

К ВОПРОСУ О ПЕРЕВОДИМОСТИ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ АМОСА ОЗА «ПОВЕСТЬ О ЛЮБВИ И ТЬМЕ»)

Валькова Ю.Е.

Научный руководитель – канд. филол.н., проф. Разумовская В.А.

Сибирский федеральный университет

Проблема переводимости автобиографических или квазибиографических текстов не нова, что очевидно особенно в аспекте рецептивной эстетики, положения которой были подробно разработаны Х. Р. Яуссом, В. Изером, Р. Варнингом, Х. Вайнрихом, Г. Гриммом и др. Базовые понятия рецептивной эстетики, структурирующие ее теорию, – актуализация, конкретизация, эстетический опыт, эстетическая дистанция, идентификация, стратегия текста, горизонт ожидания, конституирование смысла, коммуникативная определенность/неопределенность и др., – свидетельствуют об интегрирующей экспансии феноменологии и герменевтики в широкую область социо-гуманитарных наук, в частности, в литературоведение и теорию перевода. В них рецептивная теория находит своё отражение в изучении областей взаимодействия. Если в литературоведении можно говорить о двух областях взаимодействия – между текстом и контекстом, а также между текстом и читателем, то при переводе произведения возникает вопрос о более сложном взаимодействии. Не является ли в таком случае переведенный контекст опосредованным переводчиком, спроецированным на культурные ожидания от автора? Культурные ожидания тем сильнее, чем известней личность автора и чем более читателю знакомы подробности жизни автора и близки реалии текста.

В каждом литературном тексте, как правило, встречаются элементы различных социальных, исторических, культурных и литературных систем, или референциальных полей за пределами текста. Попав в художественное произведение, эти элементы покидают привычные границы и становятся объектом изучения. Подвергаясь переводу, эти элементы снова покидают привычные границы текста и должны встраиваться в решётку переводного текста (по А. Лефевру).

Материалом настоящего исследования послужил роман «Повесть о любви и тьме» наиболее переводимого на сегодняшний день израильского писателя Амоса Оза. При переводе Амоса Оза многие из его оборотов будут немедленно узнаны образованным читателем: это цитаты из Библии, неизбежные в тексте автора, пишущего на иврите, аллюзии на классический роман XIX века, на русскую литературу, а именно, на Л.Н. Толстого и А.П. Чехова, которых читает мать рассказчика. Общность истоков русской классической и современной ивритской литературы, которая создавалась во многом выходцами из Российской Империи, впоследствии СССР и стран СНГ, общность первичного мифа должны были бы помочь читателю понять подтекст, содержащий в основе аллюзию. Именно это иногда является камнем преткновения при переводе с иврита на языки христианских народов. Переводчик пытается на основе частичного соответствия единиц ИЯ и ПЯ ввести библеизм в референциальное поле христианской культуры, что не импонирует израильским ортодоксальным переводчикам с иврита на русский, В результате данной тенденции возникла целая концепция борьбы с «охристианиванием» еврейского текста, Например, с переводимыми текстами Шмуэля Йосефа Агнона, нобелевского лауреата по литературе 1966 года. Шмуэль Йосеф Агنون упоминается в этой связи не

случайно, а во-первых, из-за того, что Амос Оз ссылается на Агнона, с которым был лично знаком, и описывает некоторые подробности его биографии; во-вторых, из-за схожести неторопливой повествовательной манеры обоих авторов; в-третьих, из-за того, что в произведениях обоих авторов наличествуют аллюзии на священные тексты.

Английский перевод произведения отличается большим количеством опущений, когда речь идет о реалиях, например выражение **ביום שרב** (буквальное значение: в день, когда дует жаркий иссушающий ветер, **שרב** – зной, суховей) в русском переводе появляется развернутое описание: «в день, когда дует знойный ветер пустыни – хамсин»; в английском же переводе мы видим опущение семы, связанной с ветром: «on a hot day».

Художественное произведение насыщено множеством узнаваемых социальных деталей, норм и ценностей, но их сочетание больше не имеет прямых соответствий чему-либо за пределами текста, если разрушены референциальные поля, с которыми соотносится литература, например, в приведенном примере английский перевод лишается описания реалии. В английском переводе часты опущения, так если выражение **את פיסת הקרקע שלנו, כבשת הרש** в русском переводе выглядит как «этот клочок нашей земли, эту «единственную овечку бедняка», как говорит ивритская пословица» (добавлена информация, что **כבשת הרש** – овечка бедняка (последнее, что есть у бедняка) – это ивритская пословица, то в английском переводе: *snatch our little strip of land*, пословица не переведена.

