

ХАРАКТЕР И ПРИЧИНЫ ТРАНСФОРМАЦИЙ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ ПРИ АВТОРСКОМ ПЕРЕВОДЕ (на материале стихотворения Ш.Казиева «Такая хрупкая вещь утро...»)

Г.Н.Маллалиев
Махачкала, Россия

Summary: On a material of a poem of Tabasaran poet Sh.Kaziev, the author of the article investigates the nature and reasons of translating self-translated text. Discrepancies in the texts on structural levels are caused by such factors as difference in cultural levels of the persons reading two variants of literary work; freedom of author to versify his own work; inevitable transformations connected to the character of linguistic picture of the world of the readers of an original text, and difference between structural typological peculiarities in the constructions of two languages.

Мировая литература знает немало случаев, когда авторы-билингвы переводили свои произведения сами (С.Беккет, В.Набоков, Дж.Конрад, И.Бродский, В.Аксенов, В.Ерошенко и др.). Мотивы, побуждающие авторов переводить собственные произведения, могут быть самыми разными: смена языковой среды и читательской аудитории, недовольство качеством чужих переводов, стремление общаться с новой читательской аудиторией без посредников, желание попробовать себя в новом качестве в иных социально-культурных условиях и т.д.

В переводоведении нет единого взгляда на автоперевод. Диапазон мнений по данной проблеме весьма широк: от утверждения, что автор вообще не должен переводить собственное произведение, так как при этом «писателю приходится заново переживать творческое настроение, ту психологическую ситуацию, как и при создании оригинала. А точно воспроизвести одну и ту же ситуацию дважды нельзя» [Бесаев 1986: 382], до признания автоперевода «продолжением работы с рукописью», «продолжением творчества, дальнейшей разработкой, имеющей самостоятельное значение» [Козько 1986: 399]. Однако исследователи единодушны в том, что хороший авторский перевод возможен лишь в случае, когда для автора оба языка – родные или когда он «уже обладает, помимо хорошего знания второго языка, определенным опытом и навыками художественного перевода» [Николаев 1999: 42]: «...иностранец не может постичь всех тонкостей сочетаемости и стилистических нюансов чужого языка, <...> так как <...> выбор слов и сочетаний навязывается <...> текстом оригинала и знать правильные эквиваленты всего, что встретится, иностранец едва ли может» [Мирам 1999: 124], в лучшем случае такой перевод может стать «информационным», но будет «не в состоянии точно передать художественный образ или стилистику оригинала» [Мирам 1999: 124].

Автоперевод – явление уникальное. Он «...наряду с соблюдением всех традиционных требований, предъявляемых к литературному переводу,

<...> демонстрирует еще одну важнейшую черту – <...> является авторским произведением, таким же уникальным и неповторимым, как и его прототип» [Николаев 1999: 42]. Переводя чужое произведение, профессиональный переводчик заранее соглашается с тем, что не будет претендовать на его авторство и не будет пытаться вносить в текст что-то свое, резко диссонирующее с содержанием оригинала. Таким образом, специфика и задачи работы не позволяют ему выйти за пределы указанных оригиналом рамок – переводчик просто перевыражает содержание произведения с одного языка на другой. Автор-переводчик может совершать изменения на более глубоких уровнях, вплоть до полного изменения содержательного и идейно-эстетического инварианта, поскольку чувствует большую свободу, нежели обычный переводчик: он не стеснен требованием верности оригиналу и «может позволить себе увлечься творческим процессом» [Пильгун 2004: 155]. По этой причине в автопереводе могут возникать «совершенно новые стилистические приемы и средства – тропы, фигуры речи, идиоматически используемые лексические единицы, а также образы, оттенки значений и даже значения, которых не обнаруживал оригинал» [Николаев 1999: 41]. И, следовательно, из всех видов перевода авторский перевод может быть наименее адекватен оригиналу, поскольку в основном являет собой его новый, самостоятельный вариант. Но в то же время автоперевод может быть и самым верным переводом: никто не сможет выразить идейно-эстетическое содержание, стилевые и композиционные особенности произведения лучше самого автора.

