

К ПЕРЕВОДУ СТИХОТВОРЕНИЯ Г. АРЕСТИ «DEFENDERÉ LA CASA DE MI PADRE»

Владимир Луарсабишвили

Преподаватель по сравнительной литературе

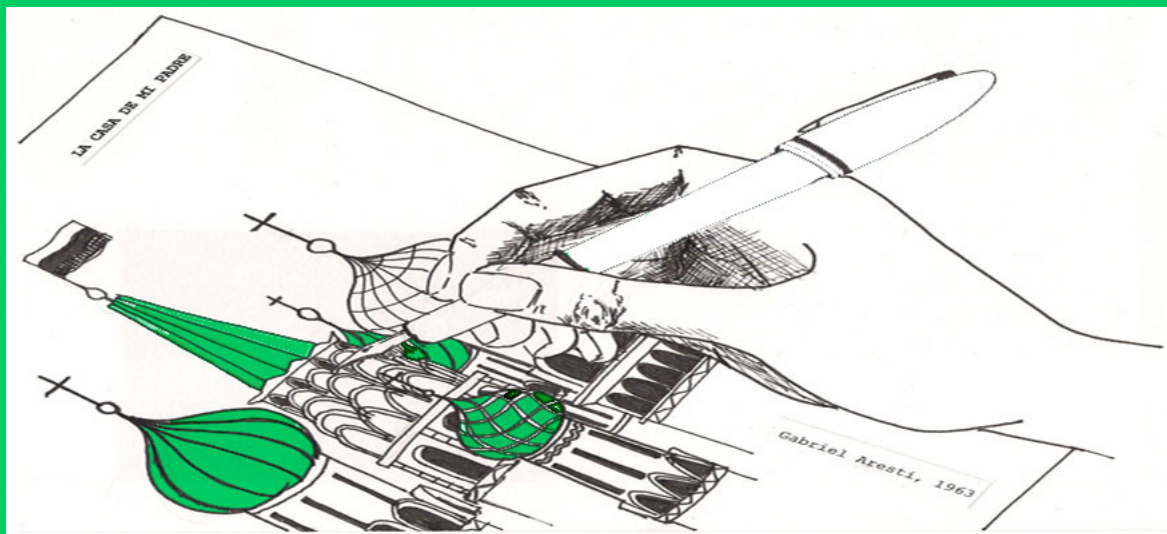
Тбилисский государственный университет им. И. Чавчавадзе

Рекомендуемая ссылка || ЛУАРСАБИШВИЛИ, Владимир (2010): "К переводу стихотворения г. Арести «defenderé la casa de mi padre» [статья он-лайн], 452°F. Электронный журнал о теории литературы и сравнительной литературе, 2, 96-111 [дата консультации: дд/мм/гг], < <http://www.452f.com/index.php/ru/Vladimer-Luarsabishvili.html> >.

иллюстрация || Патриция Лопез

Оригинальная || статья в Гернике 2009 №3 | Принята: 16/06/2009 | Опубликована : 01/2010

Лицензия || не коммерческая, CC-ND 3.0 от Creative Commons.



Резюме || В статье рассматриваются разные варианты перевода стихотворения Г. Аresti "La casa de mi padre". Автор анализирует теорию и практику перевода на примере нескольких переводчиков. На примерах конкретных переводов в статье описываются переводческие взгляды К. Гамсахурдиа, М. Цветаевой, В. Набокова, Х. Борхеса и др.. В конце, автор предлагает собственный вариант перевода стихотворения Г. Аresti "La casa de mi padre".

Ключевые слова || Перевод | Переводчик | Техника перевода | Аresti | Зыцарь.

Abstract || In this article, several versions of the poem "My father's house" by Gabriel Aresti are analysed. The author studies in depth the theory and the practice of translation with the example of several translators. In the article, several specific examples of diverse translations by K. Gamsakhurdia, M. Tsvetaeva, V. Nabokov, J. Borges, etc, are quoted. At the end of his work, the author suggests his own version of the russian translation of the poem by Gabriel Aresti "My father's house".