В связи с тем, что данный роман имеет смысловым центром рассказчика, то возникает необходимость определения автора. Вероятнее всего, по отношению к данному произведению с учетом культурных ожиданий реципиента использовать термин «имплицитный автор». Имплицитный автор — образ автора, создаваемый читателем в ходе восприятия им текста. Имплицитный автор присутствует в произведении независимо от воли самого писателя и во многом определяется сознанием читателя, не совпадая тем самым с автором — физическим лицом. По представлениям нарратологии имплицитный автор вместе с парной коммуникативной инстанцией – имплицитным читателем — ответственен за установление и обеспечение художественной коммуникации. В понимании Амоса Оза имплицитный читатель несет большую ответственность за эффективность осуществления коммуникации: «Вместо того чтобы пытаться просунуть в отверстие голову писателя, как это делает лишенный воображения читатель, стоит попытаться сотворить это с самим собой и посмотреть, что получится».

Для Б.Кормана автор как «внутритекстовое явление», то есть «концепированный автор», воплощается при помощи «соотнесенности всех отрывков текста, образующих данное произведение, с субъектами речи - теми, кому приписан текст (формально-субъектная организация), и субъектами сознания - теми, чье сознание выражено в тексте (содержательно-субъектная организация)». Об этом Амос Оз пишет так: «Тот, кто ищет суть повествования на пространстве между самим произведением и тем, кто его написал, ошибается: искать следует не на поле, лежащем между написанным и писателем, а на поле, которое создается между написанным и читателем».

Соотношение автора биографического и автора-субъекта сознания, выражением которого является произведение Амоса Оза, представляющее насыщенный культуронимами роман, в принципе такое же, как соотношение жизненного материала и художественного произведения вообще: руководствуясь некоей концепцией действительности и исходя из определенных нормативных и познавательных установок, реальный, биографический автор (писатель) создает с помощью воображения, отбора и переработки жизненного материала автора художественного

(концептированного). Инобытием такого автора, его опосредованием является весь художественный феномен, все литературное произведение. «Повесть о любви и тьме» включает воспоминание о детстве автора, почти биографию, но при этом «все написанные мною истории автобиографичны, но ни одна из них не исповедь». Помимо этого, канва повествования включает описание истории Израиля — его становления, его войн, его идеологии, сомнений и его таких разных людей. Рассуждения Оза о природе собственного творчества, происхождения тех или иных сюжетов органично встроены в эту квазибиографию, представляющую настоящий эпос, не только государства, но и семьи, когда сюжет, сдобренный эпическим пафосом и подернутый патиной мифического реализма, уходит корнями в далекое прошлое и в другие страны, откуда родом предки Оза.

И. Саморукова, говоря об авторе, вводит термин «аутор», это автор, сопричастный идее аутентичности. Биографическая самость дает аутору-автору возможность дистанцироваться от общего, от архетипического. Он присваивает чужое, не сливаясь с ним. Таким образом, автор создает текст из культурного гипертекста, представляющего собой совокупность дискурсивных практик и зафиксированных в них моделей и структур сознания, через деконструкцию авторитетного и последующую структуризацию путем сдвига деконструированных моделей в иной контекст. В произведении Амоса Оза реконструирование происходит через структуризацию нескольких культурных решеток, к которым причастен автор как по своей биографии, так и по своей образованности. Одной из важных для нас является русская культурная решетка, которая обуславливает определенную интонацию текста, по выражению самого автора, «все это — и многое, многое другое, не поддающееся даже краткому перечислению, — все это и создает ту полифонию, в которой — повторю это снова — «русской» скрипке отведена хотя и доминантная, но не исключительная партия». В такой связи можно говорить и об обратном переводе, когда сначала русская культурная решетка проявляется в тексте на иврите, а потом переводится на русский язык либо с сохранением некоторой отстраненности по отношению к языковой личности автора, либо с внедрением личности концептированного автора в русскую языковую картину мира. Например, в оригинале: **כך יכול רסקולניקוב להמתיק קצת את החרפה ואת בדידות הציניק שכל אחד מאתנו נאלץ לגזור על האסיר הפנימי שלן לצשך כל ימי חייו.**

В русском переводе: «Так Раскольников сможет чуть-чуть утешить твоего (*в оригинале «твоего» не было*) внутреннего узника, которого каждый из нас вынужден обречь на позор и одиночество пожизненного карцера», в оригинале есть форма «каждый из нас» (**מאתנו**), но затем в предложении есть местоимение (**שלן**) и существительное (**חייו**) с суффиксом принадлежности, выражающим отношение «его» в значении «его собственный», а не «наш». Таким образом, в русском переводе отстраненность автора по отношению к Достоевскому, как это было в оригинале, исчезла. В английском переводе вся глава 5, где Амос Оз исследует пространство литературного произведения с ссылками на русских авторов, не переведена.