В настоящей статье особенности автоперевода рассматриваются на материале стихотворения дагестанского поэта Ш.Казиева «Такая хрупкая вещь утро...». Тексты оригинала («Гъациб назук шейъ ву гвачин...» [Казиев 2005: 331]), написанного на табасаранском языке¹, и автоперевода («Утро» [Казиев 2000: 67-68]), датируемые соответственно 1989 и 2000 гг., сопоставляются по семантическим, фразеологическим, эмоционально-образным, композиционным и интонационным уровням.

Стихотворение представляет собой философское размышление автора о нежности и скоротечности утра (метафора юности) и необходимости бережного отношения к нему: от того, как проведешь утро, будет зависеть вечер (т.е. старость).

(Оригинал)

(Подстрочник)

Гъациб назук шейъ ву гвачин
Хиял апин шюшдин гажин,
Гъевесну абцнайи аку...
Кубкъиш, дюбгъну, йигъ шулу кур

Такая хрупкая вещь утро,
Будто стеклянный кувшин,
Светлым наполненный чувством...
(Если) задеть (его), разбившись, день
ослепнет.

¹ Входит в лезгинскую группу дагестанских языков.

Гъациб эсси шейъ ву гвачин, Хиял апин дай ву, дид'ин Элеуз кьан гъапиш уву, Даждин кьял'ин шулва лику...	Такая нетерпеливая вещь утро, Будто жеребенок, на него Сесть (если) замешкаешь ты, Окажешься на спине осла хромого...
Ва хябяхъдиз гъябгъиди йигъ, Бюшкьюрди, к'ваъ адарди ригъ, Фукла дарди шули гиран, Фуклара дяргъюри гьуртлан,	И до вечера пройдет (проведешь) день В растерянности, без солнца в сердце, Из-за ничего (без причины) обижаюсь, Не будучи в состоянии что-либо делать.
Эйси дархъиди саб ляхнин... Гъациб назук шейъ ву гвачин, Гъевесну абцнаи аку... Ихтият йихъ, йигъ маплан кур!	Не сумев стать хозяином ни одного дела... Такая хрупкая вещь утро, Светлым наполненная чувством... Будь осторожен, не ослепляй (губи) день!

Утро
(автоперевод)

Такое хрупкое
Сегодня утро,
Будто хрустальный
Радужный кувшин,
Наполненный
Звонящим бодрым чувством
И чистотой
Заоблачных вершин.

Возьмешь его
Небрежною рукою –
И разобьется
Вдребезги весь день...
Как облако,
Растает над тобою,
Ни струны чувств,
Ни мыслей не задев.

И ты весь день,
Как муха в паутине,
Вертеться будешь,
Рваться, но куда?
Или, как рыба,
Биться, биться в тине,
Пока уходит
Светлая вода.

Такое нежное
Сегодня утро –
Неведомым
Наполненный сосуд...
Доверь, родная,
Мне совсем нетрудно.
Не расплескаю,
Дай – я донесу...

Семантический аспект. В оригинале стихотворение не озаглавлено и имеет явно выраженный философский подтекст: времена суток соотносятся в нем с периодами жизни человека. Озаглавив свой перевод названием определенного времени суток («Утро») и введя в текст локально-временное наречие *сегодня*, автор как бы снимает его философскую направленность. И только метафора «возьмешь его небрежною рукой» и емкий образ-сравнение «неведомым наполненный сосуд» способствуют слабой передаче подтекста оригинала, достижению отдаленного смыслового сходства между двумя текстами.

Эта тенденция упрощения содержания за счет снятия смысловой многозначности и эксплицирования затекстовой информации наблюдается во всем тексте автоперевода, в результате чего он превращается в простое описание утреннего пейзажа.

