

собственную речевую структуру, так и извлекается из «геройной» речи персонажа или повествователя. Автор может быть персонифицированный или скрытый - все зависит от его концепции и «той маски, которую он на себя одевает» [1, 180].

В. Вус приходит к выводу, что, наряду с конструированием образной модели действительности сообразно индивидуальному пониманию, писатель создает в словесном произведении и свой образ, “an implied version of himself” [3, 70], тем самым представляя перед взором читателя как субъект художественного восприятия и как объект изображения.

Л. Долецел добавляет, что в этом случае образ автора не тождественен конкретной личности самого писателя, «отношение между реальным автором и его образом в произведении художественной прозы аналогичны отношению между поэтом и лирическим субъектом (лирическим «я» в поэзии)» [4, 12].

«Выражая философски - обобщающую идею произведения, идеальный образ автора извлекается из всей макроструктуры текста путем анализа его материи - художественного текста» [1, 180]. Словесная материя художественного текста - это единственная реальность, которая дает возможность сделать выводы о мировосприятии автора, его отношении и оценке изображаемой им объективной действительности. Степень авторской активности в организации и построении изложения обуславливается доминирующей композиционно-речевой формой и развивается от наименее выраженной авторской точки зрения в повествовании через отдельные сигналы ее проявления в описании - к открытому выявлению авторского мировосприятия в рассуждении.

В связи с этим исследования М.И. Данилко, Т.Г. Шухат и Е.В. Петропавловской обнаруживают, что в прозе Д. Дефо и Дж. Свифта значимость авторских рассуждений очевидна, что «способствует открытому выявлению авторского мировосприятия» [1, 180].

Хронотоп автора принципиально задан в художественном тексте и выражен имплицитно на разных языковых уровнях и в смешанных композиционно-речевых формах. Например, в литературе XIX века с ее повышенным интересом к раскрытию психологического «я» героя возникают формы внутреннего монолога и несобственно - прямой речи.

В повествовательной манере XX века реализуется новый способ существования хронотопа авторского присутствия, связанный с «потокосознанием». Так, М. Пруст использует метод «потока сознания» в качестве единственного типа изложения. Основная задача прустовского повествователя - выражение рефлексивности авторского сознания, попытка отразить собственное временное переживание.

Слияние «потоков сознания» героев можно очевидно наблюдать также в «Улиссе» Д. Джойса.

Будучи мегатекстовым фактором по отношению к самому художественному тексту, хронотоп автора

отражает общие культурные и философско-методологические установки своей эпохи.

В художественном тексте, являющимся субъективной проекцией познаваемого «мира на себе» [1, 183], всегда эксплицитно или имплицитно присутствует авторское отношение к высказываемому.

Анализируя прозу Хемингуэя, М. Арнаутов находит четкое звучание персональной интонации и «субъективной ноты» [5, 180], а М. Данилко, Т. Шухат и Е. Петропавловская добавляют, что в прозе писателя даже при ориентации на объективное самораскрытие художника [1, 181], поскольку, как отмечал В. Виноградов, само «тяготение к объективности воспроизведения и разные приемы «объективного» построения - все это лишь особое, но соотносительные принципы конструкции образа автора» [6, 140].

Автор может сознательно «утаивать» часть информации до определенного момента, сознательно создавать некоторую двусмысленность. Все это служит «созданию у читателя нужного настроения, нужного впечатления, помогает автору подготовить его к восприятию дальнейших событий» [3, 55].

Э. Хемингуэй был убежден, что, «если писатель хорошо знает то, о чем пишет, он может опустить многое из того, что знает, и, если он пишет правдиво, читатель почувствует все опущенное так же сильно, как если бы писатель сказал об этом...».

Как подчеркивает И. Кашкин, понятия «недоговоренности в рассказах иногда помогают, кроме контекста, возможного в крупных вещах, и внешне неприметные ключевые фразы, «как сгусток, в котором сконцентрирован подтекст». Поэтому при переводе художественной книги «переводить надо не изолированный словесный знак и его грамматическую оболочку в данном языке, а мысль, образ, эмоцию - всю конкретность, стоящую за этим словом, при непрременном учете всех выразительных средств, всей многосмысленности знака или многозначности слова» [7, 74].

