

УДК 81'25

Погинайко О. П.

## АВТОПЕРЕКЛАД ЯК ОСОБЛИВИЙ ВИД ПЕРЕКЛАДУ

*У статті розглядаються специфічні риси автоперекладу як особливого виду перекладу, за якого межа між перекладом і переробкою стирається. Автор-перекладач переосмислює свій текст, виходячи зі свого уявлення про його майбутнього читача та про функцію, яку новий текст повинен виконати. У результаті цієї «програмності» в автоперекладі виникають значні зміни та доповнення, в результаті чого створюється новий паралельний текст. Дослідження демонструє, якою мірою досвід читацької рецепції оригіналу впливає на трансформацію літературного тексту при автоперекладі.*

Проблему перекладу можна трактувати по-різному, залежно від розуміння самого терміну «переклад». Як переклад можна розглядати будь-яке розуміння тексту: «Зрозуміти – означає перекласти», – стверджує Джордж Стайнер [1]. Про це ж говорить у «Парадигмі перекладу» Поль Рікер: «З одного боку, можна говорити про переклад у вузькому розумінні слова й розуміти під ним процес перекладу словесного повідомлення з однієї мови на іншу. З іншого боку, переклад у широкому розумінні може стати синонімом

спроби осмислення й трактування тексту в рамках однієї рідної мови» [1].

Роман Якобсон у своїй класичній статті «Про лінгвістичні аспекти перекладу» говорить про три типи перекладу: внутрішньомовний (intra-lingual) переклад, де мовні знаки інтерпретуються іншими знаками тієї ж мови; міжмовний (inter-lingual) або «власне переклад», тобто передавання мовних знаків засобами іншої мови; міжсеміотичний (intersemiotic) переклад, або трансмутацію, за якого мовні знаки інтерпретуються

засобами невербальних знакових систем [2, 21].

У 60-х рр. XX ст. в перекладознавстві з'являється поняття тотального перекладу, терміна з лінгвістичної концепції Дж. Кетфорда, що виділяв, з одного боку, повний (full translation) і частковий (partial translation) переклад, а з іншого – тотальний і обмежений переклад (total and restricted translation), зауважуючи при цьому, що під поняттям тотального перекладу йдеться про те, що, власне, і називають перекладом [3, 10].

У рамках тотального перекладу послідовник Дж. Кетфорда П. Тороп виділяє чотири види перекладу: текстовий, метатекстовий, ін- та інтертекстовий і екстратекстовий переклад. Тут текстовий переклад є перекладом одного цілого тексту в інший цілий текст, тобто переклад у звичному розумінні. Метатекстовий переклад означає переклад тексту в культуру, точніше, це проникнення оригіналу в іншу культуру через метатексти комунікації, як-от статті про автора, рецензії, публікації в пресі, котрі формують образ оригіналу й стають його попереднім чи додатковим читанням. Ін- та інтертекстовий переклад пов'язаний із тим фактом, що в будь-якій культурі фактично не існує «чистих» текстів. Текстова пам'ять є як у автора, так і в перекладача та читача. Том у постає проблема визначення співвідношення свого-чужого в структурі і концепції даного тексту. Нарешті, екстратекстовий переклад пов'язаний із передачею тексту природною мовою за допомогою різних мовних і немовних кодів. Текст виводиться із себе. Тепер він буде протікати різними каналами, тому порівнювання оригіналу і перекладу (наприклад, роману та екранізації) у цьому випадку потребує підключення різних параметрів, бо тут змінюється сама природа тексту.

Отже, сфера перекладу розширюється. Проте навіть при такому універсальному його розумінні він завжди залишається конкретним у тому сенсі, що на його вході й виході завжди існує текст. На основі порівняння цих текстів стає можливим реконструювання процесу перекладу, що є визначальним: «Головним об'єктом вивчення в перекладознавстві має бути процес перекладу, оскільки з аналізу (чи відмови від нього) цього процесу виростають найбільш спірні питання перекладознавства» [3, 9].

Таким чином, сучасне перекладознавство потребує інтердисциплінарної методології, що дозволяла б осмислити центральні проблеми перекладацької діяльності, бо сучасний текст майже завжди є багатомовним у лінгвістичному чи семіотичному вимірі. «У семіотичному сенсі

переклад одного тексту завжди означає одночасний переклад декількох мов, і головне питання полягає в тому, як зберегти зв'язність, не змішуючи ці мови» [3, 17].

