>the</i> в первой строке. Грамматическая замена здесь та же, что и в соседних строках.</p>	
VII	<p><i>Quid sum, miser! tunc dicturus,</i> <i>Quem patronum rogaturus,</i> <i>Quum vix justus sit securus?</i></p>	<p>What shall I, frail man, be pleading, Who for me be interceding, When the just are mercy needing?</p>
	<p>При следовании общей схеме ИТ перевод всё же имеет различия, пусть и не столь значительные, как прежде. Так, в первой строке есть лексическая замена <i>miser</i> («несчастный») – <i>frail man</i>, хотя и сравнительно близкая по значению. Другая лексическая замена здесь же: <i>dico</i> (= <i>dicturus</i>) – <i>plead</i>, то есть «сказать» и «умолять».</p>	

	<p>Также опущено наречие <i>tunc</i> («тогда»).</p> <p>Во второй строке мы видим лексическую замену, как бы конверсивную либо освещающую актантные отношения: в ИТ «Кого я попрошу в защитники?», а в ПТ – «Кто за меня заступится?».</p> <p>В третьей строке мы видим несколько трансформаций: опущение наречия <i>vix</i> («едва ли»), грамматическое добавление артикля <i>the</i>, лексическую замену <i>sit securus – are mercy needing</i>, то есть «быть в безопасности» – «нуждаться в помиловании», и грамматическую замену <i>sit – are (needing)</i>, то есть замену настоящего времени сослагательного наклонения (<i>cum causale</i> [25]) на форму <i>Present Continuous</i> с функцией драматического усиления за счёт эффекта «сейчас» либо описания события, которое произойдёт в будущем с максимально высокой вероятностью (допускаем оба варианта).</p>		
VIII	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%; padding: 5px;"> <p><i>Rex tremendæ majestatis,</i> <i>Qui salvandos salvas</i> <i>Salva me, fons pietatis!</i></p> </td> <td style="width: 50%; padding: 5px;"> <p><i>King of majesty</i> <i>tremendous,</i> <i>Who dost</i> <i>free salvation send us,</i> <i>Fount of pity! then</i> <i>befriend us!</i></p> </td> </tr> </table>	<p><i>Rex tremendæ majestatis,</i> <i>Qui salvandos salvas</i> <i>Salva me, fons pietatis!</i></p>	<p><i>King of majesty</i> <i>tremendous,</i> <i>Who dost</i> <i>free salvation send us,</i> <i>Fount of pity! then</i> <i>befriend us!</i></p>
<p><i>Rex tremendæ majestatis,</i> <i>Qui salvandos salvas</i> <i>Salva me, fons pietatis!</i></p>	<p><i>King of majesty</i> <i>tremendous,</i> <i>Who dost</i> <i>free salvation send us,</i> <i>Fount of pity! then</i> <i>befriend us!</i></p>		
	<p>В первой строке есть только грамматическое добавление <i>of</i> и перестановка (что, вопреки различиям грамматических строев двух языков, обусловлено соблюдением рифмы).</p> <p>Во второй строке трансформаций больше: так, лексема <i>salvandos</i> («те, которые предназначены к спасению») опущена, хотя, возможно, что это замена, – <i>us</i> предполагает, что к спасению предназначены «мы». Грамматико-семантическим добавлением является <i>dost</i>, архаичная форма второго лица единственного числа настоящего времени глагола <i>do</i>, здесь имеющая эмфатическую</p>		

	<p>функцию. Salvation send (то есть выражение to send salvation) заменяет salvas из ИТ, причём там, таким образом, адресат указан точнее за счёт словоформы второго лица единственного числа глагола salvo. Us является добавлением – в ИТ местоимений нет. Также мы бы назвали free весьма вольной заменой слова gratis («милостиво»). Это же относится и к befriend из следующей строки – даже если перевести его как «помочь», а не «подружиться», то «salva!» всё равно переводится как «спаси!». Другая замена в этой строке: me («меня») ИТ заменено на us. Также есть добавление then, а также перестановка основной части предложения и обращения.</p>	
IX	<p>Recordare, Jesu pie, Quod sum causa tuæ viæ Ne me perdas illa die!</p>	<p>Think! Kind Jesu, my salvation Caus'd Thy wondrous Incarnation; Leave me not to reprobation!</p>
	<p>В первой строке замена Recordare («Вспомни») на восклицание Think!. Здесь ИТ и ПТ структурно перемешиваются: асиндетическая связь и my salvation относятся к первой строке, но в ИТ это уже вторая строка; это лексико-грамматическая замена: глагол sum («я есть») – my salvation. Тут же и грамматическая замена: существительное causa («причина») – и Caus'd. Дальше снова замена: tuæ viæ («твоего пути») на Thy wondrous Incarnation, хотя эту пару можно считать контекстуально синонимичной. Полная замена в последней строке: в ИТ дословно говорится «Да не погубишь меня в тот день!», тогда как в ПТ – «Не оставь меня на осуждение!», то есть на осуждение к геенне огненной.</p>	
X	<p>Quærens me, sedisti lassus,</p>	<p>Faint and weary Thou</p>

	<p>Redemisti, crucem passus: Tantus labor non sit cassus.</p>	<p>hast sought me, On the Cross of suffering bought me; Shall such grace be vainly brought me!</p>
	<p>Определения Faint and weary можно определить как добавления, антонимичные опущениям избыточности [1] – прилагательное lassus можно перевести обоими этими словами [35]. В свою очередь, лексема sedisti опущена. Глагол seek является несомненной заменой причастия настоящего времени quaerens (<=quaero – «искать»).</p> <p>Вторая строка также подверглась переводческим трансформациям: в частности, добавления me (в ИТ таких местоимений нет, они вычитываются из контекста), on, the и of, а также грамматическое преобразование crucem passus, что здесь, вероятно, можно было бы расценить как придаточное обстоятельственное.</p> <p>Ещё значительнее трансформации в третьей строке. Изменён тип предложения: в ИТ он побудительный (за счёт сослагательного наклонения [25]), в ПТ это вопрос (причём для эпохи Фомы Челанского отнюдь не риторический). Лексико-грамматическая замена относится к глаголам: в ИТ – глагол sum («быть») в настоящем времени сослагательного наклонения, в ПТ – shall be brought (тем не менее, на русский язык оба передаются будущим временем). Лексической заменой является labor – grace, то есть «труд», «старание» или даже «страдание» (что контекстуально вернее) на «милость». Кстати, вышеупомянутый глагол bring можно считать добавлением, так как в ИТ идея «давать милость» отсутствует (хотя и имплицитруется). Добавим, что перевод этой строки носит, возможно, антонимический характер.</p>	

XI	<p>Juste Judex ultionis, Donum fac remissionis Ante diem rationis.</p>	<p>Righteous Judge of retribution, Grant Thy gift of absolution, Ere that reck'ning day's conclusion!</p>
	<p>Двумя трансформациями отмечена первая строка: замена звательного падежа в словосочетании <i>Judex justus</i> (так как существительное третьего склонения, то у него эта падежная форма совпадает с формой именительного падежа) на <i>Righteous Judge</i>, а также добавление <i>of</i> в препозитивной позиции у слова <i>retribution</i> – аналитический аналог родительного падежа слова <i>ultio</i> в ИТ.</p> <p>Во второй строке есть добавление подобного рода: <i>remissionis</i> – <i>of absolution</i> (семантика родительного падежа, выраженная синтетически и аналитически). В ПТ также есть добавление местоимения <i>Thy</i>.</p> <p>В третьей строке добавлено указательное местоимение <i>that</i>, а также существительное <i>conclusion</i>, которое можно было бы назвать излишним, так как <i>dies rationis</i> в ИТ и <i>reck'ning day</i> в ПТ контекстуально его подразумевают.</p>	
XII	<p>Ingemisco tanquam reus, Culpa rubet vultus meus; Supplicanti parce, Deus!</p>	<p>Guilty, now I pour my moaning, All my shame with anguish owning; Spare, O God, Thy suppliant, groaning!</p>
	<p>В первой строке мы видим два добавления: <i>now</i> и <i>pour</i>, обусловленные принципами стихосложения, а также</p>	

