

### **Парадигматика “свого” і “чужого” при перекладі художнього твору (компаративні проекції)**

Проблема рецесії “чужого” культурного досвіду в межах “своїї” національної культури особливої гостроти набула саме зараз, у часи глобального зближення культурних світів кінця XX – початку XXI ст. Йдеться не лише про особливу ситуацію, коли розмиваються і внутрішньо деформуються такі визначальні константи в житті індивіда, як національна ідентичність, ментальність, відчуття приналежності до певної етнічної спільноти. Формується неоднозначна стратегія розрізнення “свого” (тобто такого, що сприймається й ідентифікується як “своє” і що далеко не обов’язково співпадає з уявленням про герметичність національного) і “чужого” (як такого, що не сприймається, іноді бачиться як “вороже” і щодо якого з’являються у власній культурі різні моделі культурного “опору”). В якості прикладу тут можна назвати постколоніальну критику, представники якої (Е. Саїд, Г. Бгабга, Г. Співак) послідовно обстоюють тезу про нав’язану європейцями впродовж століть епістемологічну модель Сходу, яка фактично перетворилася на екзотизацію “чужої” культури, що була проінтерпретована як “інша” на рівні примітивних стереотипів. Сьогодні, на думку постколоніалістів, прийшов час перегляду та деструкції логоцентричних, нав’язаних епохою Просвітництва XVIII ст., європоцентричних моделей асиміляції й освоєння / присвоєння “інших” культур.

У царині теорії сьогодні вже проголошується ревізія феномену художнього перекладу як акту комунікації поміж двома рівноправними культурами – адже надзвичайно загострюється момент взаємодії і протистояння “чужого” і “свого”. “Переклад ніколи не був комунікацією у безконфліктних формах, оскільки перекладач переборює лінгвістичні і культурні відмінності іншомовного тексту шляхом їхнього послаблення і водночас активно підтримує інші культурні стереотипи, як правило, свої, місцеві”, – наголошує сьогодні Л. Венуті [1: 468].

За цих обставин проблеми художнього перекладу набувають особливого значення і ваги. Поступ глобалізації відчувається у формуванні нової, так би мовити, глобальної читацької аудиторії, яка призвичаюється до читання не стільки “культурних шедеврів”, скільки продукції масової літератури, яка за доби постмодернізму остаточно “легалізувалася” у якості естетичної цінності, сповнилася новими міфами і сама продукує новий тип міфологічної свідомості, будучи покликаною задовольняти потреби масового споживача або, за словами, Г. Маркузе “одномірної людини”. А це у свою чергу породжує низку небезпек, з якими пов’язують розмивання кордонів власної національної культури, зведення її до набору розповсюджених масовою свідомістю кліше, відірваних від автохтонних витоків і вікових традицій.

Відтак перед перекладачем постає низка запитань: наскільки він може бути фаховим реципієнтом й інтерпретатором художнього тексту, за переклад якого він береться? Як саме це має узгоджуватися з його естетичним смаком, бажанням зберегти своє творче обличчя і не перетворитися на такого професіонала, який бачить своє покликання у задоволенні потреб і смаків пересічного “усередненого” читача? У такій системі координат сам перекладач може стати механізмом, який тиражує й примножує перекладений художній текст як технічний “продукт” постіндустріального суспільства.

Щоправда, – і про це є всі підстави сьогодні говорити – саме масова література виявляє, так би мовити, найбільшу “інтернаціональність”. Йдеться насамперед про те, що вона легко ідентифікується в різних національних культурах як “своя”, оскільки апелює до тих механізмів колективного підсвідомого, що базуються на глибинних архаїчних і міфологічних константах людської свідомості. А в ній, як відомо, світ чітко поділений на дихотомічні начала: кохання / ненависть, життя / смерть, добро / зло, які в масовій літературі представлені завжди чітко, прямолінійно і подекуди навіть тенденційно підкреслено.