В тексте оригинала прослеживается четкое тематическое распределение по строфам. В I строфе тема хрупкости утра реализована на лексическом (*хрупкая вещь, стеклянный кувшин, светлое чувство, разобьется*) и синтаксическом уровнях (многоточие в конце третьей строки подчеркивает летучесть, воздушность утра). II строфа развивает новую тему – скорости, быстротечности утра (юности) – на лексическом (*нетерпеливый, замешкаешь, хромого* – выражения качества через его отрицание) и образном уровнях (антитеза *жеребенок – хромой осел*). В III строфе тема загубленного дня, вскользь отмеченная в первой строфе (*ослепнет*), получает дальнейшее развитие на уровне лексики (*растерянно, без солнца в груди, обижаясь, роняя из рук*) и на морфо-синтаксическом уровне – форма сложного предложения с однородными обстоятельствами, выраженными наречиями образа действия и параллельно расположенными деепричастными оборотами, призвана передать усиливающее состояние растерянности, тоскливости, обреченности лирического героя. В IV строфе совмещены обе темы: загубленного дня (*не губи, не став хозяином ни одного дела*) и хрупкости, легкости (*хрупкая вещь, стеклянный кувшин, светлое чувство*).

В тексте перевода отмеченные темы также распределены по строфам, но в ином порядке: в I строфе – тема хрупкости (*хрупкое, хрустальный кувшин*), во II – темы хрупкости (*небрежною, разобьется, вдребезги, облако, растает*) и загубленного дня (*ни струны чувств, ни мыслей не задев*). В III строфе тема загубленного, бесплодно проведенного дня получает развитие, как и в соответствующей строфе оригинала, на лексико-

морфологическом (инфинитивы *вертеться, рваться, биться* с контекстуальным значением тщетности, бесплодности попыток; существительные *тина, паутина*, вызывающие ассоциации вязкости, замедления, сдерживания движения), синтаксическом (параллелизм сравнительных оборотов), а также интонационном уровнях (риторический вопрос со значением безрезультатности: *Будешь рваться, но куда?*).

В тематическом отношении IV строфа оригинала и переводного текста существенно отличаются друг от друга. В первой и последней строфах оригинала употребляется один и тот же эпитет *хрупкое* (утро), в переводе же он встречается только в I строфе, а в IV употреблен эпитет *нежное* (вбирающий в себя и значение хрупкости), который вместе с обращением *родная* вводит в текст совершенно новую тему – любви.

Лексико-фразеологический аспект. В оригинале присутствуют 43 знаменательных слова, в переводе – 55 (не считая повторов), из них только 13 слов встречаются в обоих текстах (*день, кувшин, утро, чувство, будь (будешь), разобьется, задев, его (него), ты, нежный, хрупкий, наполненный, светлый, такое*); 9 слов оригинала не имеют соответствий в переводе (*жеребенок, осла, спине, окажешься, ослепнет, осторожен, сесть, нетерпеливая, хромого*), равно как и 26 слов перевода не имеют соответствий в оригинале (*вершин, вода, муха, мыслей, облако, паутине, рыба, сосуд, струны, тине, чистотой, возьмешь, дай, доверь, донесу, расплескаю, растает, рваться, заоблачных, звенящим, неведомым, радужный, родная, куда, нетрудно, сегодня*); 2 слова перевода являются синонимами слов оригинала (*хрустальный* (пер.) – *стеклянный* (ориг.), *сосуд* (пер.) – *кувшин* (ориг.)); отсутствующие в оригинале 4 слова употреблены в переводе с целью более точной и ясной передачи заключенной в оригинале информации (*вдребезги, небрежною рукою, я*). Пользуясь предложенной М.Гаспаровым методикой определения показателя точности перевода («доля точно воспроизведенных знаменательных слов от общего числа слов подстрочника») [Гаспаров 2001: 365], мы определили, что данный показатель в казиевском автопереводе составляет 30% ($13 : 43 = 0,3$).

В обоих текстах встречаются устойчивые словосочетания и идиомы. В оригинале: *гьуртлан дяръюри* (*дело не спорится, не идет*); *ляхнин эйси дархьиди* – в разговорной речи используется в вопросительной форме: *фу ляхнин эйси вува?* (*чем занимаешься?, каким делом занят?*). В тексте перевода им соответствуют сочетания *биться, как рыба в тине; вертеться, как муха в паутине* (во втором случае замена представляется нам не эквивалентной: здесь налицо типичная переводческая ошибка, когда в эквиваленте, подобранном для фразеологической единицы оригинала, «оживает» новое значение, создающее иное, чем в подлиннике, впечатление – муха, бьющаяся в паутине, ассоциируется в сознании читателя с обреченностью, фатальностью; фразеологизм *вертеться как белка в колесе*, на наш взгляд, передал бы требуемое оригиналом значение точнее); *кур хьуб* – буквально: *потерять зрение, ослепнуть*, образное значение: *загубить, испортить* (употребляется применительно к слову *жизнь*); его контекстуальным соответствием выступает выражение *разбить вдребезги*. Первое в своих коннотативных значениях богаче и экспрессивнее эквивалента в переводе.

