

## ОБРАЗ И ПЕРЕВОД

АННА АКОПОВА

Анализ художественного перевода в системе исследования художественной литературы имеет свою специфику и относительно самостоятельное значение. Одновременно он соотносится с особенностями анализа художественного текста. Это объясняется, с одной стороны, тем, что художественный перевод, как явление, восходит к общему понятию перевода и потому выполняет свою незаменимую функцию в литературном процессе, с другой стороны—тем, что конкретный художественный перевод представляет собой художественное целое, подчиненное законам развития оригинальной литературы.

Главное различие анализа перевода и анализа обычного художественного текста в том, что в первом случае невозможно избежать аналогии с подлинником, тогда как анализ художественного текста может быть замкнут в пределах самого текста или его отрывков. Конечно, при анализе художественного перевода возможен этап, когда мы сосредотачиваемся исключительно на художественных особенностях перевода, но этот этап может быть лишь звеном исследования, ведущего так или иначе к подлиннику.

Анализируя художественный перевод вне его соотношения с подлинником, мы можем определить его закономерности как художественного произведения, однако задача перевода, его функция в литературном процессе отлична от задачи и функции оригинальной литературы. При анализе должно быть учтено это различие, а именно то, что по отношению к художественной литературе перевод выступает как способ её развития.

Рассматривая перевод независимо от подлинника, исследователь может обнаружить то новое, что несет собой перевод, однако он не может исследовать происхождение, специфику, сущность этого явления, а значит, осуществить анализ перевода как перевода. Именно приближение к подлиннику, степень этого приближения определяет возможность контакта одной литературы с другой. Поэтому первое условие при анализе художественного перевода—определение критерия верности перевода подлиннику. В дальнейшем весь анализ строится под углом принятого исследователем критерия. В данной статье отправная точка анализа—критерий, ориентирующий на передачу образа, т. е. критерием верности перевода подлиннику принят целостный образ художественного произведения, причём критерий верности каждого отдельного образа перевода—соответствующий ему образ в оригинале. При

этом следует иметь в виду, что представление о целостном образе произведения изменчиво и углубляется в процессе познания<sup>1</sup>, и поэтому каждый конкретный критерий верности, ориентирующийся на передачу образа, ограничен литературной эпохой и позицией исследователя.

Художественный образ определяет специфику искусства по сравнению с другими видами творчества, именно потому, видимо, наиболее важным в литературном процессе является развитие образа, его углубление в сущность мира. Поскольку перевод—способ развития оригинальной литературы, и при его посредстве развивается всеобщая художественно-образная картина мира, должно быть, именно трансформация образа является основой в переводческом процессе. Анализируя перевод с точки зрения подсобного критерия, мы охватываем всю его поэтическую сущность от простейшей первофразы—единичного образа до целостного образа произведения.

Художественный образ в переводе предстает в скрещении двух оригинальных мирозерцаний, он представляет собой как бы «сдвиг», смещение первоначального образа в подлиннике. Сдвиг может быть слабо-выраженным или же, наоборот, явно ощутимым, он может быть настолько значительным, что приведёт к искажению и, наконец, исчезновению образа в переводе. Это касается как единичного образа, так и целостного образа произведения.

Сдвиг образа обусловлен несопадением поэтических концепций поэта и переводчика, связанным с различием языков, поэтических систем, литературных традиций, талантов. Значительная роль принадлежит психологическим свойствам личности переводчика, обуславливающим специфическое восприятие образа, его художественную интерпретацию.

Обратим внимание на два перевода стихотворения В. Терьана «Зимняя ночь»<sup>2</sup>. По своему настроению оно напоминает общеизвестное блоковское «Ночь, улица, фонарь, аптека...». Трагедия безысходности и одиночества передается через образ человека, однообразно и монотонно шагающего по улицам как бы вымершего ночного города:

Зимняя ночь тихо наступает  
 И застилает лицо большого города.  
 Я выхожу, иду улицей  
 И долго-долго мерю тротуар.  
 В окнах высоких домов  
 По одному потухают светлые огни.  
 Я уже ничего не помню,  
 Для меня нет ни сегодня, ни вчера... (подстрочник).