	<p>грамматическую замену: <i>reus</i> может быть и прилагательным «грешный», и существительным «грешник» – в ИТ оно именно существительное; также опущено сравнительное наречие <i>tanquam</i>. Вторая строчка в ПТ, по-видимому, представляет собой дополнение (относящееся к сказуемому, выраженному глаголом <i>pour</i>), тогда как в ИТ это отдельное предложение. Также здесь есть замена: <i>culpa</i> – <i>shame</i> («вина» – «позор»), и несколько добавлений: <i>all</i> и целиком <i>with anguish owning</i>. В третьей строке мы видим некоторые добавления: <i>Thy</i> и <i>groaning</i>, а также звательная частица <i>O</i> (формы одушевлённых существительных второго склонения мужского рода в звательном падеже совпадают с формой именительного падежа единственного числа). Есть здесь и грамматическая замена: <i>supplicans</i> (=supplicanti) в ИТ – <i>suppliant</i> в ПТ, где первое является причастием, а второе субстантивированным прилагательным (латинское слово, впрочем, тоже можно считать таковым).</p>	
XIII	<p><i>Qui Mariam absolvisti, Et latronem exaudisti, Mihi quoque spem dedisti.</i></p>	<p><i>Thou, the sinful woman savest, Thou, the dying thief forgavest; And to me a hope vouchsafest!</i></p>
	<p>В ПТ трансформации носят и синтаксический характер, разумеется, так как современный английский язык не даёт возможности обойтись без них при перекодировке, – в ПТ сказуемым является придаточная часть. Грамматической заменой является пара <i>absolvisti</i> – <i>savest</i> («ты освободил» – «ты спасаешь» – мы не рассматриваем этот случай как лексическую замену, потому что их можно считать контекстуальными синонимами).</p>	

	<p>Лексическая замена здесь тоже есть: <i>Maria</i> в ИТ (там слово стоит в винительном падеже) стала <i>sinful woman</i>. Есть и грамматическое добавление <i>Thou</i>, которое выражено в личном окончании <i>-isti</i> (второе лицо единственного числа) в ИТ.</p> <p>Лексическая анафора придаёт синтаксическую схожесть второй строки с первой, переводческие трансформации тоже есть. Это грамматическая (и лексическая – с теми же оговорками, что и в первой строке) замена <i>exaudisti</i> на <i>forgavest</i> («ты выслушал» на «ты простил»), а также лексическая замена <i>latronem</i> (винительный падеж <i>latro</i> – «разбойник») на <i>thief</i>. Айронс также добавил некоторые слова: <i>the</i> и <i>dying</i> – артикль указывает на Дисмаса, также известного, как Благоразумный разбойник. Про <i>Thou</i> говорилось выше.</p> <p>В третьей строке трансформации носят не столь значительный характер: добавлен союз <i>and</i>, есть также некоторые грамматические добавления: частица <i>to</i> (для передачи семантики дательного падежа в ИТ), неопределённый артикль <i>a</i>. <i>And</i> можно считать не добавлением, а заменой наречия <i>quoque</i> («также») – в силу семантической близости. Лексической (и грамматической из-за того, что в ИТ – <i>Perfectum</i>, а в ПТ – <i>Present Simple</i>) заменой является пара <i>dedisti</i> – <i>vouchsafest</i> («дать» и «удостоить»).</p>	
XIV	<p><i>Preces meæ non sunt dignæ, Sed Tu bonus fac benigne Ne perenni cremer igne!</i></p>	<p><i>Worthless are my pray'rs and sighing, Yet, good Lord, in grace complying, Rescue me from fires undying!</i></p>
	<p>Кроме перестановки, в первой строчке отметим добавление <i>sighing</i> – <i>prex</i> (≠<i>preces</i>) переводится только как «молитва» или «просьба».</p>	

	<p>Замена <i>non dignae</i> на <i>worthless</i> – случай, когда латинский язык демонстрирует аналитизм, а английский – синтетизм.</p> <p>Во второй строчке обращает на себя замена местоимения <i>Tu</i> («ты») существительным <i>Lord</i>. Другие замены, как мы видим по ПТ, носят более комплексный характер: так, <i>in grace complying</i> относится к следующей части предложения (третья строка), в то время как ИТ представляет собой самостоятельное простое предложение. Про <i>in grace</i> также можно сказать, что оно – результат замены латинского наречия <i>benigne</i> («милостиво»). <i>Complying</i> можно считать добавлением.</p> <p>В третьей строке снова видим значительные изменения, вплоть до типа предложения. В ИТ, фактически, сослагательное наклонение является более мягкой форме запрета, чем повелительное наклонение (дословный перевод <i>ne cremer</i>: «пусть меня не сожгут») меняется на императив <i>rescue me</i>. Пара <i>perenni</i> («вечный») – <i>undying</i> является примером антонимического перевода.</p>	
XV	<p><i>Inter oves locum praesta,</i> <i>Et ab haedis me sequestra,</i> <i>Statuens in parte dextra.</i></p>	<p>With Thy favor'd sheep, O place me! Nor among the goats abase me; But to Thy right hand upraise me.</p>
	<p>Хотя структура исходного предложения (в первой строке) в ПТ в общих чертах сохраняется, мы всё же видим ряд добавлений: местоимение <i>Thy</i>, причастие прошедшего времени страдательного залога <i>favor'd</i> (имеется в виду буквально следующее: предпочтённые Богом), частица <i>O</i> и местоимение <i>me</i>, а также две замены: <i>inter</i> («между», «среди») меняется на <i>with</i>, а <i>praesta</i></p>	