Не случайно выражение, традиционно употребляемое в табасаранском языке для обозначения состояния человека, автор применяет по отношению к слову *день* – оно таким образом начинает выступать как метафора жизни человека. Выражение *разбить вдребезги* в переводе таким богатством коннотативных значений не обладает.

В переводе встречается еще один неточный (контаминационный) фразеологический оборот: *задеть струны чувств* (сердца). Слово *назук* (*нежный*) в оригинале употреблено в значении, которое в словарях отмечается как дополнительное, второстепенное – *хрупкий*. В переводе автор обыгрывает оба значения слова: сначала актуализирует второе значение (I строфа), а в IV строфе возвращает ему основное значение, вводя тем самым в текст стихотворения тему любви.

Эмоционально-образный аспект. В оригинале утро одновременно и опредмечивается (сравнивается с кувшином) и олицетворяется (сравнивается с жеребенком), в переводе лишь опредмечивается (сравнивается с хрустальным кувшином: *возьмешь его небрежною рукою*). Более того, в оригинале день представлен одновременно и как время суток, и как жизнь человека в течение этого времени. Этот сложный образ создается путем одновременного использования в тексте двух видов метафор: олицетворяющей и о веществляющей.

В III строфе стихотворения, где дается описание дня, нет ни одного местоимения, а также глаголов с личными окончаниями. Возникает ощущение, что день, как и в I строфе (*если задеть, разбившись, день ослепнет*), является субъектом действия (день пройдет). В то же время употребление в этой строфе слов, выражающих душевные состояния (*бюшкьюрди – растерянно, гиран шули – обижаясь, эйси дархьиди – не став хозяином*) и обозначающих части тела (*к'ваъ – в сердце, гьуртлан – до-словно: из кулака, т.е. из рук*), позволяет сделать вывод, что здесь подразумевается не сам день, а человек в течение этого времени. Лишь в последней строке оригинала (*будь осторожен, не губи день*) физическое присутствие человека получает свою лексическую реализацию, и человек и день отделяются друг от друга. Что же касается местоимения *ты* и глаголов с личными окончаниями 2-го лица во II строфе (*замешкаешь, окажешься*), они не указывают на конкретное лицо, а выражают присущую пословичным формам универсальную неопределенно-личную модальность.

В переводе присутствие человека получает свою экспликацию с самого начала текста: день не слит с человеком в одном образе; каждый из них получает вербальную реализацию: *весь день, разобьется вдребезги весь день – биться будешь, над тобою, ты, я донесу*.

Во II строфе оригинала встречаются образы жеребенка и осла. Компоненты пары *утро – жеребенок* сравнивается по признаку нетерпеливости. Образы названных домашних животных (коня и осла) имеют ярко выраженное фольклорное начало – в табасаранских пословицах и поговорках они выступают как носители противоположных качеств, различной жизненной философии: «Сколько не лупи осла, в коня он не превратится», «Если даже сложить семь ослов, из них не выйдет одного коня», «Когда

подковывали коня, говорят, осел и свое копыто выставил», «Пересесть с коня на осла», «От того, что закрепшишь седло на осле, конем он не станет», «До полдня солнце скачет на хромом осле, после полудня – на конеиноходце». Русскоязычный читатель не воспринимает коннотацию, заключенную в этих образах – они являются для него «чужой» реалией. Непривычным может быть для иноязычного читателя и сравнение жеребенка с утром. Нам представляется, что именно поэтому образы жеребенка и осла в перевод не включены: большинство трансформаций в переводе объясняются тем, что автор ориентируется на особенности мышления, миропонимания нового читателя. А поскольку этническая специфика, детали национального колорита представляют наибольшую трудность для восприятия, «...переводчик-автор иногда жертвует реалиями <...> за счет тех или иных деталей “снижая” до некоторой степени колорит, чтобы надежнее довести до сознания иноязычного читателя идейную основу и фабулу произведения» [Влахов, Флорин 1980: 175].