Художній переклад переважно вагається між двома крайніми принципами: дослівно точний, але художньо неповноцінний переклад і художньо повноцінний, але далекий від оригіналу вільний переклад. Теоретично найпростіше синтезувати ці принципи: ідеальний – гранично точний і художньо повноцінний переклад. Але практично це неможливо, оскільки різні мови користуються різними засобами для вираження однієї думки.

Із цим фактом пов'язана теза про те, що різні мови абсолютно відмінні за своєю природою. Відтак переклад а ргіогі абсолютно неможливий. Інший погляд стверджує можливість перекладу як такого завдяки певній спільній для всіх першооснові.

Існування такої похмурої альтернативи змушує теоретиків перекладу віддавати перевагу одній із тез. Проте доцільніше вести мову про так звану «адекватність» перекладу, що вміщує поняття повноцінності й точності оригіналу.

Особливо важливо тут те, що за відхиленнями від оригіналу не можна судити про художній рівень перекладу: «...не існує абсолютного критерію доброго перекладу. Адже ми не можемо порівняти джерело й переклад з якимось третім текстом – носієм його тотожного значення, котре слід перенести з джерела у текст перекладу. Звідси починається парадокс, що накладається на вже відому нам дилему: добрий переклад може й повинен прагнути лише до відносної рівновартості з джерелом, позаяк через відсутність свого чіткого «еквіваленту» її неможливо повністю віднайти й обґрунтувати. Її можна тільки шукати, наближуватися до неї впертою працею, вірити, що мети майже досягнуто» [1].

Існують дві точки зору на предмет художнього перекладу. Перша розглядає теорію перекладу як різновид мовознавства, наголошуючи, що будь-яка форма перекладу (в тому числі й художній переклад) спирається на співвідношення двох мов. Проте якщо вважати художній переклад суто мовознавчим явищем, то до сфери мовознавства належатиме й оригінал, оскільки дотримання мовних законів характерне й для нього. Переклад починається з передачі думки, що визначається цілим твором. Невдалий художній переклад спотворює природну будову мови, а відтак і сам твір, який утрачає при цьому свою оригінальність.

Найкращі переклади здійснюються не через лексичні й синтаксичні відповідники, а через творчі пошуки художніх відповідників. Розуміння художнього перекладу тільки як зіставлення мовних засобів означає ігнорування естетичного боку. Відтак художній переклад слід розглядати як різновид словесного мистецтва, тобто не з лінгвістичної, а літературознавчої точки зору.

Художній переклад – художній факт, процес його творення дуже схожий на процес художньої творчості. Проте між ними існують і відмінності. Передусім, один оригінал може породити низку перекладів, що належать різним епохам, літературним школам, різним національним літературам. Ус і вони спричинені одним фрагментом дійсності – текстом оригіналу. Ус і вони різні між собою, тому їх порівнюють із оригіналом, знаходять спільні й відмінні риси.

Тут постає питання мови перекладу, зокрема її «старіння». Поряд із тим, як у часі змінюється звучання й смисл великих літературних творів, змінюється й рідна мова перекладача. Тоді як поетичне слово продовжує жити в мові автора, переклади змінюються з ростом їх мови і, зрештою, поглинаються ним. Щоправда, ця думка не спрацьовує для автоперекладу, коли автор фактично переписує свій твір іншою мовою, створюючи при цьому новий оригінал. Його мова не старіє, а слово не тьмяніє.

По-друге, автор вільно обирає спосіб змалювання дійсності (наприклад, гіперболізація, поєднання реального і фантастичного). Творчість перекладача обмежена не тими правилами, які він встановлює для себе, а тими, які встановив автор. І, нарешті, автор не лише відображає дійсність, а й коментує її, висловлюється з приводу змалюваного. Перекладач не може коментувати першотвір у жодному разі, його свобода знову істотно обмежена [4, 83–85].