Однако даже в тех случаях, когда повествование ведется от лица одного из персонажей, «за спиной у него всегда стоит автор со своим отношением к персонажам и к происходящему, автор, ведущий опосредованный разговор с читателем. И зачастую этот скрытый разговор в художественном произведении оказывается важнее описываемых событий» [2, 353].

Общепризнано, что заглавие отражает тему и идею художественного произведения. Будучи первым знаком текста, заглавие является для всего произведения в некотором роде предшествующей информацией и «не только побуждает ожидание новой, расширенной информации, но и направляет это ожидание» [8, 175].

М. Морозов утверждал, что к выбору заглавия переводного текста надо относиться крайне осторожно. Так, например, в сделанных в Англии переводах басен Крылова «Демьянова уха» превратилась в “Soup of Master John”, «сосед Фока» стал

“Thomas’ом” и даже «стерляди кусочек» оказался более типичным для английского быта «кусочком форели» (“piece of trout”) «Тришкин кафтан» стал называться “Sammy’s coat” и т.д. В результате всех этих «мелочей» знаменитые русские басни превратились в английские произведения, ассимилировались с английской литературой, и, само собой очевидно, перевод утратил право называться переводом [9, 69].

Заглавие художественного текста представляет собой «неоднозначный компонент текста – имплицит», который, «реализуя определенное значение на входе, обретает семантическую полноту в результате ретроспективного осмысливания всего текста» [8, 175].

В художественном тексте заглавные слова способны выполнять двойственную функцию. С одной стороны, они создают «стагнацию текста, препятствующую непрерывной прогрессии текста, с другой, - под влиянием контекстов повторения имеет место обогащение смысловой структуры заглавных слов различными окказиональными коннотациями, сложное взаимодействие которых приводит к возникновению индивидуально-художественного значения заглавия, обозначаемого ретроспективно» [8, 176].

Заглавие, представленное единым словом, предельно емко по своей смысловой структуре. Заглавие-словосочетание дает больше шансов читателю для построения гипотезы, касаемой будущего содержания.

Что касается слова - заглавия, что его оправданность и смысловая нагруженность нередко реализуются за счет неоднократного повторения этого слова и в ткани художественного произведения, причем каждое повторение дает приращение смысла, повышает понимание текста и проясняет авторскую задачу, позволяя читателю глубже постичь тему и идею, затронутую писателем.

Например, К. Горшкова, М. Бризицкая и Е. Светличная отмечают, что именно таким образом происходит расшифровка заглавия в рассказе С. Моэма “Outstation” [28, 177].

Развернутая смысловая структура слова «outstation» значительно ограничивается в контексте словами “resident”, “guard”, “clerk”, и читатель быстро понимает, что речь идет не о чем-то общем, а о функционировании конкретной дипломатической миссии, расположенной на индонезийском острове Борнео. Но эта миссия путем повторения слова “outstation” при различных сюжетных поворотах и коллизиях становится катализатором, который проясняет возникший психологический конфликт, завершающийся трагическими событиями.

Проведя сопоставительный анализ рассказов Э. Кондуэлла “Daughter”, Ш. Андерсона “The Egg” и Г. Джеймса “Mother”, Л. Лоуренса “Things”, К. Портера “He”, К. Горшкова, М. Бризицкая и Е. Светличная обнаруживают, что в рассказе Э. Кондуэлла “Daughter” заглавное слово сначала мало что проясняет. Но движение сюжета помогает понять авторский выбор. Главный герой не в силах видеть

страдания голодной дочери, не в силах ничем помочь ей, и в отчаянии, видимо, в состоянии аффекта решается на убийство любимого ребенка, избавляя его тем самым от страданий.