Інша річ, коли йдеться про твори постмодернізму, які активно апелюють до дискурсивних практик масової літератури, але використовують її з іншими цілями і художніми стратегіями. Наявність ігрових площин постмодернізму змушує кардинально переосмислити уявлення про структуру художнього тексту, його внутрішні механізми, поетику твору в цілому. На перший план виступають проблеми інтертекстуальності, децентрації, деконструкції, деканонізації тексту, “відмінності і письма” (за Ж. Деррідою), а також різні явища надтекстовості, гіпертекстовості, унітекстовості, мегатекстовості. Звичайно, це зачіпає і стратегію художнього перекладу, який стикається з низкою проблем “розімкненості” і “відкритості” художнього тексту до інших дискурсів, в тому числі як класичної, елітарної, так і масової культури. При цьому оцінка читачем постмодерністського тексту може відзначатися діаметрально різними поглядами. З одного боку, постмодерністські твори можуть вражати своєю “читабельністю” незалежно від національного середовища, куди “потрапив” твір постмодернізму. Найбільш показові приклади – романи У. Еко “Ім’я троянди” і П. Зюскінда “Парфумер”, переклади яких міцно утримували упродовж тривалого часу позиції бестселерів у багатьох країнах світу. А з іншого, – такий автор, як американець Томас Пінчон. Він, наприклад, цурається публічності, як і його попередник Д. Селінджер, віддає перевагу самотньому образу життя і уславився “нечитабельними” романами, що їх критика вважає визначними досягненнями постмодерністської естетики і поетики.

Постмодерністський твір тяжіє до полісемантичної гри словесних значень, виявлення сакральної знакової природи літературної творчості. Письменник-постмодерніст намагається передати внутрішню суперечливість будь-якого тексту, показати читачеві, що смисл – центральна категорія класичної літератури – щось таке, що легко “зникає” і від автора, і від читача. Пошук “остаточних, закінчених” смислів – це самоілюзія і самообман, можливий лише пошук, за висловом М. Фуко, “прихованого смислу” [2: 45]. Взаємодія “свого” і “чужого” тут постає як примхливий колаж з найрізноманітніших сегментів художніх текстів як авторів сучасності/ постсучасності, так і минулого, вбираючи в себе як семантичну гру окремих слів та виразів, так і потужну традицію класичної, “канонічної” літератури.

Робота з творами Т. Пінчона – це справжнє випробування перекладачів на фаховість і компетентність. “Чужий” для перекладу текст цього автора містить безліч “затемнених” місць, семантичних пасток, прихованих іронічних алюзій, неврахування яких загрожувало нерозуміння читачем концепції постмодерністського твору. Одним з найпоказовіших у цьому плані є російськомовний переклад роману “V” (1963). Численні сюжетні лінії роману, що нагадують міфологізовану, вкрай заплутану сюжетну “спіраль” навколо двох героїв – Бенні Профейна, який полює на крокодилів у каналізаційних трубах Нью-Йорка, і Герберта Стенсіла, який одержимий пошуками містичного V – зашифрованого криптоніма, що був віднайдений героєм у записній книжці покійного батька. Примітними є прізвища персонажів: Профейн у перекладі з англійської (profane) має кілька значень: “нечестивий”, “блудницький”, “непосвячений”, “непристойний”, як дієслово – “оскверняти”, “профанувати”, а Стенсіл – “графарет”, “шаблон”. Без урахування семантичного наповнення прізвищ у романі навряд чи можна збагнути постмодерністську іронію автора, яку можна легко загубити при перекладі. На жаль, автори російськомовного перекладу Г. Григор’єв та О. Ханін не знайшли можливості прокоментувати таку особливість цих персонажів у Т. Пінчона [див.: 3].

Подібне спостерігається і в романі “Вигукується лот 49” (“The Crying of Lot 49”, 1966), карколомні події якого розгортаються надзвичайно динамічно. Головна героїня Едипа стикається з підпільною таємною організацією Тристеро. Ця назва містить в собі цілий ряд семантичних асоціацій та аналогій, оскільки вона перегукується з французьким “tristesse” (сум, печаль), водночас поєднує в собі “trust” (зустріч закоханих) і “terror” (жах). Не можна не побачити і більш приховану алюзію – на героя відомого твору середньовічного епосу про трагічну долю закоханих Трістана та Ізольду. Подібна семантична гра значень, постійні смислові аналогії та паралелі, приховані натяки та символи стають важливим конструктивним моментом постмодерністської поезики автора. Російськомовний переклад, здійснений С. Слободянюком, А. Захаревич і М. Махлаюком, не містить потрібних у такому випадку коментарів (хоча загалом їх достатньо багато в перекладеному тексті роману), що вимагає додаткових зусиль для читача для осягнення всіх прихованих алюзій постмодерністського тексту, на подолання “чужості” іншомовного тексту [див.: 4].