Отже, виникнення й розвиток художньої ідеї у свідомості письменника й перекладача відбуваються по-різному. Першому ідею диктує уява чи дійсність, другий отримує її вже готовою, ідею диктує оригінал. Це має істотне значення, бо звідси починаються творчі пошуки перекладача, що, по суті, завжди більш концептуальний, ніж автор. Він змушений усвідомлювати (чи ігнорувати) те, що для поета було неусвідомленим. Позаяк інтуїція автора стає знанням (чи нерозумінням) перекладача, то сам переклад завжди більш раціональний, ніж оригінал. «Інтенція перекладу відрізняється від інтенції поетичної творчості не тільки тим, що, починаючись в окремому чужомовному творі, вона звернена на всю мову.

Крім своєї спрямованості, вона інша за сутністю; інтенція поета наївна, початкова, наглядна, тоді як перекладацька – похідна, кінцева, умоглядна» [5].

Навіть найкращий переклад обов'язково має відмінності з текстом-джерелом. Причина – у своєрідності сприйняття оригіналу перекладачем, різносистемності мов, відмінності соціокультурного середовища. Фактично, переклад є феноменом не лише й не так лінгвістичним чи літературним, а ширше – культурним, тому «у зв'язку з будь-яким перекладом можна вести мову про переклад з культури в культуру» [3, 66].

Очевидно, що для перекладача обов'язково знання країни, мови, стилю життя й творчості автора, звичаїв, народу, світогляду. Велике значення має пошук коду, який дасть змогу перекладачеві проникнути в суть твору. Перекладач має досягнути ритм оригіналу, інтонацію, манеру передавати думки, зв'язок цих компонентів із фабулою, сюжетом і композицією. Така стилістична домінанта має стати основою для певної концепції, що її дотримуються при перекладі. Її може диктувати оригінал, сам перекладач або навіть культура-реципієнт. Обов'язково відбивається також індивідуальність перекладача, його художнє сприйняття, особисті якості. Хоч би як прагнув перекладач злитися думками та почуттями з автором твору, він не може перевтілитися в нього.

Таким чином, теоретична модель перекладу пропонує два етапи: аналіз і синтез. Тобто кожен, хто береться за переклад будь-якого твору, проходить дві стадії: рецептивну, коли читає (інтерпретує) та перекладає текст-джерело для себе (інтралінгвістичний переклад), і генетичну, коли творить еквівалентний текст відмінною від оригіналу мовою (інтерлінгвістичний чи інтерсеміотичний переклад). Виходячи з цих особливостей процесу перекладання, доводиться вести мову про співвідношення перекладених – пропущених – змінених – доданих елементів. Воно відображає, по-перше, культурно-мовні відмінності текстів (про що вже йшлося вище) і, по-друге, особливості роботи перекладача.

З цієї точки зору очевидні переваги автоперекладу. У такому разі перекладач, будучи водночас і автором, може адекватно відтворити задум і стиль, оскільки він найкраще знає інтенцію автора оригіналу. Крім того, при автоперекладі не відбувається зміщення елементів твору через своєрідне розуміння перекладачем, котрий у кожному разі має справу не з інтенцією автора, а з інтенцією тексту.

Традиційно вважають, що істотної різниці між звичайним перекладачем і автором-перекладачем немає і що незалежно від особистого ставлення до тексту важливий лише результат, тобто те, наскільки довершений переклад, якою мірою він відповідає оригіналу. Очевидно, що така позиція спрощує завдання дослідників, але не сприяє його повноцінному вирішенню. Основна проблема у вивченні автоперекладу, що, на нашу думку, є одним із найскладніших, полягає саме в неувазі до такого специфічного матеріалу. Як стверджує у своєму дисертаційному дослідженні О. Фінкель, це можна пояснити рідкісністю фактів самого автоперекладу, який тому не зазнав значного розвитку та не викликав особливого зацікавлення науковців [6, 21–22]. За мовчазною згодою дослідників автопереклад вважається чи не оптимальним варіантом перекладу того чи іншого твору саме завдяки постаті автора. Проте він часто містить зміни, що були б неприпустимими за умови роботи над ним власне перекладача.

Маючи одну мету, автор і перекладач досягають її по-різному. Перш за все змінюється характер осмислення твору. Як уже зазначалося, перекладач (не автор) переосмислює те, що перекладає. Як наслідок, він акцентує одні елементи й приглушує інші. Це відбувається через згадану вище ідейну, естетичну та етичну нетотожність автору.