	<p>(«предоставь») – на глагол place. Важно отметить, что слово locus (<=locum), «место», полностью не исчезло, оно отчасти перенесло свою семантику в вышеупомянутый глагол place.</p> <p>Более значительные семантические изменения видны во второй строке: главная замена здесь sequestra («отдели») – abase. Это можно назвать и антонимическим переводом: sequestra ab hædis («отдели от козлов») – abase nor among the goats, хотя abase, разумеется, нельзя назвать эквивалентом sequestra. С этим связано и следующее преобразование во второй строке: ab hædis - among the goats. Отметим и опущение союза Et в ИТ.</p> <p>Третья строка также претерпела значительные изменения. Латынь, как обычно, лаконичнее английского языка – результатом стали следующие добавления: союз But, местоимения Thy и me. Statuens («поставив» – в латинском языке причастия можно переводить на русский язык и деепричастиями [25]) заменили на upraise – это лексико-грамматическая замена. Перевод to Thy right hand можно считать лексической заменой; здесь же хотелось бы заметить, что лучшим русским эквивалентом было бы наречие «одесную».</p>																					
XVI	<table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 33%;">Confutatis</td> <td style="width: 33%;">maledictis,</td> <td style="width: 34%;">While the wicked are</td> </tr> <tr> <td>Flammis</td> <td>acribus</td> <td>addictis,</td> </tr> <tr> <td colspan="2">Voca me cum benedictis!</td> <td>confounded,</td> </tr> <tr> <td colspan="2"></td> <td>Doom'd to flames of woe</td> </tr> <tr> <td colspan="2"></td> <td>unbounded,</td> </tr> <tr> <td colspan="2"></td> <td>Call me! with</td> </tr> <tr> <td colspan="2"></td> <td>Thy saints surrounded.</td> </tr> </table>	Confutatis	maledictis,	While the wicked are	Flammis	acribus	addictis,	Voca me cum benedictis!		confounded,			Doom'd to flames of woe			unbounded,			Call me! with			Thy saints surrounded.
Confutatis	maledictis,	While the wicked are																				
Flammis	acribus	addictis,																				
Voca me cum benedictis!		confounded,																				
		Doom'd to flames of woe																				
		unbounded,																				
		Call me! with																				
		Thy saints surrounded.																				
	<p>В ИТ первая строчка представлена лишь сказуемым и дополнением (подлежащее в силу синтетичности языка опущено), в ПТ это целое придаточное предложение, поэтому мы видим ряд добавлений: союз while, артикль the (неизбежное добавление, так как в латинском языке этой части речи нет) и вспомогательный</p>																					

	<p>глагол are.</p> <p>Вторая строка в ИТ представляет собой согласованное определение, в ПТ – определительное придаточное. Мы видим здесь следующие трансформации: грамматические добавления to и of (исполняющие ту же функцию, что и падежи в латинском языке) и лексические замены Doom'd (addico (<=addictis), что переводится как «назначать» (в том числе наказание) «устанавливать», можно считать хотя бы контекстуальным синонимом глагола doom) и woe unbounded – этим словосочетанием Айронс передал прилагательное acer (<=acribus), которое здесь переводится как «жаркий». Строго говоря, это можно рассматривать и как добавление, ведь в ИТ отсутствуют лексемы с подобной семантикой.</p> <p>В третьей строке мы в ИТ и ПТ видим по преимуществу синтаксическое и семантическое единство: разницу составляют добавления Thy и surrounded, а также лексическая замена benedictus (<=benedictis), «благословенный», на saint. Также можно отметить выделенное обстоятельство места.</p>		
XVII	<table border="1" style="width: 100%; border-collapse: collapse;"> <tr> <td style="width: 50%; padding: 5px;"> Oro supplex et acclinis, Cor contritum quasi cinis, Gere curam mei finis. </td> <td style="width: 50%; padding: 5px;"> Low I kneel, with heart submission; See, like ashes, my contrition; Help me, in my last condition! </td> </tr> </table>	Oro supplex et acclinis, Cor contritum quasi cinis, Gere curam mei finis.	Low I kneel, with heart submission; See, like ashes, my contrition; Help me, in my last condition!
Oro supplex et acclinis, Cor contritum quasi cinis, Gere curam mei finis.	Low I kneel, with heart submission; See, like ashes, my contrition; Help me, in my last condition!		
	<p>Первую и вторую строки можно рассматривать вместе из-за ряда синтаксических и фактических перестановок: так, слово cor («сердце») из второй строки помещено в первую и приобрело другой смысл, а также стало другой частью речи (адъективация, частный случай конверсии).</p>		

	<p>В числе других трансформаций можно назвать опущение глагола oro («молиться»), важного в данном контексте, и прилагательного acclinis («склонённый»), который здесь можно рассматривать в качестве контекстуального синонима прилагательного supplex («коленопреклонённый»), которое передано грамматической заменой на глагол kneel. В первой строке мы также видим и добавление low: возможно, это своего рода добавление, компенсирующее вышеуказанное опущение. Добавлением, но в какой-то мере и заменой (пары прилагательных) можно считать и submission.</p> <p>Во второй строке, соответственно, уже нет cor, но появляется своего рода игра слов, порождённая разницей между словом и его этимологией: contritum (<=contritus) означает «растёртый», «стёртый» – contrition же переводится как «раскаяние». Отметим также добавление глагола see.</p> <p>В третьей строке есть замена mei finis («моей кончины») на last condition – речь идёт о состоянии человека перед уходом в мир иной.</p>													
XVIII	<table border="0" style="width: 100%;"> <tr> <td style="width: 33%;">Lacrymosa</td> <td style="width: 33%;">dies</td> <td style="width: 33%;">illa!</td> <td rowspan="4" style="vertical-align: top; padding-left: 10px;"> Ah! that Day of tears and mourning! From the dust of earth returning, Man for judgment must prepare him; Spare! O God, in mercy, spare him! </td> </tr> <tr> <td>Qua</td> <td>resurget</td> <td>ex favilla.</td> </tr> <tr> <td>Judicandus</td> <td>homo</td> <td>reus;</td> </tr> <tr> <td colspan="3">Huic ergo parce, Deus!</td> </tr> </table>	Lacrymosa	dies	illa!	Ah! that Day of tears and mourning! From the dust of earth returning, Man for judgment must prepare him; Spare! O God, in mercy, spare him!	Qua	resurget	ex favilla.	Judicandus	homo	reus;	Huic ergo parce, Deus!		
Lacrymosa	dies	illa!	Ah! that Day of tears and mourning! From the dust of earth returning, Man for judgment must prepare him; Spare! O God, in mercy, spare him!											
Qua	resurget	ex favilla.												
Judicandus	homo	reus;												
Huic ergo parce, Deus!														
	<p>Первую сточку отличает целый ряд добавлений: междометие Ah!, союз and и существительное mourning; предлог of можно считать добавлением, но также аналитическим результатом замены</p>													

прилагательного *lacrymosa* (<=*lacrymosus*, «слёзный») на *of tears*.
Добавления есть и во второй строке: это определённый артикль *the*, предлог *of* (эти два добавления считаем, как и в предыдущих случаях, грамматическими добавлениями, обусловленными разницей между языками) и существительное *earth*. Замены мы тоже видим: слово *favilla* («пепел») в ИТ заменено на *dust* (со значением «прах» в этом контексте), а глагол *resurget* («воскреснет») заменён на отглагольное существительное *returning*.
Опущено наречие *qua* («так как»).

Хотя в третьей строке два основных тематических компонента (человек и неизбежный суд над ним) при переводе лексически сохранены, мы видим грамматические трансформации: главная из них связана с неэквивалентной заменой латинского герундива *judicandus*, означающего относящегося к будущему долженствования [25], на целый фрагмент фразы *must prepare him for judgment*, причём смысл здесь немного меняется: если в ИТ говорится о неизбежности суда над человеком, то в ПТ говорится о том, что человек должен к нему готовиться. Опущено прилагательное *reus* («виновный») из ИТ. Можно отдельно упомянуть добавленное местоимение *him*. Остальное, что можно рассматривать в качестве добавлений, мы рассмотрели выше как комплексную грамматическую замену с неизбежными в данной ситуации дополнениями. Важной трансформацией является опущение прилагательного *reus* («виновный»).

Четвёртая строка обращает на себя внимание в первую очередь добавлениями: императив *parce* («пощади») продублирован отдельным восклицанием в начале, добавлена частица *O* и существительное с предлогом *in misericordia*. Опущено наречие *ergo* («итак»).

