

**РИТМО-ФОНЕТИЧЕСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ТЕКСТА: ОРИГИНАЛ И ПЕРЕВОД
(НА МАТЕРИАЛЕ СКАЗКИ А. ДЕ СЕНТ-ЭКЗЮПЕРИ
„МАЛЕНЬКИЙ ПРИНЦ” И ПЕРЕВОДА Н. ГАЛЬ)**

Досліджується роль і функції ритмо-фонетичних засобів у створенні художньої картини світу літературного твору. Розглядаються також можливості відтворення цих засобів в іншій мовній системі.

Ключові слова: ритм, стиль, переклад, художня цілісність.

На современном этапе вопрос о существовании ритма в художественной прозе практически потерял свою остроту. В настоящее время наличие ритмической организации художественного текста уже не вызывает сомнений. Однако данный вопрос может, на наш взгляд, представлять интерес с точки зрения сопоставительного литературоведения, ведь ритм является неотъемлемой частью художественного произведения, которую нужно и должно передавать в переводе. О структурообразующей роли ритма писал еще М. Бахтин, отмечая, что он может рассматриваться „и как архитектурная, и как композиционная форма: как форма упорядочения звукового материала, эмпирически воспринятого, слышимого и познаваемого, – ритм композиционен, эмоционально направленный, отнесенный к ценности внутреннего стремления и завершения, которую он завершает, – ритм архитектурен” [1, с. 20].

Фонетическое оформление художественного произведения или, как называет его А. Карельский, „звуковая аранжировка”, является одним из „тех, „проклятых”, вопросов переводческой профессии” [8, с. 243]. Это может объясняться, прежде всего, тем, что в тексте, написанном на бумаге, отсутствуют „живые” звуки речи. Автор, создавая звуковой образ художественного произведения, использует целый ряд индивидуальных приемов, начиная от аллитераций и ассонансов и заканчивая ритмическим оформлением фразы. Порой необходим глубокий фонетический анализ для того, чтобы прочувствовать ритм произведения, его настроение, степень напряженности повествования.

Общеизвестно, что стиль писателя проявляется на всех уровнях языковой системы, и на фонетическом в том числе. Как отмечает Н.В. Белинская, „поэтическая семантика художественной речи, принципиально отличающаяся от языковой, неразрывно связана с ее звуковой формой, ритмической структурой – иначе художественность утрачивается, остается лишь информативность” [2, с. 64].

Именно фонетика, „накладываясь” на смысл слов, создает суггестивный пласт художественного текста, его „настроение”. Задача переводчика – проникнуться этим настроением, „настроиться в унисон” [8, с. 242] и передать его средствами родного языка. Иначе говоря, переводчику необходимо, прежде всего, прочувствовать ритм произведения, то есть его душу. То, что зачастую трудно поддается анализу, но всегда „слышится” и чувствуется. Многие известные переводчики-практики в первую очередь говорят о настроении художественного произведения и об обязательной передаче его при переводе. Как отмечает В. Голышев, „...переводчик не от семантики автора зависит, а от его мотивчика: размером иногда диктуется подбор слов” [7, с. 240]. Так или иначе, теми или иными словами, практически все переводчики высказывают ту же мысль, в сущности имея в виду одно и то же – ритм художественного текста. Ритм является неделимой частью единого целого, и если переводчик не почувствует и не передаст его, то ни о какой верности перевода не может быть и речи, ибо как писала Н. Галь, „нельзя музыку разъять на части и не убить ее” [3, с. 232]

Вслед за М.М. Гиршманом, мы придерживаемся широкого понимания ритма художественного текста „как организованности речевого движения, которая опирается на периодическую повторяемость отдельных элементов этого движения и охватывает закономерности членения на отдельные речевые единицы, следования этих единиц друг за другом, их взаимного сопоставления и объединения их в высшие единства” [8, с. 254].