В центре повествования рассказа Ш. Андерсона “The Egg” провинциал, зараженный жадной наживы. Свою мечту об обогащении он связывает с яйцами и курами-несушками. Поначалу он разводит кур на птицеферме, затем открывает ресторанчик, где для привлечения посетителей устраивает выставку цыплят-уродцев и демонстрирует опыты по пропусканию яйца через горлышко бутылки. Слово “egg”, используемое сначала в своем прямом значении, по мере повторения в тексте приобретает контекстуальное значение неудачи, безрезультатного ничемного труда, а в финале рассказа получает символический смысл, поднимающийся до уровня социального обличения и протеста писателя.

В рассказе Г. Джеймса “Mother” происходит своеобразное опрокидывание привычного значения слова «мама». Речь идет о меркантильной расчетливой мамаше, ловко зарабатывающей на нелегком труде своей дочери - аккомпаниаторши. Корысть, бездушие, алчность наполняют до краев этот образ, безжалостно вытесняя из него любовь, нежность, сострадание и преданность.

В центре рассказа К.А. Портера “He” - «психически неполноценный мальчик», родители которого воспринимают его как что-то лишнее, ущербное и даже не считают нужным наделять больного ребенка именем. И это «он» - “he” - обращенное к ни в чем не повинному ребенку, очень ярко характеризует их самих, намного более морально искалеченных, чем их несчастный сын.

Заглавие художественного произведения может обладать и семантической многозначностью. Так, в заглавие рассказа Л.Г. Лоуренса вынесено слово “things” - «вещи», т.е. слово, обладающее сверхширокой и многослойной семантической емкостью, но его ретроспектива позволяет предельно конкретизировать его значение. Слово “things” емко определяет прежде всего не предметы, которые окружают персонажей, а их нравственное нутро, лишенное каких бы то ни было моральных устоев и представлений о сострадании, добре и милосердии.

Другим примером семантической многозначности заглавия является слово «дело» в заглавии повести М. Горького «Дело Артамоновых». Оно может быть актуализировано в трех своих значениях: 1) предприятие, фабрика; 2) труд жизни; 3) судебное дело. Возможен и четвертый вариант интерпретации этого слова: проблема, конфликт.

Анализируя смысл заглавия горьковской повести, В. Сдобников и О. Петрова отмечают, что даже для русскоязычного читателя осознание смысла заглавия горьковской пьесы возможно только после полного ее прочтения, тем более что оно сложно для его англоязычного собрата. Следует учесть, что английский язык не имеет столь же емкого эквивалента, соответствующего русскому слову «дело» [2, 190].

В связи с этим С.А. Семко предлагает самые оригинальные варианты переводы заглавия пьесы: “The Artamonovs’ Rise and Fall”, “The Artamonovs’ Ups and Downs” и т.д. [10, 73].

Таким образом, категория проспекции, заложенная в названии, и категория ретроспекции, формирующаяся в ходе прочтения художественного текста, находятся в сложном взаимодействии, что требует от переводчика предельной внимательности, вкуса и погружения в творческий замысел автора.

1. Данилко М.И. и др. Актуализация текстовых категорий при формировании образа автора / М.И. Данилко и др. // Интерпретация художественного текста при переводе. - Воронеж, 1988. - С. 180-187.

2-63. Сдобников В.В. и др. Теория перевода / В.В. Сдобников и др. - М.: Восток-Запад, 2006. - 443 с.

3. Booth W.C. The Rhetoric of Fiction - Chicago and London: The University of Chicago Press, 1973. - 455 p.

4. Dolezel L. Modes in Czech Literature. - Toronto and Buffalo: University of Toronto, 1973. - 152 p.

5. Арнаутов М. Психология литературного творчества / М. Арнаутов. - М.: Прогресс, 1970. - 651 с.

6. Виноградов В.В. О языке художественной прозы / В.В. Виноградов. - М.: Наука, 1959. - 655 с.

7. Кашкин И.А. Для читателя-современника / И.А. Кашкин. - М.: Прогресс, 1968. - 401 с.