Взаємодія “свого” і “чужого” при перекладі художнього твору передбачає врахування багатьох моментів, серед яких – проблеми художньої рецепції, імагології, типології, літературного контексту як оригіналу, так і перекладу. Все це ускладнюється тим, що самий текст оригіналу – на цьому особливо наголошують представники рецептивної естетики (Г. Яусс, В. Ізер) – містить у собі певну “програму” свого прочитання та сприйняття. Виникають закономірні запитання: наскільки ця “програма” деформується при художньому перекладі, що з неї випадає, а що привноситься перекладачем, наскільки адекватно вона буде сприйнята читачем перекладу? Принаймні вже на цьому етапі вибудовується складна модель зустрічі “свого” і “чужого”, де перекладач постає спочатку у ролі читача, який відбирає текст для перекладу, потім інтерпретатора тексту, який намагається збагнути його структуру, поезику, зміст і вказану “програму”. І лише згодом перекладача, який має якнайбільше врахувати контекстуальність сприйняття твору в іншому національному середовищі, забезпечити переклад від можливостей привнесення в нього додаткових смислів, продиктованих специфікою “своєї” культури, які відсутні в оригіналі. Відтак проблема “вибудовування/конструювання смислу” (за В. Ізером) для перекладача, на відміну від простого читача, подвоюється у своїй складності: він не просто сприймає художній твір, перебуваючи в ситуації комунікативної невизначеності, а й намагається “перекодувати” його на мову символів і знаків іншої культури, розуміючи при цьому, що його інтерпретація оригіналу може не співпадати з “горизонтом очікування” читача. Таким чином, саме при перекладі якнайперше включається механізм “конфлікту інтерпретацій”, на якому наголошував П. Рікер, розуміючи, що кожен текст може містити в собі непередбачувану множинність прочитань й витлумачень. А тому й будь-яка інтерпретація оригіналу і перекладу значною мірою має ситуативний характер і визначається історично мінливими критеріями двох культур – “чужої” і “своєї”.

Парадигматика взаємодії “свого” і “чужого” при перекладі художнього твору залежить від багатьох факторів як літературного, так і позалітературного характеру. Принаймні вона увиразнює низку проблем, що безпосередньо стосуються історичності процесу розуміння оригіналу і його перекладу, включеності їх в широкий національний і понаднаціональний контекст, герменевтичних проблем інтерпретації та реінтерпретації тексту, а також його рецепції і перекладачем, і читачем. В акті зустрічі “свого” і “чужого” включаються такі механізми художньої свідомості, які увиразнюють художній переклад як можливість впливати на інше культурне середовище, змінювати його, а, можливо, і запроваджувати нові, невідомі раніше художні структури, символічні жести і образи. Водночас саме художній переклад у цьому плані змушує спрацьовувати механізми самозбереження власної культури, що особливого значення набуває саме зараз, за доби глобалізації з її тенденцією до уніфікації світових літературних шедеврів.

### **Література**

1. Venuti L. Translation, Community, Utopia // The Translation Studies Reader / Ed. L. Venuti. – London: Routledge, 2000. – P. 468 – 488.
2. Фуко М. Археологія знання / Мішель Фуко. – К.: Основи, 2003. – 326 с.
3. Пинчон Т. V. / Пер. Г. Григорьева, А. Ханина. – С.-Петербург: Симпозиум, 2000. – 670 с.
4. Пинчон Т. Выкрикивается лот 49: роман, рассказы / Пер. С. Слободянюка, А. Захаревич, Н. Махлаюка. – С.-Петербург: Симпозиум, 2000. – 408 с.