XIX	Pie Iesu Domine, Dona eis requiem. Amen.	Lord, who didst our souls redeem, Grant a blessed Requiem! Amen.
	<p>Первая строка изменена почти полностью, кроме обращения Lord в начале (в ИТ первая строчка переводится как «Благостный Господи Иисусе»), таким образом, придаточное определительное является добавлением.</p> <p>Во второй строке изменения тоже есть: опущено местоимение eis («им»), добавлено (кроме неопределённого артикля a) прилагательное blessed. Интересно, что здесь мы видим неассимилированный латинизм Requiem: это слово (в том числе и в значении музыкально-литургического жанра) имеет сему «покой» (так переводится requies, а requiem – это оно же в дательном падеже).</p>	

Выводы по главе 2

Мы проанализировали ИТ и ПТ Dies Irae и можем прийти к следующим выводам: для того, чтобы перекодировать не просто один текст в другой (то есть перевести из одной знаковой системы в другую), но перекодировать поэтический текст в другой поэтический текст, Уильяму Айронсу приходилось прибегать ко множественным трансформациям, среди которых основная часть веса приходится на замены разных типов (мы насчитали их примерно 56 случаев: более точный подсчёт затруднён в силу того, что не всегда можно точно отделить один вид трансформации от другого) и добавления (их мы насчитали примерно 71 случай, но большая часть из них приходится на грамматические добавления, кроме того, как и в случае с заменами, не всегда можно точно указать вид трансформации). Опущений значительно меньше, только 15, и значительная часть из них носит лексический характер, что объясняется необходимостью соблюдать ритмико-

рифмический рисунок поэмы – грамматические опущения были бы при переводе с английского на латынь. Конкретизация встречается лишь один раз, генерализация – ни одного раза, антонимический перевод встречается два раза. Таким образом, можно сказать, что основные трансформации, к которым прибегает переводчик, это замены и добавления, что обуславливается, во-первых, языковыми необходимостями, включая разницу в строях (следовательно, обычно это замены и добавления грамматического типа), во-вторых, поэтической сущностью текста и, следовательно, необходимостью следовать ритму и рифме, в-третьих, тем, что текст входит в число религиозных, что подразумевает соответствующие стилистические рамки разных уровней (не только лексического, но и грамматического, например).

3.1. СОПОСТАВИТЕЛЬНЫЙ АНАЛИЗ ИСХОДНОГО И ПЕРЕВЕДЁННОГО ТЕКСТА TE DEUM

Мы уже проанализировали ИТ и ПТ *Dies Irae*, в этой главе будет анализ *Te Deum*. Так как оба текста стилистически однородны, а тематически в известной мере близки (гиперонимично близки: оба текста религиозные и, кроме того, оба – текстомузыкальные единицы, если говорить точнее), то мы не будем повторяться: очевидно, что увидим здесь такой же высокий регистр, такое же обилие архаизмов (что связано с предыдущим пунктом) и соответствующую религиозную лексику, как это было в случае с предыдущим текстом. Тем не менее, внимательный читатель, несомненно, заметит некоторые значимые отличия: во-первых, *Te Deum* – это, скорее, ритмизированная проза, а не поэзия в обычном смысле слова, как это было в случае с *Dies Irae*, во-вторых, структура здесь иная: 29 стихов неравно разделены на строки, количество которых варьируется (иногда стих состоит из одной строки). Тем не менее, ритм тоже должен выдерживаться, что порождает порой необычный порядок слов, следовательно, здесь его роль значительно выше, чем в *Dies Irae* и, следовательно, должно быть больше перестановок (это означает, что мы уже будем выделять значимые перестановки).

В предыдущем абзаце мы коротко обозрели *Te Deum*, теперь нужно раскрыть некоторые детали. Например, сразу же возникает вопрос и об авторстве: он по-прежнему является открытым и дискуссионным – хотя церковная традиция приписывает его Амвросию Медиоланскому, это, по-

видимому, не так [36], приписывают гимн и Никите Ремесианскому, но эта версия также ставится под сомнение [ib.]; можно сказать только то, что написан он был, судя по всему, в IV веке [ib.]. Вызывают интерес и некоторые структурные особенности Te Deum: гимн, как уже было отмечено, состоит из 29 стихов (они состоят из одной или двух строк), и процентное соотношение авторского и заимствованного в них различается: стихи 1-21 включительно по большей части авторские, стихи же 22-29 представляют парафразы отдельных стихов некоторых псалмов (30-го, 70-го et al.) [здесь и далее 11]. Небольшая деталь: мы уже упоминали стихи 5-6 в связи с их доксологическим характером, здесь же нужно добавить, что они взяты из Sanctus ординария мессы, хотя и с небольшим различием: в стихе шестом гимна слова Pleni sunt caeli et terra maiestatis gloriae tuae, а в Sanctus они следующие: Pleni sunt caeli et terra gloria tua. Можно сказать, что это сочетание авторского и заимствованного дало впечатляющий результат, оставивший значительный след в культуре, хотя и не такой колоссальный, как Dies Irae – всё это мы обозрели в предыдущих двух главах.

При анализе Te Deum мы будем пользоваться общепринятыми в переводоведческой среде сокращениями, как мы это делали при анализе Dies Irae: ИТ – исходный текст, ПТ – переведённый текст, ИЯ – исходный язык, ПЯ – переводящий язык.

Стихи	ИТ на латинском языке (Амвросий Медиоланский)	ПТ на английском языке (Книга общих молитв, 1892 год)
1	Te Deum laudamus: te Dóminum confitémur.	WE praise thee, O God : we acknowledge thee to be the Lord.
	Обе строки отмечены добавлениями: в первой – местоимение We, опущенное в ИТ из-за системы личных окончаний латинского	

	языка (и добавляемое в качестве эмфазы [29]), и частица O (с функцией звательного падежа в латинском языке, которого в ПТ нет), во второй строке – снова местоимение we (причина та же), инфинитив to be, нужный для введения сложного подлежащего (в ИТ эту функцию выполняет глагол confitemur, являющийся отложительным [25]), а также определённый артикль the.	
2	Te ætérnum Patrem, omnis terra venerátur.	All the earth doth worship thee : the Father everlasting.
	Из значимых трансформаций можно назвать только артикли the, а также вспомогательный глагол doth (архаичная форма третьего лица единственного числа настоящего времени глагола to do), который здесь выполняет функцию эмфазы.	
3	Tibi omnes ángeli, tibi cæli et univérsæ potestátes:	To thee all Angels cry aloud : the Heavens, and all the Powers therein.
4	tibi chérubim et séraphim incessábili voce proclámant:	To thee Cherubim and Seraphim : continually do cry,
	Предложение в этих двух стихах следует рассматривать вместе, так как несколько однородных подлежащих (angeli, potestates, cherubim и seraphim) объединены одним сказуемым proclamant («восклицают») и по смыслу. Здесь важную роль играет лексическая анафора и параллелизм: трижды повторяется местоимение tibi («тебе»), а за ним идут вышеуказанные однородные члены предложения. В ПТ оно передаётся добавлением предлога to к thee. Другие добавления: определённые артикли the, наречие therein, а также глагол do в качестве эмфазы, а также глагол cry и наречие aloud в стихе 3. В стихе 4 voce (<=vox, «голос») является важным опущением. NB: вторая лексема all в стихе 3 не является замещением и переводческой трансформацией	