Перша умова для перекладача-автора відпадає, проте друга залишається. Тому переосмислення все таки відбувається, але воно має інший зміст. Це переосмислення не для себе, а для інших. Як результат, з'являються певні зміни, які автоперекладач робить, можливо, «як насилля над авторським замислом» [7, 105]. Чужокультурне середовище змушує його до таких замінів, яких у оригіналі він не допустив би, змушує певною мірою «переписувати» твір, що не може не позначитися на мові та стилі перекладу.

Автопереклад, як особливий вид перекладу, поєднує обидві інтенції: наївну авторську та концептуальну перекладацьку. В автора-перекладача власних творів спокуса переписати, доопрацювати завжди більша, оскільки як автор він має на це певне право.

Що ж саме спонукає автора звертатися до власного художнього тексту, намагаючись відтворити його іншою мовою?

Як стверджує дослідник автоперекладів Г. Квітка-Основ'яненка О. Фінкель, «переклади Квітки виникли як авторська відповідь на доволі гострі мовні й літературні проблеми сучасності, пов'язані з боротьбою проти великодержавного

шовінізму деяких публіцистів і літераторів Миколаївської Росії. Переклади Квітки, — продовжує дослідник, — декларували право на існування української літератури тим, що Квітка показував, що навіть найближчий і найбільш точний переклад не може дати уявлення про красу й своєрідність оригіналу» [6, 67]. Отже, Г. Квітка-Основ'яненко звернувся до автоперекладу з певною «націєтворчою» (див. також: 8, 47–92) програмою, що нею, як ми побачимо далі, зумовлені зміни, внесені в його твори під час перекладу.

Схожу мотивацію бачимо й у П. Куліша, який у передмові до російського автоперекладу «Чорної ради» наголошує, що українська мова на тому етапі свого розвитку дозволяла написати справжній історичний роман «із усією строгістю форм, властивих такого типу творам» [9, 476]. Вочевидь, переклад цього тексту мав на меті донести роман до «великоруського» читача і цим самим ще раз довести право на існування української літератури. Тут же П. Куліш визнає, що оригінал і переклад «Чорної ради» є насправді двома різними «по тону й духу» творами, і спричинено це не тільки відмінністю мов: «...створюючи оригінал, я мав іншу точку зору, а в перекладі я дивився на предмет як людина з певного літературного середовища» [9, 458].

Аналізуючи свій переклад, П. Куліш приходить до висновку, що причиною такої різниці є не тільки відмінність мов, а передусім різна ментальність: «Справа не тільки у відмінності мов, справа у відмінностях внутрішньої природи, які на кожному кроці виявляються в способі висловлення думок, почуттів, порухів душі, і які неприродною автору мовою виявити неможливо» [9, 475]. Отже, Куліш у своїй автоперекладацькій програмі йде навіть далі за Г. Квітку-Основ'яненка, постулюючи вже не лише відмінність мов, а фактично — відмінність націй.

Порівнюючи автопереклади Г. Квітки-Основ'яненка з перекладами тих самих текстів В. Далем, О. Фінкель зауважує, що відступів від оригіналу в автора значно більше. Йдеться не тільки про, ймовірно, свідому відмову передавати фразеологічні звороти російськими відповідниками, щоб «не створювати враження повної тотожності російської й української фразеології» [7, 117], але й про додавання та пропуски цілих абзаців. Зокрема Г. Квітка-Основ'яненко опускає лайливу лексику або ж пом'якшує моменти протиставлення українського і російського. Так, «*що ж будеш з сучою-пресучою бабою робити?*» перекладається як «*Что же будете с бабой делать?*». Інший приклад: «*Капитан і став до неї*

казати по-нашому, бо хоч із москалів був, та, мабуть, розумний був, що по нашому вмів» російською передається так: «Капитан и начал говорить» (більше див.: 7, 104–125).

Схожі приклади є і в автоперекладі П. Куліша. Ліричному «І зроста Леся, його кохаючи, кохаючи щиро дівочим серцем. Що тільки в піснях виспівують про те кохання, усе вона складала в своєму серці» українського варіанту «Чорної ради» відповідає вкрай лаконічне «И выросла Леся, любя его, как умеют любить только казачки» (більше див.: 10, 65–68).