<sup>1</sup> «Образ,— пишет П. В. Паллевский,— может снимать с себя один за другим «мыслительные покровы», постоянно излучать потоки понятий. Однако его энергия неисчерпаема, потому что раз поставленные его зеркала продолжают всё время отражать в микрокосме движения аналогичного им мира» («Внутренняя структура образа», «Теория литературы», т. 1, М., 1962, стр. 91).

<sup>2</sup> Վ շ շ Ն Ն Ն ի յ Ն Ն, Երկերի ժողովածու, Երևան, 1960, հ. I, стр. 65.

В переводе В. Успенского<sup>3</sup> образ ночного города дополнен сравнением с тюрьмой: «Бесцельно лю кругу бреду как в тюрьме». Вследствие такой переводческой интерпретации в тексте перевода появляются признаки ограниченного пространства, которых нет в подлиннике.

(подстрочник)

(перевод)

И долго-долго мерю тротуар.  
В окнах высоких домов  
По одному потухают светлые огни.

Граню мостовую с угла до угла,  
Мне видно, как меркнет окно за  
окном.

Стена надо мной высока и сера.

В переводе же Н. Поляковой чувство безысходности связано с понятием бесконечности. Если у В. Успенского оно проявляется в ограничении пространства, то у Н. Поляковой, наоборот, как бы в расширении очерченного в подлиннике пространства:

Я долго-долго улицей пустой  
Иду один, куда глаза глядят...<sup>4</sup>

Такое наблюдение позволяет сделать вывод о различии психологических свойств личностей двух переводчиков. У В. Успенского безысходность и тоску порождают камерность, замкнутость, а у Н. Поляковой (что так свойственно женской поэзии)—бесконечность, незавершенность, зыбкость мира.

В новой поэзии подобие первоначального образа редко, когда достигается с помощью подражаний, средствами калькирования, буквального перевода. Это явление не получило достаточно глубокого научного объяснения, хотя именно в нём скрыта одна из основных особенностей перевода—его творческий характер. Поэтическая точность образа или, скорее, приближение к ней достигается неподражательными, творческими путями, и образ оживает благодаря творческому порыву.

То, что ни подражания, ни буквальные переводы не способны передать образ в новой поэтической системе, должно быть, видимо, объяснено относительной самостоятельностью каждой поэзии, её собственными законами развития, при которых подобие образа создается уже в виде другой, отличной от первой, поэтической структуры: не в результате повторения элементов поэзии подлинника, а с помощью совершенно новых элементов, созвучных поэзии перевода. В этом смысле соотношение поэтики, механизма строения переведенного образа с подлинным, конечно, может дать значительный материал для выводов и обобщений. Так, например, такой существенный элемент поэтического образа, как размер, во многих случаях заменяется, заменяется система стихосложения, если она чужда законам поэзии, на язык которой осуществ-

<sup>3</sup> В. Терян, Избранное, Ереван, 1941, стр. 41.

<sup>4</sup> В. Терян, Стихотворения, М.—Л., 1960, стр. 61.

вляется перевод<sup>5</sup>, почти всегда заменяется акустическая константность, кроме случаев передачи звукоподражательных образов (например, воспроизведение звука *ш* в русских переводах стихотворения В. Теряна «Եղևիկ ու շրշրուկ»<sup>6</sup>).

Сложно и многолик воспроизводится интонация образа, как внешняя, диктуемая размером, так и внутренняя, диктуемая переживанием, человеческим состоянием, заключённым в образе. Если в первом случае нарушения, изменения в интонации вызваны различием поэтических систем оригинала и перевода, то во втором случае они связаны с особенностями интерпретации образа переводчиком, в результате которой он может по-иному, чем в подлиннике, расставить акценты. Свои трудности воспроизведения имеют формы стиха. «Легко переводить сонет с итальянского на английский,— пишет П. Карп,— коли англичане почитали его не меньше итальянцев, хоть и не так строго соблюдали его правила. А по-русски сонет, за редчайшими исключениями, остался чисто книжной формой. Если русский переводчик и не обречен этим на книжность, то преодолеть её ему куда труднее, чем его английскому собрату»<sup>7</sup>.

Наиболее устойчивым элементом образа при его расщеплении в процессе перевода является семантика. Она видоизменяется, но в большинстве случаев сохраняется. Хотя и преломления её могут быть самыми неожиданными. Анализ русских переводов из Н. Кучака, В. Теряна, А. Исаакяна показывает, что в большинстве случаев переводчик ориентируется на передачу семантики, чем на воспроизведение интонации и звучания, несоизмеримо более консервативного и замкнутого в пределах своей поэтической системы. Однако в переводах поэзии сохранение семантики зачастую не спасает образ от искажения в силу того, что сущность поэтического образа связана с музыкальностью, интонационной инерцией<sup>8</sup>.