	<p>в целом: <i>universus</i> переводится как «весь», следовательно, это эквивалент.</p> <p>Грамматической же заменой можно назвать <i>continually</i>, так как этим наречием передаётся прилагательное <i>incessabili</i> (\Leftarrow<i>incessabilis</i>, «непрекращающийся»), также это антонимический перевод.</p>	
5	<p><i>Sanctus, Sanctus, Sanctus, Dóminus Deus Sábaoth.</i></p>	<p>Holy, Holy, Holy : Lord God of Sabaoth;</p>
	<p>Добавление предлога <i>of</i>, обусловленное этимологией слова <i>Sabaoth</i>: «Господь воинств [небесных]» – לַיְהוָה [<i>tsvaot</i>] по-еврейски [12].</p>	
6	<p><i>Pleni sunt caeli et terra maiestátis glóriæ tuæ.</i></p>	<p>Heaven and earth are full of the Majesty : of thy glory.</p>
	<p>Главная переводческая трансформация, бросающаяся здесь в глаза, это перестановка, обусловленная строем английского языка (SVO) – в ИТ видим OVS.</p> <p>Стандартные добавления: предлог <i>of</i> и артикль <i>the</i>, передающие родительный падеж единственного числа слова <i>maiestas</i> (\Rightarrow<i>maiestatis</i>), «величие», а также слова <i>gloria</i> (\Rightarrow<i>gloriae</i>), «слава».</p>	
7	<p><i>Te gloriósus apostolòrum chorus,</i></p>	<p>The glorious company of the Apostles : praise thee.</p>
8	<p><i>te prophetárum laudábilis númerus,</i></p>	<p>The goodly fellowship of the Prophets : praise thee.</p>
9	<p><i>te mártýrum candidátus laudat exércitus.</i></p>	<p>The noble army of Martyrs : praise thee.</p>
	<p>Как и в случае со стихами 3 и 4, стихи 7, 8 и 9 мы рассматриваем вместе.</p> <p>И в ИТ, и в ПТ мы видим синтаксический параллелизм. В ИТ есть анафоры (местоимение <i>te</i> («тебе»)), и морфемные анафоры <i>-rum</i> в 7-</p>	

	<p>8 стихах) и эпитета -us во всех трёх стихах. В ПТ также есть анафора (the) и параллелизм. Эпифору мы тоже видим, но здесь она лексическая: praise thee; также её можно рассматривать в стихах 7 и 8 как добавление (строго говоря, только глагол, но в силу английской грамматики оставить местоимение одно здесь не получится). Стандартные добавления of и the. Замены в 7 стихе: <i>companu</i> заменило <i>chorus</i> («хор») в ИТ; в 8 стихе: лексическая замена прилагательного <i>laudabilis</i> («достославный») на <i>goodly</i> и существительного <i>numerus</i> («[великое] множество», «число») на <i>fellowship</i>; в 9 стихе прилагательное <i>noble</i> заменило <i>candidatus</i> – последнее используется здесь в своём этимологическом смысле, «облачённый в белое» [22].</p>	
10	<p>Te per orbem terrarum sancta confitetur Ecclésia,</p>	<p>The holy Church throughout all the world : doth acknowledge thee;</p>
	<p>В этом стихе основной трансформацией является перестановка, обусловленная строем английского языка (SVO) – в ИТ видим OVS.</p> <p>Заменой можно считать <i>all the world</i>, так как в оригинале было <i>orbis (=orbem) terrarum</i> – латинское устойчивое выражение, переводящееся как «земной шар» (но и как «мир» тоже) [25]. Добавлением является глагол <i>doth</i>, использующийся здесь в качестве эмпазы.</p>	
11	<p>Patrem imménsæ maiestátis;</p>	<p>The Father : of an infinite Majesty;</p>
	<p>В этом стихе можно выделить только добавления <i>of</i> и <i>an</i>, необходимые для аналитической передачи падежей; это часть дополнения с зависимыми словами из предыдущего стиха.</p>	
12	<p>venerándum tuum verum</p>	<p>Thine honourable, true : and</p>

	et únicum Fílium;	only Son;
	<p>Этот стих – также часть рассматриваемого предложения (ещё одно дополнение).</p> <p>Основной трансформацией можно назвать грамматическую замену причастия будущего времени страдательного залога venerandus (<=venerandum), «тот, которого будут почитать» или «тот, которого должны будут почитать», прилагательным honourable.</p>	
13	Sanctum quoque Paráclitum Spíritum.	Also the Holy Ghost : the Comforter.
	<p>Этот стих – также часть рассматриваемого предложения – ещё одно дополнение (отдельно об Отце, о Сыне и о Святом Духе).</p> <p>Основная трансформация здесь перестановка: аналитический строй английского языка не позволяет передать порядок слов ИТ, поэтому они выстраиваются по схеме «наречие – прилагательное – существительное – согласованное приложение».</p> <p>Стандартное добавление: определённый артикль the.</p>	
14	Tu rex glóriæ, Christe.	Thou art the King of Glory : O Christ.
	<p>Этот стих отмечена рядом добавлений: art (архаичная форма are) как глагол-связка (в ИТ местоимение tu является обращением), артикль the и предлог of, а также частица O, передающая функцию звательного падежа Christe (<=Christus), Христе.</p>	
15	Tu Patris sempitérnus es Filius.	Thou art the everlasting Son : of the Father.
	<p>Предложение в этом стихе и в предыдущем – разные, однако здесь важно отметить лексические анафоры, выраженные местоимением tu (стихи 14-18 включительно) в ИТ и Thou art the (в стихах 14-15) и When thou (в стихах 16-17) в ПТ.</p> <p>В самом стихе 15 есть добавления (артикли the и предлог of) и</p>	

	перестановки, обусловленные строем английского языка.	
16	Tu, ad liberándum susceptúrus hóminem, non horrúisti Virginis úterum.	When thou tookest upon thee to deliver man : thou didst not abhor the Virgin's womb.
	<p>В этом стихе мы видим разницу в первую очередь на синтаксическом уровне: если в ИТ это простое предложение, осложнённое обособленным обстоятельством цели, которое выражено герундием и причастием будущего времени со значением намерения [25], то в ПТ это сложноподчинённое предложение (до определённой степени тоже с временным придаточным).</p> <p>Так появляется добавление союза when; в число других добавлений входят местоимение thee и частица to (обусловлены устойчивым выражением take upon oneself to [42]), второе местоимение thou (иплицируется личным окончанием глагола horreo=<horruisti, «бояться»), архаичная форма вспомогательного глагола didst и частица not, и артикль the.</p> <p>Надо заметить, что tookest upon является только грамматической заменой, так же как и частица to, являющаяся частью объектного инфинитива. Важная лексическая замена – abhor (значение глагола ИТ указано выше).</p>	
17	Tu, devícto mortis acúleo, aperuísti credéntibus regna cælórum.	When thou hadst overcome the sharpness of death : thou didst open the Kingdom of Heaven to all believers.
	<p>Как и в предыдущем стихе, здесь простое предложение, осложнённое обособленным обстоятельством причины в ИТ (это латинский оборот ablativus absolutus [25]), заменено сложноподчинённым предложением с временной придаточной</p>	

