

АВТОРСКАЯ СТИЛЕВАЯ КОНЦЕПЦИЯ И ЕЕ ОТРАЖЕНИЕ В ПЕРЕВОДЕ

(Заметки о переводах тетралогии Х. Лакссенса
„Свет мира“)

С. И. НЕДЕЛЯЕВА-СТЕПОНАВИЧЕНЕ

Автору этих заметок уже приходилось писать о стиле тетралогии „Свет мира“ [Неделяева, 1965], в том числе и специально о стилевой концепции данного романа [Nedelyaeva-Steponavichiene, 1972], и попутно, при анализе общих черт лакссеновского романа [Nedeliajeva-Steponavičienė, 1977]. И все же считаем целесообразным еще раз обратиться к указанной теме хотя бы потому, что появляющиеся все новые и новые переводы тетралогии убеждают в том, что авторская концепция названного произведения, лежащая в основе его стиля, продолжает оставаться не до конца раскрытой. Отчасти это объясняется тем, что перевод нередко бывает сделан не с оригинала, а с переводов на другие, более распространенные языки, чем исландский. В частности, последний из известных нам переводов тетралогии на литовский сделан с русского и немецкого. Естественно, трудно в таком случае ожидать от переводчика тонкого воспроизведения концепции оригинала, ведь он имеет дело не с самим оригиналом, а всего лишь с его отражением.

Анализ переводов тетралогии „Свет мира“ проводился на материале перевода на шведский (1953), немецкий (1955), польский (1957), словацкий (1958), английский (1969), русский (1969) и литовский (1979) языки. При ссылках на переводы в дальнейшем в статье указываются лишь страницы соответствующих изданий.

Перевод является безошибочным зеркалом того, насколько точно и глубоко переводчик воспринял авторскую концепцию, замысел произведения во всей его полноте. Разумеется, мы не имеем в виду те случаи, когда искажения возникают у переводчика сознательно, когда авторская концепция для переводчика вполне ясна, но почему-либо неприемлема. Речь идет о тех случаях, когда переводчик стремится воспроизвести максимально адекватно и дух, и форму оригинала. Донести до читателя авторскую концепцию во всей ее полноте и глубине и есть, по нашему мнению, главная задача переводчика. Возможности для выполнения этой задачи у переводчика обычно очень широки, несмотря на неизбежные потери в частности, в случаях пре-

словутой „непереводимости“ (отсутствие точных эквивалентов, несоответствие языковой символики, невозможность передать значимые имена и т.п.).

Для хорошего перевода художественной литературы одного владения языком переводчику недостаточно. Требуется еще и очень много знаний. В наше время к переводчику художественной литературы предъявляются очень высокие требования. Знакомство со специальной литературой бывает порой совершенно необходимо. Однако таких необходимых переводчику исследований, которые могли бы облегчить его работу, порою и нет. Стиль Лакснесса, в частности, до сих пор еще не был подвергнут пристальному изучению, несмотря на то, что исследователи творчества этого писателя единодушны в оценке его стилистического мастерства и оригинальности каждого произведения, не в последнюю очередь именно с точки зрения стиля, несмотря на то, что известно, как много внимания уделяет писатель именно этой стороне своего творчества. Сколько-нибудь обстоятельных обобщающих исследований на эту тему попросту нет, если не считать главы о стиле в монографии П. Халльберга [Hallberg, 1956, с. 510–552]. В результате переводчик вынужден совершенно самостоятельно постигать всю сложность, многослойность, интеллектуальную изощренность лакснессовского стиля, при всей его кажущейся простоте и спонтанности.

Отсюда – неизбежные потери, всевозможные упрощения, искажения авторской концепции произведения, в котором важна каждая деталь, сколь незначительной она бы ни казалась. Одна из характерных особенностей стиля Лакснесса состоит в том, что он выстраивает здание своего произведения с тщательностью самого взыскательного архитектора, или скажем иначе – подобно композитору, он создает симфонию, в которой важен каждый полутоп. Такие сравнения приходят на ум не случайно – искусство Лакснесса синкретично, что свойственно современной литературе вообще, а для него чрезвычайно характерно.