Key-words || Translation | Translator | Translation technique | Aresti | Zytsar.

0.

В журнале «Герника» помещен перевод стихотворения классика баскской поэзии XX века Габриеля Арести «Defenderé la casa de mi padre», выполненный российским баскологом Ю. Зыцарем (1). В течении девяти лет я переводил на грузинский язык стихи Густаво Адольфо Беккера, Федерико Гарсии Лорки, Хуана Рамона Хименеса, Педро Салинаса и баскских поэтов (Унамуну, Селайя, Арести) и за это время, естественно, неоднократно возникал вопрос о технике и нормах литературного перевода. Ранее я читал вышеупомянутое стихотворение Г. Арести в переводе Роберто Серрано и Романа Игнатьева (2), который, несомненно, отличается от варианта Ю. Зыцаря. Результатом прочтения обоих явился третий, мой вариант, а также настоящая статья с изложением авторского взгляда на литературный тип перевода.

Для начала предлагаю читателям ознакомиться с обоими переводами указанного стихотворения Г. Арести.

Перевод Юрия Зыцаря:

Дом моего отца
у самых верхов границы
я защищу от волхвов, волков,
землетрясений, ростовщиков,
мафии
и юстиции.
От всего защищу,
как ни тих и ни щупл.
Всю защиту ему обеспечу.
Обесконечу.

Как задаток приму синяки.
Потеряю скот, поля, сосняки.
Дивиденды, доходы, проценты,
последние центы.
Всё, исключая ключи от рая, –
всё потеряю.
Но дом отца?..
У самого краха края
род жены решит (– дня ясней),
что, мол, муж-то мул,
и уж муж ли, эй,
и уж нужн ли ей?

Отберут у меня и оружие.

Что ж, и тут я не запищу:
просто пальцами защищу.
Срежут пальцы с рук,
руки срубят, уже беспальные...
Друг!
Не плачь ты о бедном малом.
Плачь ты лучше о небывалом:
удалом, пусть и неудалом.
Я зубами заскрежешу:
рук
об
руб
ками
не пущу.
Пусть я мул, даже мум и му, старый пень в дыму,
но и думать о доме не дам – сомну.
Но тогда уж,
дойдя до плеч,
подберутся к душе
в груди.
Что же – лечь?
Не-ет, минуточку подожди.
В самый плача миг
на палачий мир
я душой замахнусь:
дом отца –
рушить?
Стой? Куда ж ты бежишь-то, гнусь!
Задушú
за дúшу.

Но допустим,
когда-нибудь пусть
где-то в толще лет – голубой чащё,
да не будет ей путь пуст,
срок придет и моей
душé.
А за ней и потомкам,
моим котёнкам.
А дом отца?..
А вот он-то,
как солдат после фронта,
лишь смеясь над веками,
и лишь веками щурясь вслед,
ни один не обронит камень.
Вот
свят
Свет.

Перевод Роберто Серрано и Романа Игнатьева:

Я защищу
Дом своего отца.
От волков,
От засухи,
От ростовщиков,
От правосудия
Я защищу
Дом
Своего отца.
Я потеряю скот,
Огороды,
Сосняки;
Я потеряю
Проценты,
Ренты,
Дивиденды,
Но я защищу дом своего отца.
Они отнимут у меня оружие,
А я руками защищу
Дом своего отца;

Мне отрубят руки,
А я культиями защищу
Дом своего отца:
Они оставят меня
Без рук,
Без плеч
И без груди,
А я душой защищу
Дом своего отца.
Я умру,
Потеряется моя душа,
Погибнет мое потомство,
Но дом моего отца
Останется
Стоять.

1.

Вкратце ознакомимся с суждениями некоторых классиков перевода, с авторами, которые способствовали созданию науки о переводе. В книге Ампаро Уртадо Албира (2007) перевод рассматривается как умение, *знание создания*, которое

состоит в знании обследования процесса перевода и решении переводческих сложностей, имевших место в конкретном случае. Опираясь на известное различие между знаниями пояснительным (знать как), вытекающим и действенным (оперативным), умение перевода определяется как знание, главным образом, оперативного типа и, поэтому, приобретенное в основном практикой.