	<p>частью. Следствием этого синтаксического параллелизма является и добавление союза <i>when</i>; другие добавления: архаичная форма глагола <i>had – hadst</i> и <i>didst - did</i> (эмфазы), повторённое местоимение <i>thou</i>, прилагательное <i>all</i>, и служебные части речи (артикль <i>the</i>, частицы <i>of</i> и <i>to</i>, выполняющие ту же функцию, что и падежные окончания в латинском языке).</p> <p>Лексической заменой является <i>sharpness</i>, потому что <i>aculeus</i> (<=aculeo) переводится как «жало».</p>	
18	<p><i>Tu ad dexteram Dei sedes, in glória Patris.</i></p>	<p><i>Thou sittest at the right hand of God : in the glory of the Father.</i></p>
	<p>Основной трансформацией в этом стихе можно назвать замену <i>at the right hand</i>: <i>ad dexteram</i> в ИТ буквально переводится как «справа» или «с правой стороны», если калькировать формулу «предлог+существительное», – или «по правую руку», если использовать вариант ПТ. Таким образом, это также добавление. К другим примерам такого вида трансформации отнесём артикль <i>the</i> и предлог <i>of</i>.</p>	
19	<p><i>Iudex créderis esse ventúrus.</i></p>	<p><i>We believe that thou shalt come : to be our Judge.</i></p>
	<p>Этот случай обращает на себя внимание в том числе количественным контрастом между ИТ и ПТ: 4 и 10 слов соответственно. Такой разрыв обусловлен переводческим выбором решения грамматической задачи: в ИТ мы видим оборот <i>nominativus cum infinitivo</i> [25], представляющий собою сложное подлежащее <i>Iudex esse venturus</i>, состоящее из формального подлежащего <i>iudex</i> («судья») и логического сказуемого <i>venturus esse</i> (глагол <i>venio</i>, «приходить», в форме инфинитива будущего времени действительного залога), и управляющий глагол <i>crederis</i></p>	

	<p>(полагающийся в этом инфинитивном обороте страдательный залог глагола <i>credo</i>, «верить»), а в ПТ – сложноподчинённое предложение с инфинитивным дополнением в придаточной части. Тем не менее, грамматически более точный перевод кажется возможным: <i>Thou art believed to come as our Judge/to be our Judge to come</i>.</p> <p>Этот эксперимент показывает, что вне зависимости от вариантов перевода добавления неизбежны, и обусловлено это различиями строев ИЯ и ПЯ. К добавлениям относятся местоимения <i>we</i>, <i>thou</i> и <i>our</i>, союз <i>that</i> и глаголы <i>shalt</i> (строго говоря, это если и добавление, то сугубо грамматическое, так как передаёт отнесённость к будущему времени) и <i>to be</i>. Грамматической заменой можно считать <i>we believe [that]</i>, так как в ИТ <i>crederis</i> – это второе лицо единственного числа настоящего времени страдательного залога (впрочем, логичным переводом на русский язык тоже было бы «Мы верим [,что]»), а также <i>shalt come</i>, где простое будущее время заменило инфинитив будущего времени (используемый только в инфинитивных оборотах).</p>	
20	<p><i>Te ergo quæsumus,</i> <i>tuis fámulis súbveni,</i> <i>quos pretióso sángvine redemísti.</i></p>	<p><i>We therefore pray thee, help thy servants : whom thou hast redeemed with thy precious blood.</i></p>
	<p>В этом стихе, напротив, трансформаций значительно меньше. Часть из них – это перестановки, обусловленные аналитическим строем английского языка, другие же – добавления. Это местоимения <i>we</i>, <i>thou</i> и <i>thy</i>, предлог <i>with</i> (передает аблятив ИТ, в число ГЗ которого входит и инструменталис), а также вспомогательный глагол <i>hast</i> (<=has, это его архаичная форма).</p>	
21	<p><i>Ætérna fac cum sanctis tuis</i></p>	<p><i>Make them to be numbered</i></p>

	in glória numerári.	with thy Saints : in glory everlasting.
	<p>В этом стихе разница в количестве слов не настолько велика, как в 19-м (8 слов в ИТ и 11 в ПТ) – главным различием, как, например, в стихе 10, является перестановка: строй английского языка предполагает очень определённый порядок слов и не может передать тут исходный.</p> <p>Другой трансформацией здесь является добавление местоимения <i>them</i> (его антецедентом является <i>servants</i> из предыдущего стиха). Также можно считать грамматическим добавлением конструкцию страдательного залога <i>to be numbered</i>, являющуюся аналитическим способом передачи синтетического инфинитива настоящего времени страдательного залога <i>numerari</i> (<=numero, «считать», «причислять»).</p>	
22	Salvum fac pópulum tuum, Dómine, et bénedic hereditáti tuæ.	O Lord, save thy people : and bless thine heritage.
	<p>В этом стихе, напротив, количество переводческих трансформаций минимально. Во-первых, это перестановки, связанные с тем, что в латинском языке определяющее слово стоит обычно после существительного (<i>populum tuum</i>, «народ твой» в винительном падеже и <i>hereditati tuæ</i>, «наследие твоё» в дательном падеже, что, вероятно, обусловлено словослогательным происхождением глагола <i>benedico</i>: <i>bene+dico</i>, «хорошо» и «говорить»; под наследием подразумеваются иудеи [30]). Во-вторых, это замена аналитической конструкции <i>fac salvum</i> (буквально «сделай спасённым») в ИТ императивом <i>save</i> (cf. <i>make... to be numbered</i> в предыдущем стихе).</p>	
23	Et rege eos, et extólle illos usque in ætérnum.	Govern them : and lift them up for ever.

	<p>В этом стихе сразу бросается в глаза опущение первого союза et («и»), он стал обычным соединительным. Грамматической заменой является наречие for ever: usque in ætérnum в упрощённо можно перевести как «вечно». Это может быть отсылкой к псалму 113 (стих 26) – мы уже упоминали о том, что стихи 22-я и последующие являются парафразами псалмов.</p>	
24	Per síngulos dies benedícimus te;	Day by day : we magnify thee;
	<p>Day by day можно посчитать заменой per singulos dies (переводя грубо, «в течении каждого дня» [25], но вернее было бы считать это вариантным соответствием.</p> <p>Глагол magnify уже можно отнести к лексическим заменам, так как benedico (<=benedicimus) имеет значение «благословлять».</p> <p>Также добавлено местоимение we (в ИТ на лицо и число указывает глагольное окончание).</p>	
25	et laudámus nomen tuum in sáeculum, et in sáeculum sáeculi.	And we worship thy Name : ever world without end.
	<p>В этом стихе предложение продолжается, и в ПТ тоже добавлено we.</p> <p>Интерес представляет собой конец предложения: простой лексический повтор слова (двух его словоформ) sáeculum, «век», при переводе утрачен, в ПТ этой лексемы нет вообще.</p> <p>Можно добавить, что в ИТ мы видим плеоназм [16] как средство выразительности (вышеупомянутый повтор): in sáeculum переводится как «во век», а et in sáeculum sáeculi – «и во веки веков» (singularis).</p>	
26	Dignáre, die isto sine peccáto nos custodíre.	Vouchsafe, O Lord : to keep us this day without sin.
	<p>Императив vouchsafe можно считать грамматической заменой императив страдательного залога настоящего времени глагола</p>	