В переводе есть образы, отсутствующие в оригинале. К примеру, в IV строфе появляется образ женщины (родная), с которой связана тема любви. Лирический герой просит, чтоб она вручила свою юность (любовь) ему – он пронесет ее через всю жизнь, не расплескав ни капли. В оригинале же данная тема присутствует имплицитно: дважды повторяется предложение *Гъевесну абицнаий аку* (*Светлым наполненная чувством*); слово *гъевес*, кроме основного значения – *вдохновение, интерес*, в поэтических текстах часто обозначает любовь, поэтому под светлым чувством в оригинале подразумевается не только ощущение хрупкости утра, но и ощущение любви. Вообще, в тексте перевода прослеживается тенденция «обнаружения», развития и «обнажения» обозначенных в оригинале тем или образов. К примеру, образ разбитого дня, вскользь отмеченный в 4 строке I строфы оригинала, в переводе получает развитие в целой строфе (II). Отличается и сам способ раскрытия образа: если тема загубленного дня в оригинале (III строфа) передается преимущественно через безобразные слова, передающие состояние внутреннего мира: *растерянно, обижаясь, вываливаясь из рук, не став хозяином дела* (единственный образ в строфе – *без солнца в груди* – в данном ряду тоже выступает в функции номинации), то в переводе это сделано через зримые внешние предметные образы: тающего облака, мухи в паутине, рыбы, бьющейся в тине.

Композиционно-структурный аспект. Оригинал написан в форме катрена с парным способом рифмовки и мужской рифмой (*гвачин – гажин, аку – кур*), перевод – особой разновидностью катрена – восьмистрочником, в котором один стих пишется в две строки. Способ рифмовки в переводе перекрестный, мужские и женские рифмы чередуются.

Каждый катрен оригинала представляет собой завершенное в композиционном и семантическом отношении целое, синтаксическое членение совпадает со строфическим. Исключение составляет III строфа, нарушающая все установившиеся в пределах данного стихотворения тенденции: а) в ней имеет место анжамбеман, нарушающий семантико-синтаксическую завершенность строфы; б) отсутствует синтаксический параллелизм, встречающийся во всех остальных строфах (об этом ниже); в) отсут-

ствуют образы-сравнения; г) это единственная строфа, в которой нет интонационных спадов – состояние лирического героя (тоска, обреченность, растерянность) передано через последовательное развертывание однородных обстоятельств, требующих монотонной, перечислительной интонации. Синтаксическая и смысловая незавершенность строфы приводит и к ее интонационной незавершенности. Подобная выделенность свидетельствует об особом статусе III строфы – она представляет собой своеобразный семантический центр стихотворения: двух предыдущих строф; исходя из содержания этой строфы, в IV выносится императив.

В тексте перевода все строфы семантически, синтаксически и интонационно завершены.

Оригинал имеет кольцевую композицию: начинается и заканчивается одними и теми же строками, хотя и не совсем идентичными. Прием синтаксического параллелизма является в нем структурообразующим: 1-я и 2-я строка I и II строф, 2-я строка IV строфы (*Гъаџиб назук (эсси) шейъ ву гъачлин, Хиџл аџлин...*); 3-и строки I и IV строф (*Гъевесну аџџнайи аџу*); лексический параллелизм (анафорическое начало) 3-ей и 4-ой строк III строфы (*Фукла...*).

Кольцевая схема выдержана и в переводе, но менее последовательно. Прием синтаксического параллелизма в переводе не является ведущим композиционным приемом.

Интонационный аспект. В эмоционально-интонационном отношении оригинал и перевод также неравнозначны. В оригинале в пределах строфы один-два раза происходит спад интонаций – из-за наличия предложений с многоточиями (кроме III строфы). Наиболее выразительна в интонационном отношении IV строфа – в ней два раза идет спад интонаций: после 1-ой строки и после 3-ей строки, а затем резкий подъем в 4-ой строке, которая звучит как императив (*Ихтият йихъ, йигъ манлан кур!*).