Очевидно, що дана мотивація характерна більше для колоніального перекладу, який за своїми функціями часто виходить за рамки суто літературного явища, але вона не єдина. Основою кожного автоперекладу більшою чи меншою мірою є естетичні міркування, а саме невдоволення автора чужими перекладами. Проте, на нашу думку, важливішим у даному разі є сам факт «програмності» автоперекладу, яка спонукає автора вносити зміни до нього.

На перший погляд, головною причиною, яка спонукала до автоперекладу Володимира Набокова, стало те, що майже неможливо було знайти перекладача, який задовольняв би автора. Набоков як письменник був дуже вимогливим, насамперед до себе, до свого читача і, звичайно ж, до перекладачів. Отримавши від перекладача першу частину перекладу своєї біографії «Speak? memoir», він вирішив перекладати далі сам. «Недоліки виявились такими, так огидно вилуплювалась яка-небудь фраза, так багато було пропусків і зайвих пояснень, що точний переклад російською був ніби карикатурою Мнемозини. Залишивши загальний узор, я багато що змінив та доповнив» [11, 455].

Очевидно, автопереклади Набокова не мали націєтворчої функції в тому сенсі, як це було для українських письменників ХІХ ст., проте й виключати схожу «політичну» мотивацію не варто. Для змушеного емігрувати Володимира Набокова втрата держави вилилася в екзистенційне відчуття «втраченого раю» (мотив, який присутній майже в усіх його творах), невід'ємною часткою якого була російська мова. Бажання правильно відтворити її звучання й колорит, а не тільки зміст і концепцію твору, часто ставало істинною причиною звернення до автоперекладу.

«Машенька», «Відчай», «Король. Дама. Валет», «Захист Лужина» стали першими об'єктами діяльності Набокова в ролі автоперекладача.

Пізніше автор переклав російською «Лоліту», яка на той час уже стала класикою англомовної літератури. Аналіз цих автоперекладів свідчить про те, що як і Г. Квітка-Основ'яненко та П. Куліш, В. Набоков фактично переписував свої твори відповідно до певної програми.

Що ж до власне набоковської теорії перекладу, то формувалася вона на основі поняття «буквального перекладу» і виявилася вже в таких перекладах, як «Ревізор», «Євгеній Онегін», «Герой нашого часу», «Слово о полку Ігоревім» тощо.

Термін «literal translation» вперше з'явився в статті В. Набокова «Проблеми перекладу» («Problems of Translation»), опублікованій після виходу «Євгенія Онегіна». У ній він заперечував вільний переклад, бо той, на його думку, обов'язково спричиняє різні спотворення оригінального тексту. Письменник заперечує тезу про те, що майстерно зроблений переклад має читатися легко й не справляти враження перекладу. «...будь-який переклад, що не створює враження перекладу, при ближчому розгляді обов'язково виявиться неточним, тоді як єдиними достоїнствами добротного перекладу слід вважати його вірність і адекватність оригіналу» [12].

Перекладачів, прихильних до традиції вільного перекладу, В. Набоков називає літературними «халтурниками», яких влаштовує звуження та розширення значення при перекладі. Справжній перекладач повинен прагнути створити абсолютну копію оригіналу. Об'єкт його дії — текст, а особистість перекладача та його світогляд у жодному разі не мають впливати на його роботу. Слід старатися точно відтворити лексичні та стилістичні риси оригіналу, включно з усіма його хибами.

Але, щойно розпочавши автоперекладацьку діяльність, Володимир Набоков зіткнувся з тим, що не може втілити на практиці свої ж теоретичні постулати. У листі до З. Шаховської автор пише: «Жахлива річ — перекладати самого себе, перемиваючи власні нутрощі й приміряючи їх, як рукавичку, і відчуваючи в найкращому словнику не друга, а ворожий стан...» [13, 40].