	<p>digno (<=dignare), «соблаговолить».</p> <p>Для передачи ГЗ звательного падежа Domine (<=Dominus) добавлена частица O.</p> <p>Грамматическим добавлением можно считать и частицу to в to safe.</p>	
27	<p>Miserére nostri, Dómine, miserére nostri.</p>	<p>O Lord, have mercy upon us : have mercy upon us.</p>
	<p>Основной трансформацией является грамматическое добавление: miserere nostri переводится на русский язык как «помилуй нас, Господи», если исходить из nostri [25], и «смилуйся над нами», если исходить из miserere, – это императив страдательного залога глагола misereo [41] (глаголы в страдательном залоге повелительного наклонения часто переводятся на русский язык как возвратные [25]); в ПТ мы видим устойчивое выражение have mercy upon.</p> <p>Другой пример трансформации, на который стоит обратить внимание в этом предложении, это перестановка: если в ИТ мы видим симметричный синтаксис (обращение Domine, «Господи», является осевой точкой симметрии), то в ПТ с обращения начинается предложение (для этого добавлена частица O), а точное повторение оборотов разделено цезурой [5].</p>	
28	<p>Fiat misericórdia tua, Dómine, super nos, quemádmodum sperávimus in te.</p>	<p>O Lord, let thy mercy lighten upon us : as our trust is in thee.</p>
	<p>Подобную перестановку мы видим и в стихе 28.</p> <p>Есть определённая схожесть и в грамматическом добавлении: в ИТ синтетический глагол fío («делать») поставлен в сослагательное наклонение (настоящее время, третье лицо, единственное число) и переводится аналитически как «да будет», а в ПТ добавлен глагол lighten (в ИТ лексем с такой семантикой нет).</p>	

	В придаточном причины есть грамматическая замена: в ИТ был глагол spero (=>speravimus, это первое лицо единственного числа Perfectum activi, имеется в виду то, что «мы начали надеяться – и надеемся до сих пор» [25]), а в ПТ его заменили местоимением и существительным. Также тут есть ещё одно грамматическое добавление: глагол-связка is.	
29	In te, Dómine, sperávi: non confúndar in ætérnum.	O Lord, in thee have I trusted : let me never be confounded.
	Начало последнего стиха в ИТ заставляет вспомнить нередкий для библейских текстов анадиплосис, однако другая форма глагола, обращение Domine и, главное, инверсия дают право сказать, что это хиазм [6]. Интересно то, что переводчик оставил инверсию (и переставил обращение в начало), таким образом, ожидаемой перестановки здесь нет. Объясняется это тем, что ему было необходимо сохранить в ПТ эмфатическую функцию инверсии. Больше трансформаций наблюдается после цезуры: во-первых, грамматические добавления, нужные для передачи настоящего времени сослагательного наклонения страдательного залога глагола confundo (<=confundar, первое лицо единственного числа) аналитическими средствами; во-вторых, замена сочетания non... in ætérnum на одно наречие never.	

Выводы по главе 3

Мы проанализировали ИТ и ПТ Te Deum и можем прийти к выводам, которые будут, с одной стороны, во многом напоминать выводы по предыдущему тексту, с другой стороны, будут отличаться. Во-первых, здесь задача переводчика немного легче: он перекодирует не поэтический текст в поэтический текст, а, как уже отмечалось, ритмическую прозу. Тем не менее, необходимость сохранять ритмический рисунок остаётся, а следовательно,

остаются и рамки, за пределы которых нельзя выходить, и прибегать к трансформациям по-прежнему необходимо – в первую очередь к перестановкам. Их мы насчитали только 9, но здесь важно не столько количество, сколько качество: если посмотреть на такие стихи, как 6-й, на стихи 7-9 (мы рассматриваем их вместе), на стихи 10-й и 21-й, то становится понятно, что эти перестановки абсолютно необходимы для перевода на английский язык (даже при переводе на значительно более синтетический русский язык пришлось бы использовать этот приём). В ИТ *Dies Irae* мы наблюдали порядок слов, более приближенный к стандартному латинскому SOV или SVO.

Интересно то, что в переводе *Te Deum* мы насчитали всего 19 замен разных типов (по сравнению с 56 в случае *Dies Irae*), зато добавлений получилось много: 69 (против 71 в *Dies Irae*). В обоих случаях причина одинаковая: добавления в основном грамматические (обычно предлоги и артикли), что объясняется разницей в строях: латинский язык синтетический флективный, а английский язык аналитический. Количество других видов трансформаций незначительно: всего 4 опущения и ни одного случая конкретизации и генерализации.

Таким образом, можно сказать, что основные трансформации, к которым прибегает переводчик в *Te Deum*, как и в *Dies Irae*, это замены и добавления, что обуславливается, во-первых, языковой необходимостью, включая различия в строе (следовательно, обычно это замены и добавления грамматического типа), во-вторых, поэтической сущностью текста и, следовательно, необходимостью следовать ритму и рифме, в-третьих, тем, что текст входит в число религиозных, что подразумевает соответствующие стилистические рамки разных уровней (не только лексического, но и грамматического).

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В этой работе мы впервые рассмотрели текстуальные стороны таких крупных религиозных текстомузыкальных единиц, как *Dies Irae* и *Te Deum* с позиции лингвистики и переводческого анализа. Мы отдельно подвергли анализу ИТ и ПТ предметов данного исследования и оставили развёрнутый переводческий комментарий, отмечая переводческие трансформации и объясняя их. В конце каждого такого анализа приведены выводы, в которых не только подсчитано количество важнейших трансформаций, но и даны объяснения столь большому их количеству. В обоих случаях причинами стали разница в строях ИЯ и ПЯ, а также необходимость соблюдать переводчику ритм и рифму. Отдельный раздел работы посвящён базовым различиям между латинским и английским языком.

Значительное место мы уделили культурному обоснованию выбора именно этих текстов (и текстомузыкальных единиц в целом): *Te Deum* и особенно *Dies Irae* породили значительное количество шедевров мирового масштаба – и как текстомузыкальные единицы, и – это касается *Dies Irae* – уже как темы-символы, также мы проследили эволюцию этих двух текстов, которая началась гимном (*Te Deum*) и поэмой (*Dies Irae*), показав некоторые процессы и в самой эволюции, например, функциональную конденсацию.

Как уже было сказано, сопоставительный анализ текстов именно такого рода является ещё новой областью для лингвистов (равно как и анализ текстомузыкальных единиц, не относящихся к религии) и может представлять для них интерес, а также для всех тех, кто интересуется религией, медиевистикой и музыкой.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Алексеева И. С. Введение в переводоведение : Учеб. Пособие для студ. филол. и лингв. фак. высш. учеб. Заведений / И. С. Алексеева. – СПб. : Филологический факультет СПбГУ ; М. : Издательский центр «Академия», 2004. – 352 с.
2. Бархударов Л. С. Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода) / Л. С. Бархударов. – М. : «Междунар. отношения», 1975. – 240 с.
3. Большая российская энциклопедия : [web-сайт] / Научное издательство «Большая Российская энциклопедия». – Режим доступа: <https://bigenc.ru/> (дата обращения: 13.07.2022). – Загл. с экрана.
4. Бродович О. И. История английского языка: Курс лекций для обучающихся по направлению 45.03.02. — Лингвистика / О. И. Бродович — СПб. : Издательство РХГА, 2018. — 183 с.
5. Гаспаров М. Л. Современный русский стих : метрика и ритмика / М. Л. Гаспаров. – М. : Издательство «Наука», 1974. – 487 с.
6. Гаспаров М. Л. Хиазм // Литературная энциклопедия терминов и понятий Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н.Николукина. – Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
7. Елисеева В. В. Лексикология английского языка (учебник) : учеб. пособие / В. В. Елисеева. – СПб. : СПбГУ, 2003. – 58 с.