В переводе все строфы интонационно завершены. В III строфе звучит риторический вопрос: *Рватьсья, но куда?* По интонационному рисунку IV строфа перевода напоминает соответствующую строфу оригинала: происходит двукратный спад интонации. Но оригинал завершается интонационным подъемом, а в переводе происходит еще один – третий – спад. Многообразие в конце заключительного предложения создает ощущение незавершенности всего стихотворения.

Подведем итоги.

Разность культурных кодов читателей оригинального произведения и переводного варианта текста, нескованность автора обязательными для переводчика требованиями при переложении произведения на другой язык, большой промежуток времени между созданием текста оригинала и его перевода, неизбежные трансформации, связанные со спецификой языковой картины мира читателей оригинального произведения и читателей перевода и разницей между структурно-типологическими особенностями строения двух языков, на которых творит автор, а также целый ряд других факторов привел к тому, что перевод и оригинал заметно отличаются друг от друга, причем на всех структурных уровнях:

1. На семантическом уровне. Не передана важнейшая информация, заключенная в подтексте оригинала. На наш взгляд, автор изначально не ставил перед собой подобной задачи – это подтверждается целенаправленным упрощением текста перевода, снятием в нем моментов, создававших подтекст в оригинале.

2. На лексико-фразеологическом уровне. Степень лексической точности переводного текста низкая – 30%. Фразеологические соответствия в двух текстах не всегда равноценны.

3. На изобразительно-образном уровне. Богатство изобразительно-выразительных средств оригинала не отражено в полной мере в переводе, поскольку они являются этнически маркированными, несущими национальный колорит. Прием соединения двух образов в одном сложном образе, применяемый в оригинале, не перенесен в текст перевода по той же причине – чтобы не затруднять понимание содержательной основы стихотворения. В тексте перевода присутствуют образы, не имеющие соответствия в оригинале. Некоторые образы в переводе обретают большую конкретность, «зримость».

4. На композиционном уровне. Архитектоника оригинала сложнее, чем композиционная структура перевода.

5. На интонационном уровне. Интонационно-ритмический рисунок оригинала сложнее и богаче. Различие интонационных рисунков приводит к разным семантическим тональностям двух текстов – концовки оригинала и перевода сильно отличаются друг от друга.

ЛИТЕРАТУРА

- Бесаев 1986 – *Бесаев Т.* Почему я в это не верю // *Художественный перевод: проблемы и суждения.* Сб. статей. Сост. Л.А.Анинский. М.: Известия, 1986.
- Влахов, Флорин 1980 – *Влахов С., Флорин С.* Непереводимое в переводе. М.: Международные отношения, 1980.
- Гаспаров 2001 – *Гаспаров М.* Подстрочник и мера точности // *О русской поэзии. Анализ. Интерпретация. Характеристики.* М.: Азбука, 2001.
- Казиев 2005 – *Казиев Ш.* Тавхана: Шиърар ва поэмйир. Махачкала: Дагестанское книжное изд-во, 2005.
- Казиев 2000 – *Казиев Ш.* Терновый венец: Стихи и поэмы / Пер. с таб. Махачкала: Дагестанское книжное изд-во, 2000.
- Ким 1986 – *Ким А.* Почему я в это верю // *Художественный перевод: проблемы и суждения.* Сб. статей. Сост. Л.А.Анинский. М.: Известия, 1986.
- Козько 1986 – *Козько В.* Школа, масштаб, уровень // *Художественный перевод: проблемы и суждения.* Сб. статей. Сост. Л.А.Анинский. М.: Известия, 1986.
- Мирам 1999 – *Мирам Г.* Профессия: переводчик. Киев: Ника-Центр, 1999.
- Николаев 1999 – *Николаев С.* Об одном стихотворении Бродского и его переводе, выполненном автором // *Вестник Пятигорского государственного лингвистического университета.* Пятигорск, 1999. № 3.

Пильгун 2004 – *Пильгун М.* Некоторые аспекты двуязычия в художественном творчестве // Русская и сопоставительная филология: состояние и перспективы: Международная научная конференция, посвященная 200-летию Казанского университета (Казань, 4-6 октября 2004 г.): Труды и материалы / Под общей редакцией К.Р.Галиуллина. Казань: Изд-во Казан. ун-та, 2004.