Про процес та труднощі перекладу «Лоліти» російською маємо незаперечну інформацію самого автора в післямові до російського видання. Звичайно, застерігає любов письменника до містифікацій, як-то передмова до англійського видання цього ж роману, проте в даному випадку підстав не вірити авторові немає. Видаючи «Лоліту» англійською, ще задовго до початку роботи над автоперекладом, Набоков пише<sup>1</sup>:

<sup>1</sup> «Моя особиста трагедія — котра не може й не має стосуватись нікого — це те, що мені довелося відмовитись від мого природного слова, мого нічим не обмеженого, багатого, нескінченно слухняного мені російського слова заради дугосортної англійської мови...»

«My private tragedy, which cannot, and indeed should not, be anybody's concern, is that I had to abandon my natural idiom, my untrammelled, rich, and infinitely docile Russian tongue for a second-rate brand of English...» [14, 316–317]. Але вже на наступній сторінці знаходимо зовсім іншу думку: «Я так пристрасно доводжу американському читачу про перевагу мого російського стилю над стилем англійським, що який-небудь славіст справді може подумати, що мій переклад “Лоліти” в сто разів кращий за оригінал» [15, 276]. Натомість тієї прекрасної російської мови, яка «здавалося, весь час чекає мене десь, як вірна весна за наглухо замкнутою брамою, ключ від якої я зберігав стільки років, виявилось, не існує» [15, 276].

Хоча письменник і зазначав, що «як перекладач, я не марнославний, байдужий до поправок знавців і пишаюся тільки тим, що залізною рукою стримував демонів, які підбурювали на зміни й доповнення» [15, 278], все-таки пропуски та доповнення в його перекладах численні. Показовим можна вважати автопереклад роману «Лоліта», в якому можна виділити зміни трьох видів: по-перше, це просто додаткова інформація, що не має принципового значення для розуміння інтенції автора; далі, це зміни в грі слів; і, нарешті, «програмова» інформація, що якраз ілюструє автоперекладацьку програму або ж стратегію.

Перекладаючи «Лоліту», Набоков вже має досвід читацької рецепції книги й враховує його при перекладі.

«As a case history, «Lolita» will become, no doubt, a classic in psychiatric circles» [14, 5] — «Как описанию клинического случая «Лолите», несомненно, суждено стать одним из классических произведений психиатрической литературы, и можно поручиться, что через десять лет термин «нимфетка» будет в словарях и газетах» [15, 16].

Тут маємо дуже цікавий приклад авторського вдосконалення. Речення складається з двох частин, із яких перша наявна в обох текстах, а друга — тільки в російському. Причому цей доданий фрагмент говорить про дійсність, яка на момент перекладу роману вже настала (книгу перекладено в першій половині шістдесятих, тобто приблизно через десять років після написання).

Часто перекодування спричиняє цілковиту зміну початкової семантики. Так, враховуючи специфіку культурного контексту, до якого звернений російський текст, Набоков замінює алюзію на Шекспіра алюзією на «Євгенія Онегіна»:

*«I have not much at the bank right now but I propose to borrow — you know, as the Bard said, with that cold in his heart, to borrow and to borrow and to borrow»* [14, 301] — «У меня сейчас маловато в банке, но ничего, буду жить долгами, как жил его отец, по словам поэта» [15, 262].

Отже, перекладаючи «Лоліту» російською, Набоков багато чого змінює в тексті. Частина цих змін ілюструє російського читача, точніше, те, як уявляв собі російського читача сам Набоков. Цей читач, без сумніву, не є таким поінформованим, як читач американський, йому треба багато чого пояснювати, інтерпретувати замість нього. Автор перетворює текст для російського читача, спрощує його. Основна методика, за допомогою якої Набоков досягає своєї мети і яку може повністю реалізувати завдяки своїм правам автора, — це автокоментування. Воно, безумовно, руйнує тождність оригіналу і перекладу, але поряд із тим дає змогу подолати досить значний бар'єр між культурами та мовами.

Автопереклад став поштовхом до еволюції поглядів Набокова на переклад як такий: від визнання тільки «буквального перекладу» у передмові до перекладу «Героя нашого часу» він приходить до визнання його безглуздим у статті «Мистецтво перекладу».

Отже, межа між перекладанням і переписуванням в автоперекладі стирається. Зміни, які автоперекладач вносить у твір, можуть спричинити відмінності з оригіналом. У звичайному перекладі це мінус, але чи таке ж співвідношення перекладу і переробки для автора-перекладача? Очевидно, ні.