На уровне сегментном, то есть звуковом, ритм способен проявляться прежде всего с помощью ассонанса, аллитерации, звукоподражания. На данном этапе перед переводчиком возникает ряд трудностей. Прежде всего ему необходимо „услышать” звуковой образ, созданный автором, прочувствовать мелодику фразы. С другой стороны, переводчик сталкивается с несовпадением фонетического строя языков (в нашем случае это французский и русский). Система гласных французского языка имеет гораздо более разветвленную структуру, нежели в русском языке. Французские согласные в большинстве своем схожи с русскими, однако есть и такие, которые значительно отличаются (например, французские согласные „r” и „l”). К этому добавим редукцию русских гласных и согласных в так называемых слабых позициях. Принимая во внимание все это, переводчик должен найти средства в фонетической системе родного языка для передачи звукового образа оригинала.

Попытаемся рассмотреть это на конкретных примерах.

В сцене, где летчик увидел змею, беседовавшую с Маленьким Принцем, автор следующим образом описывает движение змеи:

„...*le serpent se laissa doucement couler dans le sable, comme un jet d'eau qui meurt, et, sans trop se presser, se faufila entre les pierres avec un léger bruit de métal*” [9, с. 62]. Даже не зная французского языка, можно легко заметить, что аллитерация звука [s] создает определенный фонетический образ данного фрагмента, придавая ему суггестивную

окраску. Сент-Экзюпери как бы имитируя звук, издаваемый змеей при движении, позволяет читателю „услышать” его в буквальном смысле слова.

Н. Галь удалось передать звуковой образ фразы оригинала с помощью умелого чередования русских звуков з и с:

„... змейка заструилась по песку, словно умирающий ручеек, и с еле слышным металлическим звоном, неторопливо скрылась меж камней” [9, с. 62].

Н. Галь, во-первых, сумела передать содержание и метафорику фразы, сохранив ключевые слова „змея”, „песок”, „металлический звон”; во-вторых, заменив слово „фонтан” („jet d'eau”) на „ручеек”, ей удалось избежать возникновения у русскоязычного читателя совершенно противоположных ассоциаций (по аналогии с устойчивыми выражениями типа „фонтан эмоций”, „энергия бьет фонтаном” и т.д.). Кроме того, переводчица заменила слова „потекла” („se laissa couler”) и „проскользнула” („se faufila”) на слова „заструилась” и „скрылась”, что не только обусловлено контекстуально, но и более подходит по своему звуковому оформлению.

В другом фрагменте, где Сент-Экзюпери описывает колодец с водой, аллитерация согласного [l] в сочетании с [d] напоминает звук падающих капель, а повторение носового гласного [ɑ] создает дополнительную напевность: „*Dans mes oreilles durait le chant de la poulie et, dans l'eau qui tremblait encore, je voyait trembler le soleil*” [9, с. 60].

Перевод Н. Галь: „*В ушах у меня еще отдавалось пенье скрипучего ворота, вода в ведре еще дрожала, и в ней дрожали солнечные зайчики*” [9, с. 60].

В тексте перевода повторение звонких согласных **в**, **д** и **р** (особенно во второй половине фразы) дает практически тот же эффект, что и аллитерации звуков [l] и [d] в тексте оригинала.

Если говорить о макроуровнях, то прежде всего параллелизмы, анафоры, эпифоры, антитезы способствуют ритмической организации текста.

С точки зрения перевода, здесь тоже возникает ряд трудностей, связанных с особенностями употребления различных грамматических и синтаксических форм в разных языках. Решение подсказывает Г.Р. Гачичеладзе, вводя понятие „стилистический ключ” (А. Карельский в сущности имеет в виду то же самое, говоря о „стилистическом слухе” [8, с. 242] переводчика), поиски которого необходимо вести в области „общего соответствия мировоззрения автора и его стиля” [5, с. 133]. По мнению ученого, „найдя это соответствие, переводчик легко устанавливает, что все служащее этому соответствию должно быть передано в переводе, остальное же, второстепенное, может в переводе не отражаться” [5, с. 133].