В чем же, в общих чертах, заключаются особенности стиля тетралогии и почему они остаются нередко нераскрытыми в переводе? В упомянутой монографии Халльберга вопрос о стиле тетралогии не ставится. Развитие стиля Лакснесса от „субъективного“ к „объективному“ (точнее „от романтического к реалистическому и эпическому“) прослеживается на примере „Салки Валки“ (1931–1932) и „Исландского колокола“ (1943–1946). Тетралогия (1936–1940) занимает промежуточное положение и потому естественно ожидать, что в ней можно обнаружить признаки как „субъективного“, так и „объективного“ стиля с преобладанием „объективного“, поскольку развитие творчества идет в этом направлении.

К тому времени, когда Лакснесс писал тетралогию, он уже вполне преодолел те свойства своего стиля, которые сам уже ощущал как недостатки

и которые П. Халльберг называет признаками „субъективности“ (то или иное вмешательство автора в повествование, чересчур явный авторский комментарий, сравнения, которые не могут быть отнесены на счет героев, чересчур явное сочувствие или негодование „от автора“, лирические отступления и т.п.). Все эти признаки в тетралогии элиминированы, хотя на первый взгляд она может показаться очень лирической, „страстным всплеском души“, т.е. „субъективной“, и хотя общие оценки исследователей тетралогии тоже говорят как будто об этом¹.

В действительности в тетралогии нет (и не может быть!) присутствия автора, поскольку функции автора передоверены Лакснесом своему герою. Роман фактически представляет собой завуалированное, хотя при более внимательном прочтении совершенно явное повествование от первого лица, *Ich-Erzählung*. Однако необычность избранной формы в том, что, ведя повествование от своего лица, главный герой тетралогии, поэт Оулавюр Каурасон говорит о себе не „я“, а „он“, „Оулавюр Каурасон“, „призываемый приходом“, „мертвая душа“, „поэт“, „крестоносец жизни“ и т.п., применяя к себе такие же перифрастические эпитеты, которыми наделяет других.

В романе нет ничьих других точек зрения, кроме самого поэта, он — единственная призма, сквозь которую читатель видит происходящее. Читатель не знает, что происходит с другими героями, как только они исчезают из поля зрения Оулавюра, они существуют в тетралогии не „объективно“, а лишь постольку, поскольку представляют часть жизненного опыта героя. Подобно Данте, с которым героя тетралогии связывает множество не очень зримых, но очень прочных нитей, герой „Света мира“ изобразил самого себя в числе своих героев. Разница лишь в том, что Данте, изображая себя в числе своих героев проходящим все круги ада, говорит о себе „я“, а лакснесовский поэт говорит о себе „он“, изображая себя проходящим не менее впечатляющие круги земного ада, смотрит на себя не изнутри, а извне, как бы глазами других. Такая сверхщепетильность, гипертрофированная объективность героя по отношению к самому себе объясняется сложным и неоднозначным положением Оулавюра в обществе и относится к содержательному плану повествования.

То же в поверхностном слое романа, что кажется нам авторским комментарием, сравнениями и прочим, представляет собой личный опыт Оулавюра, только его и ничей другой комментарий к тому, что он видит, в чем участвует,

¹ Ср., напр.: But as no other work of his Laxness has endowed this one with his intense sensitivity, his almost superhuman ability of sympathetic suffering [Einarsson, 1966, p. 226].

ибо ничего другого в романе и не изображено. Такой комментарий порой кажется исходящим извне, от автора, и это в романе как нельзя более естественно и органично, ибо Оулавюр Каурасон был задуман Лакснесом как концентрированный образ поэта всех времен и народов, художника „in puris naturalibus“ [Laxness, 1963, p. 234], воплощение творческого духа и гуманного начала. Образ мышления обоих художников-гуманистов естественно оказывается лежащим в одной плоскости, органически сливается, — сказанное от Оулавиора осмысливается как сказанное от автора, и наоборот.