Связь семантики образа с интонацией—проблема малоработанная. Как отмечает М. Б. Храпченко, «даже и в относительно хороших исследованиях почти не наблюдается анализа интонационного строя художественных произведений, присущей им весьма разветвленной системы эмоциональных проекций, отношений к явлениям жизни, эмоционально-экспрессивных акцентов и оттенков той системы, вне которой собственно и не существует эстетическое освоение мира»<sup>9</sup>.

В стихотворении В. Теряна «Կարևուկ»<sup>10</sup> основным конструирующим

<sup>5</sup> Силлабо-тонический стих русской поэзии переводится на армянский как силлабический вследствие силлабического характера армянской поэзии (это явление подробно исследует в своих работах Э. Джрбашян).

<sup>6</sup> Կ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. I, стр. 189.

<sup>7</sup> «Звезда», 1966, № 4.

<sup>8</sup> Термин употреблен Ю. Лотманом в книге: «Анализ поэтического текста. Структура стиха», Л., 1972.

<sup>9</sup> М. Б. Храпченко, Размышления о системном анализе литературы («Контекст 1975», М., 1977, стр. 41).

<sup>10</sup> Կ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. I, стр. 187.

началом целостного образа является создающееся мерной интонацией и повторами внутри строф ощущение круговорота: *պատմիր, պատմիր, կարուսէլ, հերթիք էր և հմար և անցիր, սիրո խոսք, և համարույր, և տանջանք*. Каждые две строфы заканчиваются рефреном, напоминающим нам о тщете этого круговорота. Нарушение интонации стихотворения неминуемо должно привести к искажению поэтического образа, что мы и наблюдаем в переводах Л. Успенского<sup>11</sup>, В. Рождественского<sup>12</sup>.

Часто нарушенный интонационный рисунок при сохранении семантической стороны образа разрушает его поэтическую гармонию. Трагедия превращается в фарс, герой — в позёра. Рассмотрим, к примеру, стихотворение В. Теряна «Մեղմուխուն»<sup>13</sup>:

*Այսօր օղոր քրոջ պես  
Անշար, մաքուր և գթոս,—  
Գրկենք իրար ու նսանք,  
Նսանք մինչև առավոտ...*

С торжественностью сливается тоска о прошедшем, в которое канули мгновения счастья, и вместе с тем возникает желание воскресить ощущение счастья:

*Այն մոռացված, մոռացված  
Հերթաթնները պատմիր ինձ...*

В переводе В. Звягинцевой ощущение торжественности исчезает, вместо него мы попадаем в будничную обстановку:

Будь сегодня мне сестрою  
Терпелива и добра,—  
Посидим ночной порою,  
Потолкуем до утра<sup>14</sup>.

Эта мирная интонация ослабляет предчувствие, надежду и свой любви. В спокойной, приземленной мелодии перевода исчезает чувство тревоги и вознесенности.

В переводе С. Шервинского, наоборот, интонация эмоциональней и ярче:

Сегодня будь мне сестра,  
Чиста, спокойна, добра,—  
Обнимемся, посидим,  
О, посидим до утра.  
  
К постели плача присядь,  
Как тень ночная черна<sup>15</sup>.

<sup>11</sup> В. Терян, Избранные, стр. 77.

<sup>12</sup> В. Терян, Стихотворения, стр. 101.

<sup>13</sup> Վ. Տերյան, Երկերի ժողովածու, հ. I, стр. 121.

<sup>14</sup> В. Терян, Стихи, М., 1950, стр. 40.

<sup>15</sup> В. Терян, Избранное, стр. 60.