Однако, для определения перевода этот автор считает возможным опереться и на другую классификацию, предложенную Jakobson в 1959 году, согласно которому существуют три вида интерпретаций словесного знака:

1. Интралингвистический перевод, или реформуляция — толкование словесных знаков при помощи других знаков того же языка;
2. Интерлингвистический перевод, или перевод — толкование словесных знаков при помощи другого языка;
3. Интерсемиотический или трансмутативный перевод — толкование словесных знаков посредством незнаковых систем.

Jakobson указывал, что интерлингвистический перевод является настоящим переводом. Этот взгляд позднее разделили и другие авторы. Например, Ljudskanov (1969) рассматривал перевод, как процесс преобразования знаков и поддержания неизменного и искал действующий алгоритм для человеческого и механического перевода; Arcaini (1986) ссылаясь на интерсемиотический перевод между лингвистическими и иконическими знаками и писал о словесных и иконических кодах; Steiner (1975) интерлингвистический перевод рассматривал как особенный и привилегированный тип коммуникации.

Albir ставит три вопроса: почему нужно переводить?, для чего нужно переводить? и для кого нужно переводить? По его мнению, переводить надобно вследствие существования отличающихся языков и культур; на вопрос «для чего нужно переводить», отвечает: для коммуникации, для преодоления барьера некоммуникации, предназначение перевода — коммуникативное; а на третий вопрос — «для кого нужно переводить?» отвечает: для того, кто не знает язык и культуру оригинала. Переводчик не переводит для себя (за редким исключением), а цели перевода могут быть разными.

Марко Антонио Кампос в статье «Поэзия и перевод» ставит те же вопросы. По его мнению, существуют два основных повода для перевода — перевод как средство существования

и перевод для наслаждения. Допустимо относиться к переводу и как к работе и одновременно, по своему вкусу, выбирать авторов. Он переводил для удовольствия делать открытия, по общности восприятия, в благодарность автору, который его чему-либо научил или взволновал. Для чего переводить? В первую очередь, чтобы дать возможность читателю на родном языке открыть неизвестного писателя; также, дабы вернувшись к уже переведенному, исправить лексические, рифмические неточности, негибкость перевода или излишнюю литературность. Автор советует не переводить уже переведенное, если не удастся улучшить его, или, по крайней мере, изложить новую — ощутимую и отличающуюся версию. К тому же при переводе язык обогащается в процессе бесконечной словесной трансформации. Это такой же прекрасный объект, как писанный стих или картина, или же снятый фильм (4).

Касательно переводчика, первым соображением является знание обоих языков. Тут рождаются три вопроса:

1. Должен ли переводчик знать оба языка на одном уровне?
2. Должны ли переводчик и устный переводчик иметь схожие лингвистические знания?
3. Должен ли переводчик быть теоретиком языков или же специалистом лингвистики?

По мнению Ампаро Уртадо Албира (2007), билингвизм не является условием *sine qua non* для переводчика (тем более, что два случая — письменный и устный перевод, отличаются друг от друга). Кроме того, переводчик, безусловно, должен владеть и внемлингвистическими знаниями, например о культуре стран переводимых языков. Хотя практика показывает, что часто и этого бывает недостаточно (3).

Теперь вкратце рассмотрим традиционную классификацию перевода.

San Jerónimo различает мирской и религиозный перевод. Vives (1532) различает версии, которые учитывают лишь значение, другие — фразы и слова, и третьи — вид равновесия между сутью и словами, в которой слова добавляют смыслу мощь и изящество. Fray Luis de León (1561) различает перевод (*trasladar*) и провозглашение (*declarar*): первое является «верным и точным» и «если возможно сосчитать слова, дабы заменить их точным количеством», а второе, как «игра слов, добавляя и упраздняя по собственному желанию». Dryden (1680) предлагает различать *metafrasis* (перевод слово в слово), *parafrahis* (перевод значения) и *imitation* (вольность отклонения в форме и значении). Schleiermacher (1813) различает перевод

коммерческих, литературных и научных текстов.