Поскольку все изображено с точки зрения автора-Оулавиора, большинство персонажей именуются не по их объективным качествам и свойствам, а по тому, кем они приходятся Оулавиору или как он считает нужным их называть. Так, хозяйка хутора „Подножье у Подножья“, Камарилла, чаще всего называется föstra — „приемная мать“ или föstra Kamarilla — „Камарилла, приемная мать“. Яртрудур — как „невеста поэта“, „сожительница поэта“ и т.п., иными словами, всюду присутствует референтная отнесенность к самому Оулавиору. Однако переводчики не всегда это замечают, а иногда, замечая, исправляют на то, что им кажется более „правильным“, „объективным“, в тех случаях, где, как им кажется, присутствия Оулавиора нет или оно не очень важно. Ср. оригинал и несколько переводов:

Nokkru seinna var sunnudagur. Jósep gamli hafði legið hreyfingarlitill í tvo daga, án þess að segja neitt markvert. Nú tekur föstran fram postilluna og les sunnudagslesturinn... Stuttu síðar var hann dáinn. Föstran Kamarilla stóð við rúmið og horfði á manninn deya [p. 56].

Soon it was Sunday. Old Joseph had lain with scarcely a movement for two days without saying anything worthy of note. *Camarilla* brought out the "Book of Sermons" and read the Sunday lesson... *Camarilla the housewife* stood beside the bed and watched the man dying [p. 45–46].

Buvo sekmadienis. Jau divi dienos senis Jousepas gulėjo beveik nejudėdamas ir nieko nekalbėdamas. Šeimīninkė paėmė postilę ir ėmė skaityti sekmadienio tekstą... Po kelių minučių jis mirė. Šeimīninkė *Kamarilla* stovėjo prie jo lovos ir žiūrėjo, kaip jis miršta [p. 51].

Было воскресенье. Два дня уже старик Йюсеп лежал, почти не двигаясь и ничего не говоря. *Хозяйка хутора* взяла молитвенник и начала читать воскресную молитву... Через несколько минут он умер. *Хозяйка хутора Камарилла* стояла у его постели и смотрела, как он умирает [с. 51].

И польский, и словацкий переводчики поступают совершенно аналогично: вместо „приемная мать“ у них находим соответственно matka *Kamarilla* [p. 57], gazdiná [p. 55] („хозяйка“). Все переводчики {приводимых отрывков,

как будто сговорившись, исключают из текста присутствие Оулавюра, считая указание на него оплошностью, недосмотром автора, который они спешат исправить. В действительности эта сцена и участие в ней имеет громадное значение для формирования личности Оулавюра.

Точно так же Магнина в оригинале нигде не называется дочерью хозяйки по той простой причине, что ее мать для Оулавюра не „хозяйка“, а „приемная мать“. Она всюду называется *heimasaeta* — „незамужняя девушка, живущая в родительском доме“². В переводах же она чаще всего называется „хозяйской дочерью“, так как точного эквивалента этому понятию в других языках нет, или же „дочерью хозяйки“ (*feimininkés dukté*), что менее удачно, так как выражение „хозяйская дочь“ содержит, по крайней мере, указание на положение Магнины в доме, а „дочь хозяйки“ — только на ее родство с Камариллой.

С таким смещением точки зрения Оулавюра, строго и последовательно выраженной в оригинале, на более „нейтральную“, „объективную“, а по сути просто нивелирующе безликую, в переводах встречаемся постоянно.

Важным компонентом стилевой концепции является для тетралогии и литературный материал. При всем разнообразии жанров и стиливых приемов, свойственных Лакснессу, в большинстве его произведений можно выделить две стиливые и содержательные доминанты: национальную и „всеобщую“, универсальную. Национальный аспект чаще всего означает, помимо прочего, ориентацию на национальную литературу, прежде всего на исландский эпос, в частности, саги (небольшой объем статьи не позволяет остановиться на этом подробнее, поэтому отсылаем читателя к двум статьям [Шатков, 1966; Þorsteinsson, 1972]. „Универсальный“ аспект чаще всего создается посредством обращения к произведениям, представляющим достижение общечеловеческой мировой культуры, к общепризнанным мировым шедеврам. Оба аспекта в тетралогии равно важны, ибо с их помощью достигается возможность осмысления того же факта и как частного, местного, национального, конкретного, и как всеобщего, всевременного, повсеместного, благодаря чему перспектива и расширяется, и углубляется. Литературным фоном служат в тетралогии, в частности, произведения таких авторов, как Достоевский, Гоголь, Шекспир, Данте, Снорри Стурлусон, а также Библия, книга древнекитайского философа Лао-Цзы, саги и другие произведения национальной литературы. Сложность (в частности, для переводчика) состоит в том, что литературные ассоциации при всей их важности далеко не всегда находятся на поверхности.