Загальна тенденція в перекладах, зроблених самими авторами творів, свідчить про те, що відходів від оригіналів у автоперекладах значно більше, ніж у зроблених професійними перекладачами. Причому йдеться не про окремі слова, а про значно ширші зміни. Починаються вони з поширення та пояснення окремих слів і аж до вставок, додавання нового матеріалу, пропусків, переробки цілих сторінок та абзаців. У результаті виникає новий паралельний текст.

Тому не слід «знеособлювати» перекладача в автоперекладі й розглядати його як своєрідну «машину», основна заслуга якої — адекватне відтворення свого ж твору іншою мовою. Якраз навпаки, індивідуальний момент у перекладі, зробленому самим автором, дуже часто набагато яскравіший за той, який може внести перекладач.

При автоперекладі обидва твори фактично є оригіналами. Письменник не так перекладає твір, як творить знову, при цьому навіть авторський задум його може змінитися, еволюціонувати.

1. Рикєр П. Парадигма перевода (Лекция, прочитанная на факультете протестантской теологии в Париже в октябре 1998 года).— <http://wwh.nsys.by:8101/klinamen/fila12.html>
2. Записки «Перекладацької майстерні 2000–2001» / Упорядник М. Прокопович.— Львів: Львівський нац. ун-т ім. І. Франка, Центр гуманітарних досліджень, 2002.— Т. 3.— 360 с.
3. Торон П. Тотальный перевод.— Тарту: Изд-во Тартуского ун-та, 1995.— 220 с.
4. Коптілов В. В. Першотвір і переклад.— К.: Дніпро, 1972.— 216 с.
5. Беньямин В. Задачи переводчика (Предисловие к переводу «Парижских картин» Бодлера).— <http://wwh.nsys.by:8101/klinamen/fila10.html>
6. Финкель А. М. Квитка-Основьяненко как переводчик собственных произведений (Дис. ... канд. филол. наук) / Пер. с укр.— Харьков, 1939.
7. Финкель А. М. Об авторпереводе: на материале авторских переводов Г. Ф. Квитки-Основьяненко // Теория и критика перевода.— Л.: Изд-во Ленинград. ун-та, 1962.— С. 104–125.
8. Стрїха М. Український художній переклад: між літературою і націєтворенням.— К.: Факт — Наш час, 2006.— 344 с.
9. Куліш П. Об отношении малороссийской словесности к общерусской (эпиграма к «Черной раде») // Куліш П. О. Твори: В 2 т.— К.: Дніпро, 1989.— Т. 2.— С. 458–476.
10. Тетеріна О. Б. Переклад як наукова проблема в українській літературно-критичній думці XIX — початку XX ст. (компаративний дискурс): Дис. ... канд. філол. наук: 10.01.05 / Київський національний ун-т ім. Т. Шевченка.— К., 2004.— 206 арк.
11. Носик Б. Мир и дар Владимира Набокова: первая русская биография писателя.— М.: Пенаты, 1995.— 552 с.
12. Набоков В. Предисловие к «Герою нашего времени».— <http://www.lib.ru/NABOKOV/Lermontov.txt>
13. Емельянова И. Роман В. Набокова «Лолита» как опыт авторского перевода // Парадигмы: Сб. работ молодых ученых / Под общей ред. И. В. Фоменко.— Тверь: Тверской гос. ун-т; Ин-т «Открытое общество» (фонд Сороса), 2000.— С. 34–44.
14. Nabokov, Vladimir. The Annotated Lolita: revised and updated// Edited with preface, introduction, and notes by Alfred Appel, Jr.— New York: Vintage books, 1991.— 470 p.
15. Набоков В. В. Лолита: Роман / Пер. с англ. автора.— М.: Прометей, 1990.— 284 с.

О. Pogynaiko

### SELF-TRANSLATION AS A UNIQUE FORM OF TRANSLATION

*In her paper Olga Pogynaiko investigates the characteristic features of self-translation, in which the border between translation and rewriting becomes erased. The author-translator rewrites the text according to his own idea of his future reader, and the purpose the translation should fulfill. The resulting changes are of such significance that the translation turns into a new parallel original text. The investigation demonstrates how the reader's reception of the original text influences its literary transformation in a self-translation.*