8. Журина М. А. Типологическая классификация языков // Лингвистический энциклопедический словарь / Гл. ред. В. Н. Ярцева. — М. : Советская энциклопедия, 1990. — С. 511—512.
9. Иванова И. П., Чехоян Л. П., Беляева Т. М. История английского языка. Учебник. Хрестоматия. Словарь / И. П. Иванова, Л. П. Чехоян, Т. М. Беляева. — СПб. : Издательство «Лань», 1999. — 512 с.
10. Комиссаров В. Н. Современное переводоведение : учеб. пособие, 2-е издание, исправленное / В. Н. Комиссаров. — М. : «Р. Валент», 2011. — 408 с.
11. Лебедев С. Musica latina: латинские тексты в музыке и музыкальной науке / С. Лебедев, Р. Поспелова. — СПб. : Композитор, 2000. — 256 с., нот.
12. Лопухин А. П. Саваоф // Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона : в 86 т. (82 т. и 4 доп.). — СПб., 1890—1907. — Саваоф
13. Перну Р. Хильдегарда Бингенская : пер. с франц. / Р. Перну; науч. ред. о. Мариано Хосе Седано Сьерра СМР. — М. : Издательство Францисканцев, 2014. — 134 с.
14. Ремарк Э. М. Первый концерт музыкального общества : пер. с нем. / Э. М. Ремарк. — Osnabrücker Tages-Zeitung, 1921. — пер. Е. Зись, 2014.
15. Рецкер Я. И. О закономерных соответствиях при переводе на родной язык // Вопросы теории и методики учебного перевода: сборник статей. — М. : Изд-во Академии педагогических наук РСФСР, 1950. — С. 156-183.
16. Розенталь Д. Э. Словарь-справочник лингвистических терминов : пособие для учителя / Д. Э. Розенталь, М. А. Теленкова. — 3-е изд., испр. и доп. — М. : Просвещение, 1985. — 355 с.
17. Смирницкий А. И. Лекции по истории английского языка / А. И. Смирницкий; [Под ред. О. А. Смирницкой]. — 4-е изд. — М. : Добросвет, КДУ, 2011. — 236 с.

18. Смирницкий А. И. Морфология английского языка / А. И. Смирницкий. – М. : Издательство литературы на иностранных языках, 1959. – 440 с.
19. Соболевская О. В. Реалия // Литературная энциклопедия терминов и понятий Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н.Николюкина. – Институт научн. информации по общественным наукам РАН. – М. : НПК «Интелвак», 2001. – 1600 стб.
20. Солопов А. И. Латинский язык : учеб. пособие / А. И. Солопов, Е. В. Антонец. — М. : Издательство Юрайт; ИД Юрайт, 2011. — 430 с.
21. Теоретическая грамматика английского языка : учебное пособие / В. В. Бурлакова [и др.]. – Л. : Издательство Ленинградского университета, 1983. – 253 с.
22. Толкования Священного Писания : [web-сайт] / Введенский мужской ставропигиальный монастырь Оптиная Пустынь. – Режим доступа: <https://bible.optina.ru/> (дата обращения: 28.10.2022). – Загл. с экрана.
23. Фёдоров А. В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы) : Для институтов и факультетов иностр. языков. Учеб. Пособие / А.В. Фёдоров. – 5-е изд. СПб. : Филологический факультет СПбГУ ; М. : ООО «Издательский Дом «ФИЛОЛОГИЯ ТРИ», 2002. – 416 с.
24. Шевякова В. Е. Актуальное членение предложения // Лингвистический энциклопедический словарь. — М. : Советская энциклопедия, 1990. — С. 22—23.
25. Ярхо В. Н. Латинский язык : Учебник для педагогических институтов по специальности «Иностранный язык» / В. Н. Ярхо. – 5-е Изд., стер. – М. : Высш. шк., 1998. – 384 с.
26. Bernstein L. Mahler: His Time Has Come / Leonard Bernstein. – The Library of Congress, 1967. – P. 1–8.

27. Bernstein L. Who is Gustav Mahler? [Видеозапись] // Cond. by Leonard Bernstein – Young People’s Concerts. – Amberson Holdings LLC, 1960.
28. Bible Gateway : [web-сайт]. – Режим доступа: <https://www.biblegateway.com/> (дата обращения: 10.08.2022). – Загл. с экрана.
29. Collar W. C. The Beginner’s Latin Book / W. C. Collar, M. Grant Daniell. – Boston, U.S.A. ; London : Ginn and company, 1891. – 283 p.
30. Collins : [web-сайт] / HarperCollins Publishers Ltd. – Режим доступа: <https://www.collinsdictionary.com/> (дата обращения: 19.11.2022). – Загл. с экрана.
31. Franklin P. The life of Mahler / Peter Franklin. – Cambridge ; New York : Cambridge University Press, 1997. – 228 p.
32. Hawkshaw P. Bruckner's large sacred compositions // The Cambridge Companion to Bruckner Cambridge / ed. by John Williamson. – Cambridge : Cambridge University Press, 2004. – P. 41–53.
33. Larousse : [web-сайт] / Editions Larousse. – Режим доступа: <https://www.larousse.fr/> (дата обращения: 16.07.2022). – Загл. с экрана.
34. Latin Vulgate. com : [web-сайт] / Mental Systems, Inc. – Режим доступа: <http://www.latinvulgate.com/> (дата обращения: 15.07.2022). – Загл. с экрана.
35. Lewis Ch. T. A Latin Dictionary / Charlton T. Lewis, Charles Short [Электронный ресурс] // Perseus Digital Library / ed. by Gregory Crane. – Oxford: Clarendon Press. – Режим доступа: <http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=lassus&fromdoc=Perseus%3Atext%3A1999.04.0059> (дата обращения: 24.08.2022). – Загл. с экрана.

36. New Advent : [web-сайт] / Kevin Knight. – Режим доступа: <https://www.newadvent.org/> (дата обращения: 20.10.2022). – Загл. с экрана.
37. Nielsen F. A. J. Giv os i dag vor daglige sæl – om den grønlandske version af Fader Vor // Ilisimatusaat / Flemming A. J. Nielsen (redaktør). – Ilisimatusarfik (Grønlands Universitet), 2019. – p. 12.
38. Online Etymology Dictionary : [web-сайт] / Douglas Harper. – Режим доступа: <https://www.etymonline.com/> (дата обращения: 10.07.2022). – Загл. с экрана.
39. Shoemaker S. J. The Tiburtine Sibyl, the Last Emperor, and the Early Byzantine Apocalyptic Tradition // Forbidden Texts on the Western Frontier / ed. by Tony Burke. – University of Oregon Press, 2015. – P. 218–244.
40. The Classical Composers Database : [web-сайт] / Quixote — Jos Smeets. – Режим доступа: <https://musicalics.com/en> (дата обращения: 13.07.2022). – Загл. с экрана.
41. Wiktionary, the free dictionary : [web-сайт]. – Режим доступа: https://en.wiktionary.org/wiki/Wiktionary:Main_Page (дата обращения: 05.11.2022). – Загл. с экрана.
42. Woordhunt : [web-сайт]. – Режим доступа: <https://woordhunt.ru/> (дата обращения: 25.10.2022). – Загл. с экрана.

ИСТОЧНИКИ

43. Dies Irae // The seven great hymns of the mediaeval church / [transl. by W. J. Irons]. – ed. by Charles Cooper Nott. – N. Y. : Edwin S. Gorham, Church Mission House, 1902. – 154 p.
44. Te Deum // The Book of Common Prayer : from the Original Manuscript. – London : Eyre & Spottiswoode, 1892.