В тех случаях, когда ассоциации создаются всем ходом повествования, построением эпизодов и т. д., они, как правило, улавливаются переводчи-

² *Heimasaeta* — a maid, "sitting at home", unmarried [Cleasby—Vigfusson, 1957, с. 249].

ком, который стремится донести их до читателя (ассоциации Оулавюра с Данте, о которых уже говорилось, с князем Мышкиным или с Христом). Не искажаются обычно выражения, имеющие смысл „христианских символов“, крылатых слов, общих для многих народов понятий, таких как „нести крест за все человечество“, „нести бремя человеческих страданий“, „путь на Голгофу“, „сапог палача“ и т.п. Правда, даже и эти ассоциации не всегда сохраняются в переводе. Так, когда в литовском переводе Оулавюр назван *žmonių sūnus* [р. 90] (сын людей) вместо *žmogiškas sūnus* или *žmogaus sūnus*, это не будет эквивалентом русскому „сын человеческий“ [с. 90], хотя литовский перевод, как уже говорилось, сделан с русского, или исландскому *mannsbarn* [р. 98]. Евангельская формула „сын человеческий“ в русском переводе сразу соотносит Оулавюра с Христом, намекая на известные свойства натуры поэта. В литовском тексте такой важной ассоциации, составляющей важную часть положительно-иронической самохарактеристики Оулавюра, в данном случае не возникает.

Прямые или переработанные цитаты тоже не всегда опознаются переводчиками, и, следовательно, ассоциаций, на которые рассчитывает художник, уже не может быть. Выражение „мертвая душа“, „мертвые души“ в разных вариациях Лакснесс, по всей вероятности, позаимствовал у Гоголя [Laxness, 1967, р. 58]. Близость к Гоголю ощущается во многих местах тетралогии. Известно, что во время работы над тетралогией Лакснесс активно изучал русскую литературу, много читал Достоевского и Гоголя [Hallberg, 1956, р. 374]. Но когда ироническое „мертвая душа“ превращается в „полуживое существо“ (*leisgyvė būtybė*) [р. 53], связи с Гоголем, конечно, уже нет ни малейшей. Русский перевод тут много лучше: „полуживая душа“ [с. 53].

Или другой пример:

Ó. Kárasón Ljósavíkingur, þarna stendur þú, sagði hann. Já þarna stóð hann [р. 13].

Правильно переводится это место, например, на английский:

O. Karason of Ljosavik, there you stand: he said. Yes, there he stood [р. 7].

В литовском же, например, переводе (под влиянием русского) появляются пояснительные слова, которые на самом деле ничего не поясняют, а лишь затемняют ассоциацию:

O. Kaurasonai Ljousvikinge, *štai tu stovi ant kranto*, — sako jis *pats sau*. Ir tikrai, jis stovi ant kranto [р. 11].

Переводчик увидел здесь ничего не значащую фразу, в лучшем случае рассчитанную на полукомический эффект. Между тем, это очень емкая фраза, ведь она почти буквально повторяет, в особенности по отношению ко всему контексту тетралогии, знаменитую фразу Мартина Лютера, сказанную им, когда от него потребовали, чтобы он отрекся от своей ереси: „Hier stehe

ich. Ich kann nicht anderes“. О том, что в непрямо́й речи „я“ всюду в тетралогии заменяется на „он“, выше уже упоминалось.