Сама Н. Галь писала: „В речи француза причастия, деепричастия, отглагольные существительные – естественны, легки, изящны, в русском языке, в живой речи, тем более в устах ребенка, совсем не так. Русские слова обычно длиннее, у причастий сложные, не всегда

благозвучные (шипящие!) суффиксы, длинные окончания. И диковато, неправдоподобно звучали бы они в чудесной, поэтической сказке, получалось бы сухо, казенно. Поэтому в переводе я часто перестраиваю фразу, больше прибегаю к самой живой и динамичной части речи – глаголу. С другой стороны, в русском тексте не нужны и только загромождали бы фразу вспомогательные глаголы – их я, разумеется, опускаю (...): русская проза становится более ясной, гибкой, прозрачной, интонация – более непосредственной и достоверной” [4, с. 54]. Как видим, Н. Галь занималась именно поиском „стилистического ключа”. Рассмотрим на конкретных примерах, как ей удалось это сделать при передаче ритма текста.

Вспомним сцену, в которой главный герой впервые увидел Маленького принца: „*Or mon petit bonhomme ne me semblait ni égaré, ni mort de fatigue, ni mort de faim, ni mort de soif, ni mort de peur*” [9, с. 9].

С помощью повторения фразы „*ni mort de...*” автору удалось придать ритму некоторое напряжение и передать ту крайнюю степень удивления, которую испытывал герой. Впечатление усиливается еще и благодаря многократному повторению частицы „*ni*”. Употребление причастий придает фразе сжатость и в то же время емкость.

Однако в русском языке, как уже упоминалось выше, причастия звучат громоздко. Французское причастие прошедшего времени *mort* („умерший”, „мертвый”, „умирающий”) в данном случае не может переводиться так же причастием: контекст требует глагола, что делает невозможным повторение отрицательной частицы „*ni*”.

Н. Галь перевела следующим образом: „*А между тем ничуть не похоже было, чтобы этот малыш заблудился или до смерти устал и напуган, или умирает от голода и жажды*” [9, с. 9].

Переводчик добилась естественности, гибкости русской фразы, но ценой утраты ритма текста оригинала.

А вот пример, где, на наш взгляд, Н. Галь сумела найти очень удачное решение. Эпизод, в котором Маленький принц сердится на летчика и сравнивает его с деловым человеком, живущим на другой планете:

„*Il n'a jamais respiré une fleur. Il n'a jamais regardé une étoile. Il n'a jamais aimé personne. Il n'a jamais rien fait d'autre que des additions*” [9, с. 22].

Перевод Н. Галь: „*Он за всю свою жизнь ни разу не понюхал цветка. Ни разу не поглядел на звезду. Он никогда никого не любил. И никогда ничего не делал. Он занят только одним: складывает цифры*” [9, с. 22].

Сент-Экзюпери использовал принцип параллелизма (структура первых трех фраз абсолютно идентична) и применил анафору: „*Il n'a jamais...*”. В последних двух предложениях – двойное отрицание (*jamais ... personne, jamais rien*). Все фразы короткие. Ритм отрывистый, чеканный – герой поистине раздражен!

В русском языке постоянное употребление личного местоимения „он” загромождало бы текст. Это во-первых. Во вторых, наречие

„никогда” требует употребления глагола несовершенного вида, что замедлило бы темп.

Н. Галь поступила следующим образом. Она расположила фразы симметрично. В первых двух предложениях она заменила „никогда” на „ни разу”, а в двух следующих сохранила слово „никогда”. Предложения, начинающиеся с местоимения „он”, повторяются через одно. При этом сохранена краткость фраз. Передано все — темп, напряжение, эмоциональная наполненность.

Особую трудность при переводе представляют выделительные обороты „c'est ... qui”, „c'est ... que”. Согласно правилу, эти обороты могут переводиться с помощью слов „именно”, „это”, передаваться посредством инверсии или интонационно. Но в художественном контексте эти способы не всегда приемлемы. Они могут перегрузить текст (особенно при повторах), изменить ритм, динамику повествования. А интонацию вообще трудно передать на бумаге. Поэтому в каждом конкретном случае удачный перевод этих оборотов — своего рода находка.