В поэтическом переводе выделяют свои, особенные типы. Этот вопрос изучали: Holmes (1969: 195-201, 1978: 69-82), Holmes, de Haan and Popovic (1970), Lefevere (1975), Popovic (1976), de Beaugrande (1978), Etkind (1982), Raffel (1988), Saez Hermosilla (1987) и другие (5-11).

Holmes (1988) — поэтические тексты многовалентны. Поэтический перевод это метапоэма, а переводчик — метапоэт.

Etkind (1982) — стих это «система конфликтов» (между синтаксом и метром, метром и ритмом, поэтической традицией и поэтической инновацией). Автор различает 6 типов поэтического перевода:

1. информационный (в прозе и без художественного притязания);
2. интерпретативный (связанный с историческим и эстетическим изучением);
3. указывающий (с наличием некоторых эстетических критериев, однако без выявления эстетически определенной системы);
4. приблизительный (с наличием частичной эстетической системы; например, ритм без метра, ритм без рифмы и т. д.);
5. имитативный (когда переводчик является поэтом и свободно выражается);
6. рекреативный (истинный поэтический перевод, который передает стих вместе с характеристиками оригинала).

Raffel (1988) — поэтический перевод это «игра равновесия».

2.

Во избежание влияния, я умышленно прочел книгу переводов Г. Лорки, изданную в Москве в 1987 году (12), лишь после того, как сам перевел некоторые стихи Лорки. Я сравнил два перевода одного и того же стихотворения.

Известное стихотворение Лорки «Гитара» из «Канте Хондо» было переведено Мариной Цветаевой (Лорка: 44-45). Изучение роли великой русской поэтессы в мировой литературе не является целью настоящей статьи, ее изучали и изучают писатели и литераторы. Мы лишь подчеркнем ее переводческую технику на примере двух стихотворений. Известно, что Цветаева много переводила (Саакянц: 31) с разных языков, в том числе

и с испанского. В «Гитаре» поэтесса совершает переводческий трюк, который у нее проскальзывает и в другом стихотворении Лорки — «А потом...» (Лорка: 46-47).

В конце стихотворения («Гитара») Цветаева переводит (намеренно не употребляем глагол «пишет»):

Так прощается с жизнью птица
под угрозой змеиного жала.

Тогда как в оригинале у Лорки эти строки выглядят как:

И маленькая мертвая птица
на ветке.

В данном случае налицо изменение поэтического текста. Однако, в другом стихотворении мы сталкиваемся уже не с изменением, а с дополнением и удалением оригинала:

Умолкло, заглохло,
остыло, иссякло,
исчезло.

Эта строфа отсутствует в стихотворении Лорки, но присутствует в его переводе. Кроме этого поэтесса заканчивает перевод стихотворения, стирая последнюю строчку, которая является самостоятельным предложением:

Пустыня —
осталась.

Тогда как в оригинале после строфы «Пустыня/осталась» присутствует еще одно, последнее предложение: «Un onduloso desierto».

Тут же следует отметить, что метры испанского, русского и грузинского языка отличаются друг от друга, что осложняет сравнение оригинала с переводами. То же самое случилось и с переводами Беккера (Беккер: 1985) (с книгой, которую я прочел после трех лет публикации моих переводов в литературных газетах).

Уместно вспомнить взгляд М. Цветаевой на перевод: «Я перевожу по слуху — и по духу (вещи). Это больше, чем смысл» (Саакянц: 31). На наш взгляд, весьма субъективное мышление. Ведь откуда известно, в какую строку вложил Лорка свой «дух»? Может, в том самом последнем предложении, которое пропустила (стерла) переводчица?

Тот же взгляд на перевод имел и грузинский писатель К. Гамсахурдиа: «Переводческая деятельность — сложнейшая работа. Переводчик не должен следовать переводимому тексту дословно. Например, когда я переводил Вертера, то пропустил некоторые места оригинала, так как они ничего не говорили грузинскому читателю. Такой принцип при переводе обязателен, так как перевод — это передача души произведения, а не букв» (Гамсахурдиа: 564-656).