Цитаты из Шекспира как будто узнаются, поскольку они известны каждому школьнику. Рассчитанная на комический эффект гамлетовская фраза *Vera eða vera ekkí?* [р. 169] как будто всеми узнана: „Быть или не быть?“ [р. 158], *Būti ar nebūti?* [р. 158]. Другой цитате из Шекспира повезло уже меньше: *Hvað eru nöfn?* [р. 258] следовало бы перевести не „Что такое имя?“ [с. 546], а уже устоявшимся „Что значит имя?“. Литовский переводчик это место переводит правильно: „*O kas uga vardas?*“ [р. 538]. Соответствующее место оригинала и вся ситуация, аналогичная „Ромео и Джульетте“, не оставляют сомнений в принадлежности этой фразы Шекспиру.

Часто встречается в переводах и искажение имен, так, например, английский физик, один из основателей спиритизма Оливер Лодж назван почему-то в русском переводе Лодс, впрочем, ясно, почему – так его имя коверкает малограмотный персонаж, в речи которого оно встречается. В литовском переводе Лодж уже, естественно, из русского „Лодс“ превращается в „Лодсас“ (*Lodsas*) [с. 210]. *Þorgeirsbólí* превращается в Торгейрсболи [с. 540], хотя должно было бы быть Торгейров бык, точно так же в литовском должно было быть не *Torgeirsbolius* [р. 531], а *Torgeiro bulius*.

Наблюдаются в переводах и досадные упрощения, ведущие к значительным потерям содержания. Возьмем, например, ставшие уже хрестоматийными строки тетралогии: *Tíminn líður og leidín gróa upp...* [р. 262]. „Время идет, и могилы зарастают травой. Но много лет спустя, после того, как последние базовладельцы превратятся в прах и исчезнут во мраке ночи, окутанные презрением веков, песни поэтов будут еще звучать на устах живых и любящих людей“ (с. 250).

Замена определения Юэля „базовладельцы“ на расплывчатое „все владельцы“ (*visi savininkai*) [р. 248] сразу же лишает приведенный отрывок афористичности и злободневного звучания. Речь в этом отрывке идет не о чем другом, как о фашизме и милитаризме. Вспомним, что тетралогия писалась в тревожное время, когда фашизм грозил задавить культуру в Европе и во всем мире, когда он набирал силу и одерживал временные победы. Опущенное в литовском переводе „база“ недвусмысленно означает не любую, а именно военную базу: „Что это была за база, никто не знал. Может быть, база по обработке китов, может быть, сельди, а может быть, даже авиабаза“ [с. 239].

Вряд ли можно считать оправданной замену исландского *skáld*, что значит просто „поэт“, на „скальд“, „*skaldas*“ в некоторых из переводов. В других языках, в частности, русском и литовском, так называют только поэтов, творивших в эпоху скандинавской древности. Называя так нашего современ-

ника, переводчики сообщают этому образу определенную иронию, которая в оригинале в данном нейтральном определении не содержится. Оправдана ли эта ирония? Думается, что нет. Ведь тетралогия была насквозь актуальной в годы ее написания, и в то время это было куда важнее, чем „общечеловеческий“, „всевременной“ план. Согласимся, было бы странно, если бы о Гарсиа Лорка было сказано, что он был „скальдом“, с которым расправились фашисты. Не случайно в большинстве переводов Оулавюр назван не скальдом, а просто поэтом. Иначе многочисленные афоризмы романа о поэзии, о призвании поэта лишаются своего серьезного, возвышенного звучания, приобретая ничем не оправданную ироническую окраску.

Все те особенности стиля тетралогии, не получившие должного выражения в переводах, о которых шла речь выше, автор настоящих заметок относит к категории „переводимых“. Конечно, как и везде, есть и в тетралогии детали, не поддающиеся переводу, прежде всего, игра слов. Например, имя Дауди только в германских языках, в особенности в скандинавских, может вызвать ассоциацию со смертью, так как оно созвучно с соответствующими словами этих языков. Поэтому читателю текста на каком-нибудь славянском языке будет непонятно, почему Дауди называют „Блаженная Смерть“. Кроме того, по-исландски черной смертью и просто смертью называют водку, поэтому читателю-исландцу вполне понятно, почему вечно пьяного Дауди называют еще и „Вечной Смертью“. На других языках передать эти ассоциации без специальных пояснений невозможно.