8. Горшкова К.А. и др. О перспективно-ретроспективном характере актуализации заглавных слов в художественном тексте / К.А. Горшкова и др. // Интерпретация художественного текста при переводе. - Воронеж, 1988. - С. 175-179.

9. Морозов М.М. Пособие по переводу русской художественной литературы на английский язык / М.М. Морозов. - М., 1956. - 147 с.

10. Семко С.А. и др. Проблемы общей теории перевода / С.А. Семко. - М.: Восток-Запад, 2006. - 443 с.

*А. І. Садықова*

## РОМАНТИКАЛЫҚ ШЫҒАРМАДАҒЫ ҚАҒАРМАН БЕЙНЕСІ ЖӘНЕ АУДАРМА

Балалар әдебиеті өткір өмірлік мәселелерді де алға тартып, оларды көркемдік-эстетикалық, рухани-өнегелік тұрғыдан талдап, туындаған сауалдарға жауап беруге міндетті. Алайда, балаларға өмір шындығын олардың нәзік жанын жараламайтындей етіп көрсетуі керек. Бұл ретте шытырман оқиғалы, романтикалық, классикалық туындылардың құндылығы зор. Олардың балалар мен жасөспірімдер көңілінен шығатыны бекер емес. Өйткені, оларда өмір шындығы – түнек те, түнекті жарып шығатын жарық та болады. ал, бұның маңыздылығын орыс әдебиетшісінің мына сөзімен дәйектесек болар: «Наверное, самое существенное в том и состоит. Правда, но не безысходная. Честный взгляд в прошлое, в настоящее, но и попытки найти истинную дорогу в будущее. Чтобы не страшно было детям расти, чтобы им хотелось взрослеть и действовать» (1;30).

Міне, осы адамның, оның іс-әрекетінің, өмірлік идеяларының жасампаздығын жырлап, жақсылыққа, адамгершілікке, болашаққа деген сенімді тудыруда сол жарыққа жол таба алар қаһарманның атқарар ролі орасан зор. Көркем шығармадағы қаһарман автор идеясын жүзеге асыратын, гуманистік принциптерді жүзеге асыратын, рухани және қоғамдық жүк көтеретін толыққанды образ екені белгілі. Ал, образды ашу тәсілдерінің тиімді әрі негізгісі – портрет. Жазушы кейіпкерді әр түрлі жағдайда, күрес-тартыс үстінде көрсете отырып, басқа адамдармен қарым-қатынасы, іс-әрекеті арқылы танытқанда оның түртұлғасын, сөйлеу мәнерін, қимыл-қозғалысы ерекшелігін мүсіндейді; сөйтіп, оны даралайды.

Ағылшын жазушысы Томас Майн Ридтің романтикалық «Жұмбақ салт атты» романы, ең бірінші

кезекте, өзінің осындай қаһарманымен асқақ. Қаһарман образын ашып, портретін беруде суреткер жазушы оның мінез-құлқы, жан дүниесінен хабар беретін киген киімін, бет-әлпетін де, жүріс-тұрысын да, ішкі сезім-әсерлерді ишаралайтын сыртқы пішін, ондағы өзгерістер сипатын да бейнелейді. Және бұны кейіпкерді жеке алып та, басқа кейіпкерлер көзімен де, өзгелермен салыстыра, қарама-қарсы қоя отырып та жүзеге асырады. Әсіресе, психологиялық портреттің үздік үлгілерін береді. Бұл қаһарман бейнесін жасаудың тиімді, ұтымды тәсілі болып табылады. Осы тұрғыда әдебиеттанушы ғалым Р.Рүстембекова былай деп жазады: «Уақыт талабына жауап берерліктей шығарма жасау үшін портретте де психологиям тереңділігін ескеру көркем туындыға қойылатын негізгі шарттың бірі...» (2;277).