«Не говорили грузинскому читателю» — не субъективизм ли это? По мнению К. Гамсахурдиа «не говорили», а по мнению другого переводчика может и «сказали бы», будь они переведены. В другом переводчике, к примеру, подразумеваю Владимира Набокова: «В причудливом мире словесных превращений существует три вида грехов. Первое и самое невинное зло — очевидные ошибки, допущенные по незнанию или непониманию. Это обычная человеческая слабость — и вполне простительная. Следующий шаг в ад делает переводчик, сознательно пропускающий те слова и абзацы, в смысл которых он не потрудился вникнуть или же те, что, по его мнению, могут показаться непонятными или неприличными смутно воображаемому читателю. Он не брезгует самым поверхностным значением слова, которое к его услугам предоставляет словарь, или жертвует ученостью ради мнимой точности: он заранее готов знать меньше автора, считая при этом, что знает больше. Третье — и самое большое — зло в цепи грехопадений настигает переводчика, когда он принимается полировать и приглаживать шедевр, гнусно приукрашивая его, подлаживаясь к вкусам и предрассудкам читателей. За это преступление надо подвергать жесточайшим пыткам, как в средние века за плагиат» (Набоков: 389).

В. Набоков был писателем глубоко индивидуального мышления. То же самое можно сказать и о М. Цветаевой, как и о некоторых других писателях, непечатаемых советской властью. Однако, тут же следует отметить, что несмотря на схожесть мышления, Набоков и Цветаева были диаметрально отличающимися личностями. Это отличие четко вырисовывается в их отношении к переводу. Leigh Kimmel опубликовал статью «Набоков как переводчик», в которой изучает эволюцию переводческой доктрины писателя (Leigh: 2001). Автор статьи выделяет две группы переводчиков: одни при переводе предпочитают сохранить целостность текста, другие переводят «душу» произведения (так, как М. Цветаева). На примере двух переводов В. Набокова автор старается выяснить эволюцию переводческой сути.

Первым переводом Kimmel рассматривает «Аню в стране чудес». Автор оригинала Льюис Кэрролл играет английскими

словами, опираясь на их множественные значения и особенно на схожесть звучания разных слов, создавая юмористический эффект. При переводе оригинала Набоков сроднил его с русским языком. Начал он с замены имени «Алисы» на «Аню» и каждый новый иностранный элемент «переводил» на русский. Таким образом, он все более отдалялся от оригинала и в результате получил перевод «говоривший что-то русскому читателю», если позаимствовать у К. Гамсахурдиа.

В отличие от рассмотренного перевода, Набоков переводил «Евгения Онегина», руководствуясь противоположными принципами. Первой задачей переводчика было сохранить целостность текста, составив для этой цели 1100 страничный комментарий. Он разумел свой перевод не как чтение литературного текста, а как руководство к русскому оригиналу для тех, кто не владеет русским языком на уровне, достаточном для прочтения произведения. Автор статьи не согласен с мнением, что Кэрролл переводился для детей, а Пушкин для ученых, чем и объясняется такая смена тактики перевода. Известно, что Набоков сам менял содержания своих произведений при переводе (в случае с «Camera obscura», которую он переименовал в «Laughter in the Dark» и фактически написал заново). Согласно мнению Kimmel, возможно Набоков пришел к выводу, что лишь автор имеет право изменять содержание текста.

В связи с переделыванием чужого произведения широко известна история переводов «Рубай» Омара Хайяма Э. Фицджеральдом, но особый интерес вызывает перевод английских стихов уже на испанский язык (21,22). Согласно легенде, Борхес-сын унаследовал талант писателя от своего отца. За исключением нескольких востоковедческих текстов и новеллы «El Caudillo», Хорхе Гильермо Борхес опубликовал лишь немного стихотворений, в числе которых были три произведения, озаглавленные «Momentos» (которые напечатал престижный журнал «Nosotros» в Буэнос-Айресе в 1914 году). Позднее, Борхес-отец перевел с английского языка «Рубаи», руководствуясь переводом Э. Фицджеральда.