Вот что пишет о стиле тетралогии исландский критик Кристинн Е. Андрессон: „В этом произведении Лакснесс создал совершенно новый стиль, простой, народный и свободный, но эта простота обманчива. Когда начинаешь анализировать фразы, открываешь в них глубину, простор. Несмотря на легкость выражения, мысль писателя глубока; фразы часто скрывают в себе сравнения, суждения, опыт, о которых не говорится прямо, но на которые намекает слово или игра слов... Весь опыт и зрелость писателя отразились в его стиле, которым он в данном случае владеет в совершенстве“ [Andrésson, 1949, p. 305].

Данной статьей хотелось еще раз напомнить: чтобы вскрыть важные, глубинные слои произведения столь сложной структуры, как тетралогия „Свет мира“, переводчику необходимо прежде всего стремиться проникнуть в авторскую стилевую концепцию, уяснить в первую очередь ее основные, несущие элементы. В случае, подобном этому, переводчику приходится быть также и исследователем-литературоведом. Мы считаем, что неслучайно лучшим из всех переводов, которыми мы располагали, оказался перевод на шведский язык, так как он был выполнен одним из самых глубоких и тонких исследователей творчества Лакснесса — Петером Халльбергом.

THE AUTHOR'S STYLISTIC CONCEPTION AND ITS REFLECTION
IN TRANSLATION

(Remarks on translations of Laxness' tetralogy "World Light")

S. NEDELIAJEVA-STEPONAVIČIENĖ

Summary

The tetralogy "World Light" presents for the translator greater difficulties than any other Laxness' work because of the complexity and the deeply hidden character of the author's stylistic conception. The stylistic peculiarities of the tetralogy are deeply rooted in the character of the scald Ólafur Káráson, who, in conformity with the author's conception, embodies the poet „in puris naturalibus“ and is at one and the same time both the leading character in the novel and also its author.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

- Неделяева, 1965 — Неделяева С. И. Семантическая осложненность слова как средство иронии в тетралогии Лакснесса „Свет мира“. Логико-синтаксические средства иронии в тетралогии Лакснесса „Свет мира“. — *Kalbotuga*, 1965, t. 13.
- Шатков, 1966 — Шатков Г. В. Роман Лакснесса „Самостоятельные люди“ и исландские родовые саги. — В кн.: Генезис социалистического реализма в литературах стран Запада. М., 1966.
- Andrésson, 1949 — Andrésson, Kr. E. Íslenzkar nútímaþóknentir. — Reykjavík, 1949.
- Cleasby-Vígfússon, 1957 — Cleasby R., Vígfússon G. An Icelandic-English Dictionary. — Oxford, 1957.
- Hallberg, 1956 — Hallberg P. Skaldens hus. — Stockholm, 1956.
- Einarsson, 1966 — Einarsson S. History of Icelandic Prose Writers 1800-1940. — Ithaca — New York, 1966.
- Laxness, 1953 — Laxness H. Ólafur Karason. — Stockholm, 1953.
- Laxness, 1955 — Laxness H. Weltlicht. — Berlin, 1955.
- Laxness, 1957 — Laxness H. Światłość świata. — Warszawa, 1957.
- Laxness, 1958 — Laxness H. Svetlo sveta. — Bratislava, 1958.
- Laxness, 1967 — Laxness H. Skáldatími. — Reykjavík, 1967.
- Laxness, 1967, 2 — Laxness H. Heimsljós 1-2 (Þriðja útgáfa). — Reykjavík, 1967.
- Laxness, 1969 — Laxness H. World Light. — Madison: Wisconsin Press, 1969.
- Laksnesas, 1979 — Laksnesas H. Pasaulio žviesa. — V., 1979.
- Nedelyaeva-Steponavichienė, 1972 — Nedelyaeva-Steponavichienė S. On the Style of Laxness' Tetralogy "World Light". — *Scandinavica*. London-New York, 1972, May.
- Nedelijaeva-Steponavičienė, 1977 — Nedelijaeva-Steponavičienė S. Zur inneren Struktur des Romans bei Halldor Laxness. — *Nordeuropa. Studien*, 1977, Nr. 10.
- Vilniaus V. Kapsuko universitetas
Rusų kalbos katedra
- Įteikta
1979 m. rugsėjo mėn.