Возможен такой вариант, когда при сохранении внешнего интонационного рисунка искажается семантика. Так, в переводе В. Звягинцевой стихотворения «*Чырпшыбі*» традиции русской поэзии в пределах семантики образа подавляют уникальность образа, превращают стихотворение в типично русское. Это происходит за счет вольного переложения подлинника привычными для русской поэзии образами: «улыбнулась мне ласково ты—вспыхнул в сердце любви первоцвет», «легким дымом умчалась ты вдаль, отгоревшая юность моя»<sup>16</sup>. В данном случае как бы эксплуатируется идея «кружения» терьяновской «Карусели», ее внешняя интонация для «пересадки», если можно так выразиться, привычных образов русской поэзии. Эти образы ведут переводчика за собой, не позволяя никаких отклонений в сторону непривычных для русской поэзии особенностей семантики терьяновского образа. Здесь возникает проблема образов-штампов и преодоление в переводе образного стереотипа. Стереотип в поэзии возникает в результате внесения образов-штампов, обозначающих то или иное человеческое состояние или описание. (Так, в переводах Т. Спендзаровой из В. Теряна можно заметить тягу к принятым выражениям, штампам русской поэзии: «из неведомых далей голубых», «исходя тоской», «потеряв покой» и т. д. У В. Успенского встречаем: «полночные розы», «свиный свод», «побег нежной чистоты»...). Стереотип может быть вызван неосознанной реминисценцией поэтических открытий прежних поэтов. Это явление мы наблюдаем в некоторых переводах Н. Гребнева из Н. Кучака, выполненных в традициях русской классической поэзии. Очень часто возникает ассоциация с поэзией С. Есенина. У крупных поэтов в переводах может проявиться реминисценция из собственного творчества. Так, Б. Пастернаку легче сказать в переводе из А. Исаакяна: «Я черных глаз читаю цель»<sup>17</sup> в духе своей образной системы, чем передать неизощренную, первозданную простоту исаакяновского образа: «*Բն աշխրդ—հորն ու փթի*» («Твои глаза—огонь и янтарь»)<sup>18</sup>.

Перевод, основывающийся на образах-штампах, служит лишь количественному обогащению поэзии, не внося ничего нового, т. е. не проявляя своей основной функции. В тех же случаях, когда поэт, преодолевая стереотип собственной системы, воспроизводит образ подлинника, перевод оказывается соперничающим с подлинником в своей художественной силе и уникальности образа. Так, в «Песне Заро» у А. Исаакяна «*Բն, լույս-արև հոգու վրա, դու միշտ արթուն եմ հոգում*» сущность исаакяновского образа «*լույս-արև*» передается Б. Пастернаком через образ «солнце без заката» («Над головою только ты сияешь солнцем без заката»). Слов этих в подлиннике нет, но солнце, которое вечно не заходит в душе поэта—это солнце без заката. Образ «солнце

<sup>16</sup> В. Терян, Стихи, стр. 37.

<sup>17</sup> А. Исаакян, Избранные сочинения в 2-х томах, т. 1, М., 1956, стр. 211.

<sup>18</sup> Ա. Գ. Իսահակյան, Հետիւր երգեր, 1939, հ. 1, стр. 164.

без заката»—приобретение пастернаковского художественного мира. отличающегося импрессионистской переменчивостью, он возникает в результате столкновения с вечными непреложными, как бы остановленными образами А. Исаакяна.

В основе художественного текста лежит образ переживания. В большей степени это касается лирики, само существование которой есть выражение человеческого состояния<sup>19</sup>. Это состояние передается в ней через внутреннюю интонацию, в которой оживает семантика образа, его поэтический смысл. Передача внутренней интонации в переводе совсем не обязательно должна вызвать тот же размер и в некоторых случаях ту же семантику, что и в подлиннике, поскольку язык каждой поэзии обладает своими законами передачи этого переживания. Иллюстрацией к сказанному могут служить два перевода стихотворения Г. Гейне „Sie liebten sich beide, doch keiner“:

Sie liebten sich beide, doch keiner  
Wollt es dem andern gestehn;  
Sie sahen sich an so feindlich,  
Und wollten vor Liebe vergehn.  
  
Sie trennten sich endlich und sahn sich  
Nur noch zuweilen im Traum;  
Sie waren längst gestorben,  
Und wußten es selber kaum<sup>20</sup>.

Перевод В. Левика:

Они любили друг друга,  
Но встреч избегали всегда.  
Они жистомились любовью,  
Но их разделяла вражда.  
  
Они разошлись, и во сне лишь  
Им видеться было дано.  
И сами они не знали,  
Что умерли оба давно<sup>21</sup>.