Аталмыш қаламгер туындысының қазақ тіліне қаншалықты лайық аударылғанына көз жеткізу үшін салыстыра талдауға кезек берейік; романның басты қаһарманы – Морис Джеральдтің бейнесін қарастырайық:

«...Породистый гнедой конь - даже арабскому шейху не стыдно было бы сесть на такого коня! - широкогрудый, на стройных, как тростник, ногах, с могучим крупом и великолепным густым хвостом. А на спине у него всадник - молодой человек лет двадцати пяти, прекрасно сложенный, с правильными чертами лица, одетый в живописный костюм мексиканского ранчero (скотовод): на нем бархатная куртка, брюки со шнуровкой по бокам, сапоги из шкуры бизона с тяжелыми шпорами; ярко-красный шелковый шарф опоясывает талию; на голове черная глянцевая шляпа, отделанная золотым позументом. Вообразите такого всадника, сидящего в глубоком

седле мавританского стиля и мексиканской работы, с кожаными, украшенными тисненными узорами чепраком, похожим на те, которыми покрывали своих коней конкистадоры. Представьте себе такого кабальеро - и пред вашим взором будет тот, на кого смотрели плантатор и его спутники» (3;15-16).

Жазушының қаһарман бейнесін жасаудағы шеберлігі тамсандырады. Ол аттың сымбатты тұлғасын көз алдымызға келтіріп барып, кейіпкермен таныстырады. Бұнда қаһарман идеалы боларлықтай тұлға бейнесін тудыру идеясын көреміз. Ат осы жазушы мақсатын ашуда тамаша қызмет атқарып тұр. Сөйтіп, суреткер кейіпкердің сипатын есте қалдырарлықтай егіп суреттеудің әсерлі тәсілін тапқан. Ал, «Вообразите...», «Представьте себе...» деуімен жазушы айтылғанның маңыздылығына оқырман назарын аудартып отырады.

Қазақ - сұлу атты сипаттауға келгенде, алдына жан салмайтын халық. Аудармашы Ә.Жұмабаев түпнұсқаны мазмұн тұрғысынан үлгі еткенмен, сөздік қолданыстар тұрғысынан оның жетегінде кетпейді. Және онысы өте құптарлық, әрине. Көрнекті әдебиетші Р.Нұрғалиев: «Образға бірінші тән қасиет – ұлттық ерекшелік, ұлттық бояу. Олай болса, ешбір суреткер ешқашанда тілге, ұлттық бояуға зорлық жасай алмайды» (4;27) деп жазады. Міне, аудармашы да осы принципті басшылыққа ала отырып, әрекет етеді:

«...Араб шейхы ұялмай мінетін бәйге күреңнің мүсінінде мін болсайшы: қой мойынды, қоян жақ, салқы төсті, күлте құйрық, майда жалды жел жетпестің өзі. Ал, ат иесінің де тал бойында бір мін жоқ, жиырма бестер шамасындағы көркем жігіт, үстіне мексикан ранчеросының сәнді костюмін киіпті. Оның үстінде барқыт күртке, бұғында балағын нақыстап тастаған шалбар, аяғында - жабайы егіз (бизон) терісінен тіккен шпорлы етік; ал қызыл жібек белбеумен белін қынай буып алыпты; басында - оқа-зермен жиектелген жылтыр қалпақ. Бір кезде конкистадорлар аттарындағы сияқты, көксандалмен ою-өрнек жүргізілген әшекейлі жабуы бар, шығыс мәнерімен мексикан шеберлері жасаған ер үстінде еркін отырған салт аттыны көріп пе едіңіз? Иә, осындай бір кабальероны көз алдыңызға келтірсеңіз - плантатор мен оның серіктері аңтарыла қарап тұрған жігіт те тап осы сияқты еді» (5;19-20).

Байқағанымыздай, әсіресе, түпнұсқадағы ат пен оның иесіне қатысты сипаттаулар қазақи ұғымға орайластырылып алмастырылған. Мысалы, шығарманың орысшасында: «...широкогрудый, на стройных, как тростник, ногах, с могучим крупом и великолепным густым хвостом...» болса, қазақшасында: «...қой мойынды, қоян жақ, салқы төсті, күлте құйрық, майда жалды жел жетпестің өзі...» болып кеткен. Сол сияқты, қаһарман бейнесіне қатысты орысшасында: «...молодой человек лет двадцати пяти, прекрасно сложенный, с правильными чертами лица...» деген сипаттаулар қазақшасында «...тал бойында бір мін жоқ, жиырма бестер шамасындағы көркем жігіт...» делінген. Әрине, сол ат, сол қаһарман және сол портреттер, бірақ, тенеулер

мүлде қазақи. Аудармашы әрқайсысына лайық, сәйкес сөздерді екшеп пайдаланады. Және де, екеуінің осы қазақтың көзімен көркем, келісті, жатық, табиғи кескінделуі, соның нәтижесінде аты мен иесінің үйлесімді қабысуы «Ер қанаты - ат» деген қазақ мәтелін ойға оралтады. Яғни, ат арқылы кейіпкердің қаһармандығына меңзеп әрі оны сол қаһарманның өз бейнесімен толықтырып тұр. Сонымен бірге, аудармашы да «көріп пе едіңіз?», «көз алдыңызға келтірсеңіз» деп, айтылған ойды әсірелеп, күшейтуді естен шығармаған.

Ал, мына үзіндіде жазушы қаһарманның сыртқы пішін сұлулығынан гөрі, рухани сұлулығына көбірек мән береді:

«...даже несмотря на запыленный костюм, мустангер был очень хорош собой. Долгий путь как будто несколько не утомил его. Степной ветер разрумянил лицо молодого ирландца; сильная, бронзовая от загара шея подчеркивала мужественную красоту юноши. Пыль, приставшая к его густым кудрям, не смогла скрыть их блеск и красоту. Во всей его стройной фигуре чувствовались необыкновенная выносливость и сила. Не одна пара женских глаз украдкой глядела на него, стараясь поймать его взгляд» (3;72).

Жазушы портретті характер ашуға қызмет атқаратындай детальдарды шебер пайдалана отырып береді. Жағымсыз фактор элементтері ретіндегі ұзақ жол, шаң-тозаң оның қаһармандық бейнесіне көлеңке түсіре алмайды, қайта, күшейте түседі. Ал, осы шаршап-шалдықса да, оған әйелдердің қызыға қарауы оны, тіптен, асқақтатып тұр. Қазақшасына құлақ түрейік:

«...Үсті-басын шаң басса да, мустангер сүйкімді-ақ еді. Ол ұзақ жолдан тіпті де шаршамаған сияқты. Сахара самалы жас ирландтың жүзін албыратып, шырайландырып жіберіпті; күн қағып тотыққан әлуегі балуан мойны жігіт көркін аша түскендей. Жігіттің дудар шашына қонған шаң-тозаң да оның әсем жүзіне мін емес. Мустангердің шар болаттай солқылдаған сұңғақ денесінен, кескін-кейпінен қажымас қайсарлығы, күш-жігері сыртқа теуіп тұрғандай. Жігіт назарын аударам ба деп талай әйел оған ұрланып қарағыштай бастады» (5;87).

Бұнда да кейіпкер бейнесінің осындай жағдайда да жағымды әсер ететінін көреміз. Әрі «әлуегі мойын», «шар болаттай солқылдаған... дене» деген сынды эпитеттер сол бейнеге әбден лайық қолданылған.

Келесі үзіндіде автор баяндауынан қаһарманның батылдығымен қоса, моральдық бейнесі ашылады: «...Не принять предложения майора мустангер не мог - ему не позволила профессиональная гордость. Это был вызов его ловкости, мастерству наездника: завоевать себе признание в прериях Техаса не так-то легко» (3;74).

Осылай делініп, кітаптың тұтас бір бетінде оның түз тағысын жуасытқаны сипатталады. Бірақ, осы автор аңдауы-ақ көп жайттан хабар береді. Бұнда тікелей мінездеу жоқ. Осы қысқа ғана жанама сипаттаудың өзі, ондағы әрбір сөз, сөз тіркесі терең сыр ашып, кең мағынаға ие болып тұр.