Э. Фицджеральд впервые опубликовал адаптацию «Рубай» в 1859 году, всего в течение жизни вышли четыре редакции перевода. Пятая, последняя, вышла после кончины переводчика в 1889 году, включая примечания, которые Фицджеральд составил к четвертому изданию. В оригинале каждый «Рубай» представляет собой строфу из двух стихов, каждый делится на два полустишья, составляя в сумме четыре (откуда и берет начало название *rubai'i*). Строки рифмуются между собой, за исключением третьей линии, которая или рифмуется, или нет.

Переводя, Фицджеральд выбрал схему ААВА.

Каждое четверостишие представляет собой отдельный стих, имея началом описательный элемент или рассказ, тогда как в последней линии заключается мораль или философский вывод. Фицджеральд соединил некоторые строфы оригинала, не следуя принятой персидской системе. Его упорядочение менялось от первого до пятого издания, которое уже содержало 101 строфу, тогда как оригинал насчитывал всего 75.

Перевод «Рубай» на испанский язык, совершенный Борхесом, минимум третий. Первый, в 1907 году, был опубликован в мадридском журнале «Renacimiento» в 1907 г. без указания переводчика. Второй перевод принадлежит перу Карлоса Мусио Пеньи, со вступительной статьей Альваро Мелиана Лафинура, а в 1922 году в журнале Рафаэля Лосано была опубликована серия «Лучшие стихи (лирика) лучших поэтов», в числе которых был Омар Хайям. Кроме того, «прямой перевод с персидского» опубликовал Вентура Гарсия Кальдерон. В 1925 году вышел перевод Адольфо Саласара, а в 1927 году Хоакина В. Гонсалеса.

К чести Борхеса нужно отметить, что это был первый перевод на испанский язык, который сохранил метр оригинала. Английский оригинал состоит из десятисложного стиха со знаком ударения на последнем слоге, который, в случае переноса на испанский язык, превращается в одиннадцатисложный. При переводе Борхес устранил рифму и чередовал парокситоны одиннадцатисложного (несущие знак ударения на предпоследнем слоге) с окситонным десятисложным стихом, так что, несмотря на различное количество фонологических слогов, все стихи подсчитываются как одиннадцатисложные согласно общепринятым метрическим нормам.

В остальном, конечно же эта работа является не переводом, а воссозданием, как и в случае с Фицджеральдом. Однако, Борхес пошел дальше Фицджеральда, удаляя часть оригинальных строф Фицджеральда, изменяя чередование оставшихся и добавляя некоторые из собственных. Выходит, что Борхес, вдохновленный переводом Фицджеральда, написал собственные «Рубай» на испанском языке, а Фицджеральд, в свою очередь, вдохновленный оригиналом Хайяма написал свои «Рубай» на английском языке.

В цитируемой нами выше статье Марко Антонио Кампос выделяет 7 типов перевода (4).

1. Перевод как творение — когда автор точно переводит иноязычного поэта, одновременно наряжая его

собственным стилем (например, Борхес и Октавио Пас);

2. литературный перевод — жажда каждого писателя заключается в соответствии словесных объектов оригинала и перевода. Совершенный перевод поэзии невозможен; по крайней мере, расплывается или теряется музыкальность. Как читатель и переводчик автор признается в уважении и влечении к поэтическому переводу. Конечно, не имеется в виду дословный перевод, где *ничего не слышно* или *мало что слышно*, который совершает академический персонал, страдающий отсутствием слуха. Они уважают текст в дословном смысле, однако не уважают поэзию;
3. свободный перевод — разновидность перевода как творения и перевода как личного труда. Его также величают «либризмом». В этом случае, переводчик отдаляется от оригинала и погружается в мир свободных действий, до того, что стих становится родным. Можно привести пример Эдварда Фицджеральда, который в 1859 году опубликовал «Рубай» Хайяма;
4. перевод как личный труд — автор рассматривает переведенные стихотворения как часть своего литературного наследия, в том числе, когда они включаются в текст, или же в конце собственного произведения;
5. перевод перевода — когда переводчик не владеет языком оригинала и основывается на другие языки. Примерами могут служить переводы Октавио Паса (с японского, китайского, шведского и венгерского) и Хосе Эмилия Пачеко (с польского и современного греческого);
6. перевод как современная адаптация древнего текста на том же языке — перевод Альфонсо Рейеса («Myo Cid») и Генри У. Лонгфелло («Historia de los reyes de Noruega»);
7. адаптация — дидактическая или сжатая передача оригинала.

3.

Считаю, что техника переводов Фицджеральда, Борхеса, Цветаевой и Гамсахурдиа значительно удаляет читателя от оригинала. Переведенный ими текст не только не содержит все абзацы или главы первичного текста, но также не является носителем целостности оригинала. Если в одних случаях теоретически допустимым является замена слова или предложения, то это никак не случай с авангардной поэзией Лорки, где одно слово (оно же предложение) является носителем отличающего значения. Будучи стертым (устраненным), оно вырывает из оригинала идею, которую должен был передать переводчик.

Рассмотрим случай *дополнения* авторского текста. Возможно, М. Цветаева вставила вышеупомянутый абзац в стихотворение Лорки «Гитара» для усиления несущего эффекта (идеи). Во-первых, Лорку нет надобности «усиливать» — его «сила» может заключаться в стертой переводчицей поэтической форме и нечего тут «полировать и приглаживать» (Набоков). Во-вторых, вставленная строфа, по своей анатомии русская, в ней ничто не пахнет Испанией. Это логично, ведь Цветаева принадлежит к тому числу русских писателей, которые глубоко чувствовали русское слово. При желании насладиться русской поэзией, я с удовольствием перелистаю том Ходасевича, Цветаевой или Ахматовой, но не буду искать русской души в переводах Лорки, Хименеса или братьев Мачадо. Наверное это и имел в виду В. Набоков: «Но вот за перо берется подлинный поэт, одаренный и тем и другим, и между сочинением собственных стихов находит отдохновение, переводя что-нибудь из Лермонтова или Верлена. Обычно он либо не знает язык подлинника и безмятежно полагается на «подстрочник», сделанный не столь блестящим, но значительно более образованным человеком, либо, зная язык, не обладает педантичностью ученого и опытом профессионального переводчика. В этом случае чем больше его поэтический дар, тем сильнее искрящаяся рябь его красноречия замутняет гениальный подлинник. Вместо того, чтобы облечься в одежды автора, он наряжает его в собственные одежды» (Leigh: 1998).

Так каким же должен быть переводчик? В последний раз обратимся к В. Набокову: «...Теперь уже можно судить, какими качествами должен быть наделен переводчик, чтобы воссоздать идеальный текст шедевра иностранной литературы. Прежде всего он должен быть столь же талантлив, что и выбранный им автор, либо таланты их должны быть одной природы. В этом и только в этом смысле Бодлер и По или Жуковский и Шиллер идеально подходят друг другу. Во-вторых, переводчик должен прекрасно знать оба народа, оба языка, все детали авторского стиля и метода, происхождение слов и словообразование, исторические аллюзии. Здесь мы подходим к третьему важному свойству: наряду с одаренностью и образованностью он должен обладать способностью к мимикрии, действовать так, словно он и есть истинный автор, воспроизводя его манеру речи и поведения, нравы и мышление с максимальным правдоподобием» (Набоков: 395).

Конечно, Набокова вряд ли можно назвать скромным человеком: он приравнивает себя к Пушкину будучи его переводчиком. Я не считаю, что переводчик должен иметь одинаковый талант с гением, тогда бы гении сами переводили свои произведения (но

ведь переводил Набоков свои?). Наверное, главным стремлением переводчика должна быть передача «души» произведения при максимальной сохранности формы оригинала. Пусть не все будет «гладко» на языке перевода, пусть «пахнет» оригиналом, это лишний раз пробудит в нас стремление прочесть шедевр в оригинале. Для меня, как для читателя и переводчика, перевод Р. Серрано и Р. Игнатьева гораздо ближе (не только к тексту оригинала, но и к его духу), чем перевод Ю. Зыцаря. Последний, по собственному признанию переводчика, далек от оригинала (1), но представляет безусловный интерес с точки зрения альтернативного метода перевода.

В конце хочу выразить благодарность Ю. Зыцарю и Р. Серрано и Р. Игнатьеву, переводы которых вдохновили меня написать настоящую статью и предлагаю свою версию перевода вышеупомянутого стиха Г. Арести:

Отстою отчий дом.
От волков,
засухи,
лихоимства
и правосудия
отстою отчий дом.
Лишусь
стад,
огородов,
сосновых пуц,
добра,
доходов,
долей
но отстою отчий дом.
Отнимут оружие, и руками
отстою отчий дом;
отнимут руки, и плечами
отстою отчий дом;
отнимут плечи, предплечья и грудь
и душой
отстою отчий дом.
Умру.
Потеряется душа моя,
погибнет потомство мое,
но отчий дом
устоит.

Литература

- (1) Зыцарь Ю. К переводу стихотворения Г. Арести «Дом моего отца» // Герника. 2008. №7.
- (2) Кортасар Й. Габриель Арести (1933-1975) // Герника. 2008. № 1.
- (3) Hurtado Albir A. Traducción y Traductología. Introducción a la traductología. Tercera edición. Madrid: Cátedra, 2007.
- (4) Campos A. M. Poesía y traducción // Hieronymus. Núm. 3.
- (5) Holmes J. Forms of Verse Translation and the Translation of Verse Form // Babel. 15. 1969. P. 195-201.
 - Describing Literary Translations: Models and Methods // Holmes J., Lambert J. and van den Broeck R. (eds.). Literature and Translation: New Perspective in Literary Studies with a Basic Bibliography of Books on Translation Studies. Louvain, Acco, 1978. P. 69-82.
 - De Haan F., and Popovic A. (eds.). The nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation. La Haya, Mouton, 1970.
- (6) Etkind E. Un art en crise. Essai de poétique de la traduction poétique. Lausanne: l'Age d'Homme, 1982.
- (7) Raffel B. The art of Translating Poetry. Pittsburg, Pennsylvania State University Press, 1988.
- (8) Popovic A. Dictionary for the Analysis of Literary Translation. University of Alberta, 1976.
- (9) Lefevere A. Translating poetry. Seven strategies and a Blueprint. Amsterdam: Van Gorcum, 1975.
- (10) Beaugrande R. de. Factors in a theory of poetic translating. Assen: Van Gorcum, 1978.
- (11) Saez Hermosilla T. Percepto mental y Estructúra rítmica. Prolegómenos para una Traductología del sentido. Universidad de Extremadura, 1987.
- (12) Лорка Ф. Г. Избранное / Пер. с исп. Москва: «Просвещение», 1987.
- (13) См. 12, с. 44-45.
- (14) Саакянц А. Марина Цветаева // Марина Цветаева. Сочинения в двух томах. Т. I. Москва: Издательство «Художественная литература», 1988. С. 31.
- (15) См. 12, с. 46-47.
- (16) Беккер Г.А. Избранные произведения / Пер. с исп. Москва: «Художественная литература», 1985.
- (17) Луарсабишвили В. Переводы стихотворений Густаво Адольфо Беккера (на грузинском языке). Газета писателя. № 13 (63). 1-7 мая 2003 г.
- (18) Гамсахурдиа К. Перевод и чистота языка // Избранные произведения. Т. VII. Тбилиси: Издательство «Сабчота Сакартвело», 1965. С. 564-656.
- (19) Набоков В. Искусство перевода. Лекции по русской литературе. Москва: Издательство «Независимая Газета», 2001.
- (20) <http://www.geocities.com/Athens/3682/nabokov2.html>. Kimmel, Leigh. Nabokov as Translator. An examination of his changing doctrine of translation, 1998.
- (21) http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/septiembre_05/19092005.htm
- (22) http://cvc.cervantes.es/trujaman/anteriores/septiembre_05/30092005.htm