В переводе В. Левика мы видим очень близкую передачу семантики стихотворения, без отступлений и лишних слов. В меру сил сохранен и ритмический рисунок, однако трагедия, от которой сжимается сердце при чтении Г. Гейне, в левиковском переводе не ощущается. В данном случае образ переживания неотделим от акустической константности подлинника, от звукового движения, мелодии текста. Beide, keiner, andern, feindlich, traum, kaum — опорные слова, через звучание кото-

<sup>19</sup> Проблема образа переживания подробно исследуется в работе В. Сквозникова «Лирика», Теория литературы, М., 1964, стр. 173—238.

<sup>20</sup> Heinrich Heine, Hundertfünfzig Gedichte, Berlin, 1972, стр. 38.

<sup>21</sup> Генрих Гейне, Стихотворения. Поэмы. Проза, М., 1971, стр. 97.

рых передается вместе с семантикой человеческое состояние, поэтический смысл, нежная трогательная и печальная трагедия слышится в этих тянущихся звуках, в их медленной торжественности. В переводе эти звуки заменены открытым звуком *a*, его грубыми сочетаниями с твердыми согласными: всегда, вражда, дано, давно... Образ переживания в левиковском переводе оказывается не спасенным сохранением семантики. Подобие образа переживания проявляется в переводе М. Ю. Лермонтова, который по своему отступлению от подлинника считается неточным: нарушена семантика, ритмический рисунок, изменен смысл последних строк—но через нарушения воскресает человеческое состояние, а изменение смысла последних строк как бы углубляет гейневскую трагедию, нагнетает ее:

Они любили друг друга так долго и нежно.  
С тоскою глубокою и страстью безумно-мятежной!  
Но, как враги, избегали признанья и встречи,  
И были пусты и хладны их краткие речи.

Они расстались в безмолвном и гордом страданье,  
И милый образ во сне лишь порою видали.  
И смерть пришла: наступило за гробом свиданье...  
Но в мире новом друг друга они не узнали<sup>22</sup>.

М. Лермонтов растягивает строку, внося новые слова, именно с целью передать человеческое состояние, звучащее в гейневском тексте, потому что его основной задачей является трансформация образа переживания. Это тем более подтверждается тем, что поэт приходит к такому решению не сразу. Первый вариант его перевода значительно ближе к семантике и ритму подлинника. М. Лермонтову кажется недостаточным сказать: «они любили друг друга так нежно» для того, чтобы передать гармонию звучания и смысла гейневского стиха, и он говорит: «они любили друг друга так *долго и нежно*». Кроме того, М. Лермонтов пытается создать такую акустическую константность перевода, чтобы она не была чужда подлиннику: нежно, безумно, мятежно, признанье, свиданье—слова, которые несут на себе определенную нагрузку переживания.

В основе анализа художественного перевода лежит изучение преломления целостного образа подлинника, особенностей любого образного единства в переводе с учетом изменений в семантике, интонации, звуковом движении, соответственно законам той поэзии, на язык которой осуществлен перевод. Условие, при котором новая целостность образа должна отвечать законам поэзии перевода, существенно важно, потому что в противном случае нарушение этих законов не позволит инородному образу проникнуть в пределы новой поэзии. Под законами

<sup>22</sup> М. Ю. Лермонтов, Собрание сочинений в 4-х томах, т. 1, М., 1957, стр. 73.

поэзии мы имеем в виду не только устоявшиеся, принятые законы, но и перспективу ее развития, обусловленное появление новых форм, в возникновении которых существенную роль играет перевод.

### ԿԵՐՊԱՐ ԵՎ ՔԱՐԳՄԱՆՈՒԹՅՈՒՆ

ԱՆՆԱ ԱԿՈՊՈՎԱ

Ա մ փ ո փ ո լ մ

Գեղարվեստական թարգմանության վերլուծության հիմքը թարգմանության մեջ պատկերի կրած փոփոխությունների ուսումնասիրությունն է: Անհրաժեշտ է հաշվի առնել պատկերի փոփոխության առանձնահատկությունները սեմանտիկայի և հնչյունային շարժման տեսակետից: Կոնկրետ թարգմանությունների վերլուծությունը ցույց է տալիս, որ թարգմանության ընթացքում տեղի է ունենում բնագրային պատկերի տեղաշարժ, որն առանձին դեպքերում կարող է հասցնել պատկերի աղճատման և կորուստի: