

Анна Беднарчик

Лодзинский университет

ul. Wólczańska 90, 90-522 Łódź, Polska

Тел.: (48-42) 639 03 23, (48-42) 639 03 24

E-mail: anbednar@uni.lodz.pl

СЕМАНТИЧЕСКИЕ СДВИГИ И ИНТЕРТЕКСТ КАК ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЯ (ПЕРЕВОДА АХМАТОВУ)

В статье предлагается рассмотреть два стихотворения Анны Ахматовой: «Ты знаешь, я томлюсь в неволе...» и его польские переводы, выполненные Адамом Поморским и Гиной Гейштор, а также «Уединение» и его переводы, выполненные Эугенией Семашкевич и Леопольдом Левиньм.

Особое внимание уделяется здесь воссозданию в польских вариантах семантического пласта подлинника, в том числе исследованию переводческих сдвигов в области поэтических образов, а также вопросу о воспроизведении интертекстуальных элементов, наблюдаемых в оригинале.

Анализ позволил выделить характерные черты переводов и определить характер переводческих сдвигов в семантическом плане текста.

Автор обращает особое внимание на проблему сдвигов в области интертекстуальных ассоциаций, а также на акцентуальность реалий подлинника в культуре перевода и приходит к выводу, что воспроизведение интертекстуального контекста не всегда является центральной проблемой процесса перевода и его критики.

Интертекстуальные связи подлинника, в том числе биографические, могут оказаться важными для его полного понимания, но они нередко непонятны носителю воспринимающей культуры, незнакомому с общим контекстом культуры подлинника. Поэтому их учет в переводе не всегда обязателен. В свою очередь, следует воспроизводить в переводе «интернациональные» интертекстуальные элементы – известные в пределах нескольких социокультурных систем.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: *теория и критика перевода, художественный перевод, поэтический образ, семантический пласт, переводческие сдвиги, интертекстуальность.*

1. Введение

Обозначенные в названии статьи вопросы теории перевода в последнее время довольно часто привлекают внимание исследователей и критиков «высокого искусства», как называл перевод Корней Чуковский¹.

Первый из интересующих нас вопросов – переводческие сдвиги семантических образов, то есть всякого рода модификации, модуляции, трансформации и деформации текста ориги-

нала в процессе перевода, влияющие на семантику поэтических образов – проблема, к которой теоретики перевода обратились еще в шестидесятые годы двадцатого века. Здесь следует упомянуть хотя бы несколько известнейших фамилий специалистов, таких как Дж. С. Катфорд, отмечающий различные языковые преобразования при переводе², Антон Попович, рассматривающий их в контексте семантики, стиля и реакции реци-

¹ См.: ЧУКОВСКИЙ, К. *Высокое искусство*. Москва, 1964.

² CATFORD, J. C. *A Linguistic Theory of Translation*. Oxford, 1965, p. 73.

пиента³, Виктор Коптилов, предложивший своеобразную классификацию сдвигов поэтических образов в художественном переводе⁴. В последнее время сдвигами, наблюдаемыми в семантическом плане перевода, занимались, прежде всего, сторонники полисистемной школы⁵.

Вторая из проблем – роль интертекстуальных элементов при переводе – представляет собой один из самых популярных, как мне кажется, переводоведческих вопросов, рассматриваемых в последние годы польскими исследователями (трудно найти сборник научных трудов, посвященных переводоведческим проблемам, в котором не было бы хотя одной статьи, посвященной этой проблеме). Упомяну только некоторые работы, посвященные интертекстуальным элементам в художественном тексте⁶ и интертексту к переводческой проблеме в частности⁷.

В настоящей статье мне хотелось бы проследить изменения семантического пласта поэтического текста в переводе и показать его зависимость от введенных в текст интертекстуальных элементов. Как мне кажется, для

переводоведения весьма важным может оказаться не столько вопрос о возможности воссоздания этих элементов в иноязычном варианте, сколько вопрос о необходимости их воспроизведения⁸.

Отметим здесь мнение, высказанное в свое время одним из французских теоретиков перевода Жан Рене Лядмиралем, который считал, что переводчик, обреченный быть свободным, вынужден сам определять пределы этой свободы: «*Condamné a être libre, le traducteur est en décideur*»⁹. О переводческой свободе как об осознанной необходимости подчиняться законам художественного мира подлинника писал также Ефим Эткинд¹⁰. Следуя этой мысли и стараясь ответить на поставленные выше вопросы, я попыталась провести переводоведческий анализ, в котором анализируемым материалом стали два известных стихотворения Анны Ахматовой, *Ты знаешь, я томлюсь в неволе...*¹¹ и *Уединение*¹², и их польские варианты: *Wiesz, ja usycham tu w więzieniu...*¹³ Адама Поморского и *Wiesz, że w niewoli się męczę...*¹⁴ Гины Гейштор, а также *Samotność* Эугении Семаш-

³ POPOVIĆ, A. The Concept "Shift of Expression" in Translation Analysis. In HOLMES, J. S. (ed.) *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*. Hague; Paris, 1970, p. 78–87.

⁴ КОПТИЛОВ, В. Трансформация художественного образа в поэтическом переводе. In ЛАРИН, А. *Теория и критика перевода*. Ленинград, 1962, с. 34–41.

⁵ См., напр.: TOURY, G. *Descriptive Translation. Studies and Beyond*. Amsterdam; Philadelphia, 1995; LEUVEN-ZWART, K. van. *The Methodology of Translation. Description and its Relevance for the Practice of Translation*. *Babel*, 1985, № 2, vol. XXIX, p. 77–85.

⁶ См., напр.: MARKIEWICZ, H. *Odmiany intertekstualności. Ruch Literacki*, 1988, № 4–5; CIEŚLIKOWSKA, T. *W kregu genologii, intertekstualności, teorii sugestii*. Warszawa, 1995.

⁷ См., напр.: KRASKOWSKA, E. *Intertekstualność a przekład*. In ZIOMEK, J.; SŁAWIŃSKI, J.; BOLECKI, W. (ed.). *Między tekstami*. Warszawa, 1992; HEYDEL, M. *Jak tłumaczyć intertekstualność*. In KONIECZNA-TWARDZIKOWA, J.; KROPIWIEC, U. (ed.). *Między oryginałem a przekładem. Czy istnieje teoria przekładu?* Kraków, 1995, t. I, s. 75–86.

⁸ См.: BEDNARCZYK, A. *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*. Katowice, 2002, s. 63–90.

⁹ LADMIRAL, J.-R. *Sourciers et cibilistes*. In HOLZ-MNTTÄRI, J.; NORD, CH. (ed.). *Traducere Naven. Festschrift für Katharina Reiß*. Tampere, 1993, s. 29.

¹⁰ ETKIND, J. *Swoboda tłumacza jako konieczność uświadomiona*. Tłum. E. Siemaszkiewicz. In POLLAK, S. (ed.). *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia*. Wrocław, 1975, ks. II, s. 45.

¹¹ АХМАТОВА, А. Ты знаешь, я томлюсь в неволе... In АХМАТОВА, А. *Сочинения*. Москва, 1986, т. 1, с. 63.

¹² АХМАТОВА, А. Уединение. In АХМАТОВА, А. *Poezje*. Kraków, 1986, s. 66.

¹³ АХМАТОВА, А. *Wiesz, ja usycham tu w więzieniu...* Tłum. A. Pomorski. In АХМАТОВА, А. *Wiersze*. Warszawa; Moskwa, 1989, s. 65, 67.

¹⁴ АХМАТОВА, сноска 12, s. 5.

кевич¹⁵ и *Osamotnienie* Леопольда Левина¹⁶.

Итак, проанализируем происшедшие в результате перевода на польский язык семантические сдвиги в тексте названных выше стихотворений, учитывая, прежде всего, интертекстуальные контексты названных произведений А. Ахматовой.

2. 1. Переводческая серия: Ты знаешь, я томлюсь в неволе... – *Wiesz, ja usycham tu w więzieniu...; Wiesz, że w niewoli się męcę...*

В построении первого из рассматриваемых текстов мы не найдем особых примет, выделяющих это стихотворение из других произведений Ахматовой. Текст составляют три четверостишия, четные строки которых состоят из четырех ямбических стоп, а строки нечетные построены как четырехстопные гиперкатаlecticеские ямбы. Перекрестные (а b a b) женская и мужская рифмы вместе с общей версификационной системой создают спокойную, замедленную мелодику стихотворения. Таковы и поэтические образы, приспóлненные тоски и боли, но одновременно и внутреннего спокойствия, только в завершении стихотворения в силу контрастного противопоставления пейзажа, исполненного глубоким лиризмом, и конкретики повседневности, они позволяют проявиться эмоциям.

Для удобства критического анализа я позволила себе выделить в тексте Ахматовой три поэтических образа. Они не полностью соответствуют делению стихотворения на строфы. Первый образ совпадает с границами первой строфы, так как здесь поэтесса описывает внутренние переживания своего лирического Я:

Ты знаешь, я томлюсь в неволе,
О смерти Господа моля.
Но все мне памятна до боли
Тверская скудная земля.

В этой строфе наблюдается нечто, сравнимое с «потоком сознания»: происходит переход от описания личных переживаний, психических мучений («томлюсь в неволе») – через обращение к Богу («о смерти Господа моля») – к воспоминаниям, связанным с определенным местом. Таким образом, не в о л я осознается как «разлучение» с любимыми местами. Перевод Адама Поморского

Wiesz, ja usycham tu w więzieniu
I o śmierć modłę się do Boga,
A przecież boli we wspomnieniu
Szarzyzna twerskich pól uboga.

не отвечает моим ожиданиям. Не потому, что мужская рифма заменена в нем женской, а четные строки удлинились на один слог – это не влияет на системы перекрестной рифмы, ритма, и, следовательно, мелодику стиха, а потому, что польский вариант создает поэтический образ, отличающийся от подлинника в области ассоциаций. Это происходит потому, что переводчик употребил слово «*więzienie*» (*тюрьма*), отличающееся более узким диапазоном ассоциаций, чем русское «неволя». Если бы А. Поморски решился ввести в текст сравнение «*jak w więzieniu*» (*как в тюрьме*), он мог бы сохранить строй внутренних переживаний лирического героя, но в его переводе абстрактная неволя конкретизовалась в определенное место – тюрьму (реципиент сразу видит перед собой решетку). Сравним этот перевод с польским вариантом Гины Гейштор:

Wiesz, że w niewoli się męcę
I Boga o śmierć upraszam.
Jak ból zostanie w pamięci
Ta biedna kraina nasza.

«*Męcęć się w niewoli*» – это фиксированный словарный эквивалент русского *тамиться в неволе*, однако перевод Г. Гейштор вызывает сомнения другого плана.

¹⁵ АХМАТОВА, сноска 12, с. 66.

¹⁶ АХМАТОВА, А. *Osamotnienie*. Tłum. L. Lewin. In АХМАТОВА, А. *Pojedynek miłości*. Warszawa, 1993, s. 28.

Во-первых, когда лирическая героиня Ахматовой молит Бога о смерти, память о тверской земле удерживает ее в жизни. Лирическая героиня перевода говорит о том, что даже в смерти не забудет тверскую землю. Такая интерпретация вызывается, с одной стороны, отсутствием в переводе противительного союза, соответствующего русскому союзу *no*, а с другой – включением в перевод сравнения «*jak ból*» («как боль»), которое не в той мере, что русское «до боли», создает впечатление ощущений, свойственных живому человеку.

Во-вторых, заметим, что переводчица, в отличие от А. Поморского, решила отказаться от выражения «тверская земля», соотносимого с обозначением места, значимого для творчества Ахматовой, многие стихотворения которой были написаны в Слепневе. Выражение «*nasza krajina*» (*наша страна*) гораздо более абстрактно (вопреки характерной для творчества Ахматовой конкретности) и может служить универсальным обозначением любого места.

В третьих, читая текст перевода Г. Гейштор, я пыталась понять, почему он для меня звучит «сухо», и пришла к выводу, что в этом повинны изменения, происшедшие в версификационной системе стихотворения. Спокойный ямбический ритм произведения Ахматовой в польском тексте рвется и путается, а уменьшение числа слогов в строках до восьми и их выравнивание по этому признаку создает впечатление «сухости», «отчуждения слов». Отметим, что поэтическое высказывание лишается при этом мелодичности и плавности.

Обратимся ко второму из упомянутых выше поэтических образов. Он объединяет вторую строфу стихотворения и две первые строки третьей строфы:

Журавль у ветхого колодца,
Над ним, как кипень, облака,
В полях скрипучие воротца,
И запах хлеба, и тоска.

И те неяркие просторы,
Где даже голос ветра слаб.

Это описание тех мест, которые лирическая героиня произведения помнит «до боли» (*do bólu*). Описание спокойное, необыкновенно живописное, полное тоски, но одновременно – это описание, документирующее память лирической героини, память «до боли», которая хранит все чувства: слух, зрение, обоняние. А. Поморски следующим образом перевел цитируемый отрывок:

*Żuraw i murszejąca studnia,
Obłoki niby piana mleczna,
I pośród łąk skrzypiąca wrótlnia,
I żytnia woń, i żalność wieczna.*

*Rozłogi powleczone cieniem,
Gdzie nawet pogłos wiatru słaby.*

Можно сказать, что поэтический образ воспроизведен переводчиком точно, однако некоторые сомнения вызывает расширенное метафорическое сравнение «*obłoki niby piana mleczna*» (*облака, как молочная пена*¹⁷), не соответствующее поэтике стихотворения, лишенной изощренных образов и тропов, так же как не соответствуют этой поэтике и «*rozłogi powleczone cieniem*» (*просторы, покрытые тенью*), архаические «*wrótlnia*» (*часть ворот*), «*żytnia woń*» (*запах ржи*) и «*żalność*» (*тоска, печаль*), – последняя по неизвестной причине у А. Поморского стала *вечной*, хотя в подлиннике «тоска» лишена определения. Несмотря на отмеченную выше «сухость», вариант Г. Гейштор

*Żuraw u studni zmurszałej,
A nad nim skłębione nieba,
Opłotki skrzypiące, białe,
Tęsknota i zapach chleba,*

*I te gasnące przestrzenie,
Gdzie nawet wiatr jest nieśmiały...*

принимается читателем намного легче, чем перевод А. Поморского. В то же время и «*gasnące przestrzenie*» в качестве эквивалента «неяркости», и «*nieśmiały wiatr*» вместо рус-

¹⁷ В скобках дается филологический перевод.

ского «голос ветра слаб» все-таки в очень большой степени модифицируют исходный текст. Эти модификации затрагивают, прежде всего, эмоциональный пласт произведения. Первое выражение динамизирует статичный образ Ахматовой: «неяркие пространства» подлинника начинают *затухать* («gasnąć») в переводе. У Ахматовой нет действия – всего лишь воспоминание о том, что было (констатирующее положение вещей). В следующей фразе ветер олицетворяется в большей степени, чем это происходит в подлиннике, где можно говорить лишь об одушевлении явления. Заметим, что выражение «голос ветра» является столь обыденной метафорой, что читатель практически не ощущает его метафоричности, польское же выражение «nieśmiały wiatr» (*несмелый, застенчивый ветер*) привлекает к себе внимание в силу своей необычности и вводит в польский текст отсутствующие в подлиннике ассоциации.

И, наконец, третий поэтический образ, содержащийся в завершающих все стихотворение Ахматовой двух последних строках:

И осуждающие взоры
Спокойных, загорелых баб.

А. Поморски перевел эти слова так:

I te patrzące z potępieniem
Spokojne ogorzałe baby.

Сравним с переводом Г. Гейштор:

I wiecny wyrzut w spojrzaniach
Spokojnych bab ogorzałych.

Оба перевода воссоздают ассоциативный пласт подлинника, хотя в тексте Поморского наблюдается наличие «переводческой ваты» – «те» (*эти*), что создает впечатление некоторой определенности (конкретизации) упоминаемых в стихотворении «баб». Примером «переводческой ваты» является также слово

«wieczny» (*вечный*), введенное в польский вариант текста Г. Гейштор.

Подытожим рассуждения о переводе первого из рассмотренных нами стихотворений:

Ни один из рассматриваемых переводов я не посмела бы отвергнуть в целом, но ни один из них я не могу полностью одобрить, хотя с точки зрения воссоздаваемых поэтических образов мне лично легче признать вариант Г. Гейштор, несмотря на то, что он, как мы отметили, более «сухой». Заметим, что он в меньшей степени модифицирует ассоциативный пласт подлинника.

Отметим также, что кроме более резких, чем в переводе Г. Гейштор, ассоциативных модификаций, в варианте А. Поморского наблюдается ненужный сдвиг в сторону архаизации языка, вызывающий впечатление некоторой искусственности текста, что может помешать его восприятию читателем. Кроме того, перевод А. Поморского сохраняет мелодику стиха Ахматовой, что имеет крупнейшее значение для переводов произведений именно этого автора. С. Баранчак писал по этому поводу, комментируя американские переводы стихов русской поэтессы: «Ободрать со стихов Ахматовой ‘музыку’ <...> значит то же, что все ее *нет* перевести словом *yes*»¹⁸.

На мой взгляд, нельзя не обратить внимания на имеющийся в стихотворении интертекстуальный элемент – упоминание о тверской земле. Это довольно существенный биографический факт из жизни русской поэтессы, но, к сожалению, отмеченный только одним переводчиком.

2.2. Переводческая серия:

Уединение – Samotność, Osamotnienie

Как и в первом стихотворении, стихотворении «Уединение», наблюдается довольно несложное ямбическое построение стиха. Все стихотворение написано пятистопным ямбом

¹⁸ «Odrzec wiersze Achmatowej z ‘muzyki’ <...> to tak, jakby kazde jej *niet* przelozyc jako *yes*». См.: BARAŃCZAK, S. Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatorski albo: Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, iż dla większości tłumaczy wierszy nie ma wytłumaczenia. *Teksty drugie*, 1990, № 3, s. 25.

с гиперкаталексисом в четных строках, что отвечает женской рифме – в нечетных строках рифма мужская. Нужно отметить, что первые четыре строки рифмуются согласно схеме abab. Та же схема повторяется в следующих четырех строках. Она изменяется в последних строках стихотворения, где наблюдаются парные рифмы aa bb cc, причем женская рифма bb окружена двумя мужскими. Такая версификационная структура позволяет выделить описательную, статичную часть произведения (8 строк) и динамичные образы, появившиеся в последней части текста (6 строк). Она позволяет также разделить стихотворение на три части, соответствующие образу прошлого (описание того, что было, – 4 строки), настоящего (4 статичные строки сменяются 3 экспрессивными) и будущего (последние 3 строки).

К сожалению, ни в одном из рассматриваемых переводов такое построение стихотворения не сохранилось полностью. В обоих польских вариантах силлабо-тоническая схема превращается в силлабическую (одинадцатислоговые строки с цезурой после пятого слога) с неточными женскими рифмами. Повторяется лишь система перекрестных и парных рифм, но это не создает впечатления, тождественного впечатлению от оригинала (утрачены семантические ассоциации).

В свою очередь, следует обратить внимание именно на семантический пласт стихотворения Ахматовой и его польские «соответствия». Как и в предыдущем случае, я предлагаю выделить в авторском тексте несколько поэтических образов. Первый из них соответствует воспоминаниям лирического субъекта (прошедшее время):

Так много камней брошено в меня,
Что ни один из них уже не страшен,
И стройной башней стала западня,
Высокою среди высоких башен.

В приведенной строфе имеется несколько интересных с переводоведческой точки зрения элементов, прежде всего интертекстуального

характера. Это обращение к Священному Писанию в первой и третьей строках стихотворения. *Брошенные камни* ассоциируются с рассказом о Марии Магдалине, а строки о башне – с библейской башней из слоновой кости. Одновременно камни являются символом всякого зла, причиненного лирической героине. В свою очередь, появление построенной из этих камней «башни», которая должна была быть «западной» (тюремной), активизирует первый из ряда антитестических образов: западня ↔ башня = низ ↔ верх.

Польские переводы воссоздают ахматовский образ, хотя в них наблюдаются некоторые отклонения от оригинала. Так, Э. Семашкевич начинает стихотворение словами:

Tylekróć we mnie rzucano kamieniem,
Ze teraz ciosu czekam już bez trwogi.
I nawet potrzask ma smukle zwieńczenie,
Jest niby wieża pośród wież wysokich.

Вместо *многих камней* текста в переводе появилось слово «*tylekróć*», имеющее значение *столько раз*. Это могло повлечь за собой и следующее изменение – слова «ни один из них [камень] уже не страшен» в польском переводе «превратились» в *нынче я без страха жду удара* («*teraz ciosu czekam już bez trwogi*»).

Кроме того, «западня», которая в подлиннике становится «башней», у Э. Семашкевич остается западной, но западной со стройным завершением (увенчанием) и поэтому она как ж е т с я б а ш н е й. Изменения ведут к ослаблению интертекстуальных элементов и, одновременно, к устранению вертикальной оппозиции: б а ш н я ↔ з а п а д н я .

Другой переводчик, Леопольд Левин, перевел первые строки стихотворения почти буквально, сохраняя при этом семантический план и интертекстуальный контекст подлинника:

Tyle już we mnie rzucono kamieni,
Ze mi nie straszny i rzucony świeżo.
Mój potrzask w kształtną wieżę się zamienił,
Wśród wież wysokich stał się smukłą wieżą.

Следующий образ, выделенный мной в стихотворении Ахматовой, связан с настоящим временем, переживаемым лирическим субъектом текста, – это описание жизни в башне:

Строителей ее благодарю,
Пусть их забота и печаль минует.
Отсюда раньше вижу я зарю,
Здесь солнца луч последний торжествует.
И часто в окна комнаты моей
Влетают ветры северных морей,
И голубь ест из рук моих пшеницу...

Цитируемое описание следует разделить на две части: первую – статичную (4 строки) и вторую – динамическую (3 строки). Динамика связана с изменением рифмической схемы (переход от перекрестных рифм к парным).

Вернемся, однако, к лексико-семантическому пласту произведения, в котором можно выделить две части, не соответствующие «рифмическому делению». Первая из них – это слова благодарности, ассоциирующиеся со свойственным христианскому мировоззрению прощением врагов (строителей за падни ↔ башни), которым лирический субъект текста желает добра. Вторая включает в себя не только описание сегодняшнего дня, но и вводит две пары анти-тетические образов: 1) восход ↔ закат («заря» ↔ «солнца луч последний»): эти понятия ассоциируются с началом и концом, с рождением и смертью; 2) земля ↔ небо: эта смысловая оппозиция предполагает оппозицию понятий природа ↔ Бог («ветры северных морей» ↔ «голубь»). Ветер может символизировать силы природы, которые нельзя приручить – в противоположность птице («голубь»), которая ест зерно из рук человека. Но здесь возможна и другая интерпретация: «ветры северных морей» – это вестники из дорогого сердцу лирической героини места, т. е. из северной столицы. Интерпретируемые таким образом слова точно так же, как и в стихотворении *Ты знаешь, я томлюсь в неволе...*, указывают на связь мира

текста с биографией автора. В свою очередь, «голубь» может обозначать вестника, посланного Богом, – ведь голубь является символом божьего провидения и даже Святого Духа. Прочитируем оба польских варианта:

Wdzięczność mam dla tych, co go zbudowali.
Niech ich ominie smutek i cierpienie.
Stąd wcześniej widzę, gdy się świt zapali,
Tu świecą słońca ostatnie promienie.
Często do mego pokoju, łopocąc,
Wlatują wichry przybyłe z północy
I gołąb z ręki dziobie mi pszenicę.

Э. Семашкевич

Jej budowniczym wielkie składam dzięki,
Niech się nie znajdą w troski i smutków matni.
Stąd wcześniej widzę promienie jutrenki,
Tu triumfuje słońca błysk ostatni.
I często w okna pokoju mojego
Wlatują wiatry morza północnego,
Gołąb z mych rąk wydziobuje pszenicę...

Л. Левин

Мотив прощения сохраняется в обоих переводах, хотя в тексте Л. Левина выражение «wielkie dzięki» звучит в некоторой степени иронично – может быть, из-за устаревшей формулы «składać dzięki» с просторечной формой слова «dziękuję» (*спасибо*) – «dzięki». Отметим также, что слово «matnia» (*западня, ловушка*), которое усиливает эмоциональность текста, повторно воспроизводя образ западни – башни, является в то же время примером «переводческой ваты», так как, скорее всего, оно использовано здесь с целью составить рифму к слову «ostatni». Вариант Э. Семашкевич повторяет образ подлинника, хотя переводчица, как и в предыдущем отрывке стихотворения, говорит о *западне*, а не о *башне*. Кроме того, переводчица вводит в текст слово «łopocąc» (*хлопоча, шумя, шелестя*), создающее у читателя представление о звуках, вызываемых влетающим в башню ветром.

Перейдем ко второй части рассматриваемого отрывка. Несомненно, оба переводчика воссоздают авторские образы восхода и заката, в обоих переводах присутствуют ахматовские

«ветры» и «голубь». Но в тексте Э. Семашкевич «ветры северных морей» превратились в *ветры с севера* («*wichry <...> z północy*»), в силу чего уменьшается возможность ассоциировать представления, вызываемыми этими словами, с вестниками из родных мест и, следовательно, нарушается оппозиция понятий *ветер – голубь*, ассоциируемых с вестниками *земли* (близких сердцу мест, родины) и *неба* (Бога). Следует также обратить внимание на знаки препинания в текстах: в переводе Э. Семашкевич утрачивается некоторая недосказанность оригинала, выражающаяся в наличии многоточия после слов «голубь ест из рук моих пшеницу...».

Перед нами завершающие строки стихотворения Ахматовой – слова, относящиеся к образу будущего и мечтам лирической героини:

А не дописанную мной страницу –
Божественно спокойна и легка,
Допишет Музы смуглая рука.

Отметим здесь появление еще одной текстовой антитезы, отражающей оппозицию христианского взгляда на мир и языческой мифологии, элементы которой вводятся в текст благодаря образу Музы. Следует отметить и неоконченность «страницы» – жизни, которую должна дописать Муза, представленная в стихотворении метонимически («Музы смуглая рука»).

В переводе Э. Семашкевич часть замещается целым: страницу допишет смуглой рукой приспосаблившая неземного спокойствия Муза.

A nie skończoną przeze mnie stronicę,
Pełna spokoju nieziemskiego, lekko
Muza dopisze swoją smagłą ręką.

Обратим внимание на еще одно небольшое отклонение от подлинника в переводе. У Ахматовой говорится о недописанной странице, завершить которую предстоит Музе. *Недописанная страница* может обозначать не только лист бумаги, но и метафорически быть

обозначением жизни и незаконченных дел. Э. Семашкевич тушеет эту интерпретационную возможность, лишая стихотворение лексико-семантического повтора *недописанная – допишет*: страница в ее варианте остается *незаконченной* – «*nie skończoną*», в результате чего польский читатель ассоциирует, скорее всего, действие глагола «*dopisze*» с конкретным объектом – бумагой.

Со своей стороны, другой переводчик, Л. Левин, заставляет Музу предвещать небесное блаженство и тишину, что ближе к христианскому, а не языческому представлению об обитателях небес. Кроме того, «смуглая рука Музы» в его версии превращается в *почерневшую на солнце ладонь*, («*szczerniała w słońcu dłoń*»). Это не соответствует представлению о Музе – она может быть смуглой, загорелой, но не почерневшей:

Nie dopisaną przeze mnie stronicę –
Zwiastując błogość niebiańską i ciszę –
Szczerniała w słońcu dłoń Muzy dopisze.

Подводя итог размышлениям о польских вариантах стихотворения *Уединение*, следует отметить, прежде всего, конкретизацию образов в переводе Э. Семашкевич, ведущую к сужению ассоциативного плана произведения, в том числе и его интертекстуальных связей.

В переводе Л. Левина также наблюдаются сдвиги в области семантического плана текста, но они в основном связаны с некоторым стилистическим несоответствием перевода оригиналу и использованием так называемой «переводческой ваты».

Интересующие нас антитетические понятия и интертекстуальные ассоциации воссоздаются, прежде всего, в варианте Л. Левина.

Следует также отметить, что оба переводчика модифицируют семантику заглавия стихотворения. Вместо русского «уединение», которому отвечает польское «*odosobnienie*», в переводах появились «*samotność*» и «*osamotnienie*», соответствующие русскому *одиночеству*.

3. Заключение

Анализ показал, что на некоторые интертекстуальные сдвиги, в том числе и относящиеся, например, к фактам биографического характера, влияют сдвиги в области семантического плана поэтического текста.

В связи с этим возникает вопрос о степени приемлемости семантических сдвигов, происходящих при переводе. Очевидно, что с точки зрения критика приемлемыми должны представляться только те трансформации, которые не влияют на семантику макротекста. Однако, как показывает анализ, для критики перевода актуальным может оказаться не столько вопрос о возможности воссоздать интертекстуальные и биографические элементы подлинника в иноязычном варианте, сколько вопрос о необходимости воспроизведения рассматриваемых элементов.

С одной стороны, биографические элементы подлинника могут играть весьма существенную роль в понимании текста, так как они способны прояснить внелитературный контекст произведения, но, с другой стороны, они могут быть чужды читателю перевода в силу отсутствия у него знаний о соответствующих реалиях. (Польский читатель обычно не знает, что Ахматова часто бывала в Слепневе.) Аналогичным образом обстоит дело и с интертекстуальными вкраплениями. Даже если переводчик буквально переведет фразу, содержащую аллюзию или цитату, читатель перевода, не зная первоисточника, не сможет понять все смысловое богатство текста. В подтверждение этой мысли приведем здесь

отрывок одного из стихотворений Ахматовой и его польский перевод, выполненный Артуром Мендзыжежским:

У озера, в густой тени чинары,
В тот предвечерний и жестокий час –
Сияние неутоленных глаз
Бессмертного любовника Тамары¹⁹.

Nad jeziorem, w cieniu topól starych,
W przedwieczornej surowej godzinie
Błysk źrenicy otwartej: stał przy mnie
Nieśmiertelny kochanek Tamary²⁰.

Несмотря на то, что переводчик воссоздал в своем варианте текста образ лермонтовского Демона, читатель может этого не понять. Для полного понимания стихотворения он должен знать о том, кем была Тамара и почему ее любовник бессмертен. К сожалению, большинство польских читателей не знакомо с поэмой Лермонтова «Демон». Более того, читатель перевода может решить, что слова Ахматовой относятся к одному из произведений Пушкина, так как стихотворение начинается словами:

Здесь Пушкина изгнание началось
И Лермонтова кончилось изгнание²¹.

Если же речь идет об интертекстуальных элементах, которые можно назвать интернациональными, так как они являются достоянием многих культур, то их, безусловно, следует воспроизводить в переводе. К таким элементам относятся, например, содержащиеся в *Ведении* высказывания и образы, соотносящиеся со словами Священного Писания.

¹⁹ АХМАТОВА, А. Здесь Пушкина изгнание началось... In АСНМАТОВА, сноска 13, s. 160. (Выделено мною. – А. Б.)

²⁰ АСНМАТОВА, А. Tu gdzie Puszkina wygnanie rozpoczął... Tłum. А. Międzyrzecki. In АСНМАТОВА, сноска 13, s. 161. (Выделено мною. – А. Б.)

²¹ АХМАТОВА, сноска 13, с. 158.

Anna Bednarczyk
Lodz University

SEMANTIC SHIFTS AND INTERTEXT AS
PROBLEMS OF TRANSLATION (WHILE
TRANSLATING AKHMATOVA)

Summary

This paper aims at consideration of two poems by Anna Akhmatova: «Ты знаешь, я томлюсь в неволе...» and its Polish translations by Adam Pomorski and by Gina Gieysztor, and «Уединение» and its translations by Eugenia Siemaszkiewicz and by Leopold Lewin.

The main attention is concentrated on the reconstruction of the semantic level of the target text, including the translation shifts of the poetical images, and on the problem of the reconstruction of intertextual elements observed in the original.

The analysis allows distinguishing the inherent translation methods and describing the char-

acter of the translation transformations observed in the texts.

The paper emphasises the problem of change of the intertextual associations, the issue of acceptability of the original realities in another culture, and it claims that in some cases the intertextual context does not play an important role either in the process of translation or in its critical evaluations.

The intertextual and extra textual elements (including biographical ones) of the original are important for the full and clear understanding of the text, but they might be alien for the recipients of the translation who do not know the cultural context of the original.

Therefore, preservation of the intertextual and extra textual elements in the translation is not always obligatory. On the other hand, international intertextual elements, intrinsic to both sociocultural systems, must be reconstructed.

KEY WORDS: theory and critics of translation, literary translation, poetical image, semantical level, shifts of translation, intertextuality.

Gauta 2003 05 12
Priimta publikuoti 2003 12 17