В качестве примера рассмотрим сцену, где Маленький принц возвращается в сад, чтобы объяснить розам, что его цветок — единственный в мире.

„...puisque c'est elle que j'ai arrosée. Puisque c'est elle que j'ai mise sous le globe. Puisque c'est elle que j'ai abritée par le paravent. Puisque c'est elle dont j'ai tué les chenilles (...). Puisque c'est elle que j'ai écoutée se plaindre, ou se vanter, ou même quelques fois se taire. Puisque c'est ma rose” [9, с. 55].

Здесь ритмическое звучание отрывку придает анафорический оборот „Puisque c'est elle que...” плюс параллельная структура предложений.

Н. Галь опустила громоздкое „потому что”, а выделительный оборот передала с помощью противопоставления и инверсии:

„Ведь это ее, а не вас я поливал каждый день. Ее, а не вас накрывал стеклянным колпаком. Ее загораживал ширмой, оберегая от ветра. Для нее убивал гусениц (...). Я слушал, как она жаловалась и как хвастала, я прислушивался к ней, даже когда она умолкала. Она — моя” [9, с. 55].

Н. Галь построила свой перевод таким образом, чтобы все внимание было сконцентрировано вокруг личного местоимения „ее” („она”). За счет этого, несмотря на то, что динамика фразы все-таки изменилась, эмоциональная напряженность оригинала сохранена.

Итак, учитывая все вышесказанное, подведем некоторые итоги:

1. Роль ритма как носителя суггестивного заряда художественного произведения несомненна. Несомненно и то, что переводчик обязан сохранить ритмическое своеобразие оригинала, ибо ритм является неотъемлемой частью всей художественной системы произведения.

2. А. де Сент-Экзюпери использует в своем произведении широчайший спектр ритмо-фонетических средств, что, с одной стороны,

позволяет сэкономить языковой материал, а с другой – расширяет возможности создания эмоционального настроения произведения.

3. С помощью звуковых повторов Сент-Экзюпери удается создать вполне осязаемые фонетические образы, которые мастерски переданы в переводе Н. Галь.

4. Н. Галь, ценой некоторых утрат, сумела сохранить ритмофонетический образ оригинала и воссоздать его в иной языковой системе, добившись естественности звучания переводного текста.

5. Ритм, наряду с другими составляющими художественного произведения, подчинен одной цели – художественному воплощению авторской идеи. Нарушение ритма при переводе может привести к нарушению художественной целостности произведения.

1. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит., 1975. – 564 с.
2. *Белинская Н. В.* Ритм как элемент художественной целостности переводного прозаического текста // Целостность литературного произведения и проблемы его анализа. – Донецк: ДонГУ, 1991.
3. *Галь Н.* Слово живое и мертвое. – М.: Международные отношения, 2001. – 368 с.
4. *Галь Н.* Под звездой Сент-Экса // Нора Галь: Воспоминания. Статьи. Стихи. Письма. Библиография. – М.: АРГО-РИСК, 1997. – С. 50-56.
5. *Гачечиладзе Г. Р.* Художественный перевод и литературные взаимосвязи. – М.: Советский писатель, 1980. – 255 с.
6. *Гиршман М.М.* Проблема специфики ритма художественной прозы // Гиршман М.М. Литературное произведение: Теория художественной целостности. – 2-е изд., доп. – М.: Языки славянских культур, 2007. – С. 242-268.
7. *Гольшиев В.* Очень много по части чувства // Вопросы литературы. – 2000. – № 4.
8. *Карельский А.* Творческая индивидуальность переводчика и его стилистический слух // Иностранная литература. – 1994. – № 6. – С. 237-248.
9. *Сент-Экзюпери А. де.* Маленький принц: Парал. тексты на рус. и фр. яз. – М.: Международные отношения, 1992. – 72 с.

Summary

The article surveys the role and functions of rhythmic and phonetic means in the creation of the artistic picture of the world in the work by A. de Saint-Exupery. The possibilities of recreation of these means in a different linguistic system are also treated.

Key words: Rhythm, style, translation, art integrity.

Стаття надійшла до редколегії 13.11.2008