



ПЕРЕВОД И КУЛЬТУРНЫЙ ТРАНСФЕР: РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ЗЕРКАЛЕ ПЕРЕВОДА

TRADUCCIÓN Y TRANSMISIÓN CULTURAL: LA LITERATURA RUSA EN EL ESPEJO DE LA TRADUCCIÓN

СБОРНИК МАТЕРИАЛОВ
МЕЖДУНАРОДНОГО НАУЧНОГО ФОРУМА
10 -12 СЕНТЯБРЯ 2024 ГОДА, ГРАНАДА, ИСПАНИЯ

ГРАНАДСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ
www.ugr.es



IASTUR INSTITUTO ANDALUZ DE INVESTIGACIÓN E INNOVACIÓN EN TURISMO



**Международный научный форум
«ПЕРЕВОД И КУЛЬТУРНЫЙ ТРАНСФЕР:
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ЗЕРКАЛЕ ПЕРЕВОДА»
10 – 12 сентября 2024 года
Гранада, Испания**

**Foro Internacional
“TRADUCCIÓN Y TRANSMISIÓN CULTURAL:
LA LITERATURA RUSA EN EL ESPEJO DE LA TRADUCCIÓN”
10 – 12 de septiembre de 2024
Granada, España**

УДК 821.161.1:81'255
УДК 81.008:821.161.1
УДК 82.03:81'255

Перевод и культурный трансфер: русская литература в зеркале перевода. Сборник научных статей по итогам Международного научного форума «Перевод и культурный трансфер: русская литература в зеркале перевода», Гранада, 10 – 12 сентября 2024 г. / Составители и редакторы: Р. Гусман Тирадо, С. В. Овсянникова. Гранада: издательство Гранадского университета, 2025. 141 с. В сборник материалов «Перевод и культурный трансфер: русская литература в зеркале перевода» вошли научные доклады, прозвучавшие в программе Международного научного форума, состоявшегося в Гранадском университете в сентябре 2024 года. Обозначенный авторами широкий спектр литературоведческих и лингвистических проблем касается методологических вопросов теории и практики перевода, герменевтики и поэтики конкретных художественных текстов, их связей с ведущими направлениями литературного процесса и культуры в целом. Издание адресовано специалистам-гуманистам, исследователям, аспирантам, студентам и всем, кто интересуется русской литературой и переводом.

Traducción y transmisión cultural: Literatura rusa en el espejo de la traducción. Colección de artículos científicos sobre los resultados del Foro Científico Internacional "Traducción y transmisión cultural: literatura rusa en el espejo de la traducción", Granada, 10 – 12 de septiembre de 2024 / Compiladores y editores: R. Guzmán Tirado, S. V. Ovsyannikova. Granada: Granada University Press, 2025. 141 p.

La colección de materiales "Traducción y transferencia cultural: literatura rusa en el espejo de la traducción" incluye informes científicos presentados en el programa del Foro Científico Internacional celebrado en la Universidad de Granada en septiembre de 2024. La amplia gama de problemas literarios y lingüísticos identificados por los autores abarca cuestiones metodológicas de la teoría y práctica de la traducción, la hermenéutica y la poética de textos literarios específicos, así como sus conexiones con las principales direcciones del proceso literario y la cultura en su conjunto.

La publicación está dirigida a especialistas en humanidades, investigadores, estudiantes de posgrado, estudiantes y a todos los interesados en la literatura rusa y la traducción.

Рецензенты:

д. ф. н., профессор Галина Трофимова

*Российский университет дружбы народов им. Патриса Лумумбы (РУДН),
Москва, Россия*

д. ф. н., профессор Антония Пенчева

*Университет национальной и мировой экономики,
София, Болгария*

ISBN 978-84-338-7439-9

© Р. Гусман Тирадо, С. В. Овсянникова,
составление, редактирование, 2025

© Гранадский университет, оформление, 2025

Оглавление

РАФАЭЛЬ ГУСМАН ТИРАДО	7
О МЕЖДУНАРОДНОМ ФОРУМЕ «ПЕРЕВОД И КУЛЬТУРНЫЙ ТРАНСФЕР: РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ЗЕРКАЛЕ ПЕРЕВОДА»	7
АБАКУМОВА ОЛЬГА ВАСИЛЬЕВНА.....	13
СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ АМБИВАЛЕНТНОЙ ЭМОЦИИ «УДИВЛЕНИЕ» В ЗВУЧАЩЕЙ РЕЧИ (В АСПЕКТЕ УСТНОГО ПЕРЕВОДА).....	13
АБДАЛИЕВА ГУЛИСТАН РАФИКОВНА	18
БАЛТАБАЕВА ДЕЛЬФУЗА БАХТИЯР КЫЗЫ	18
ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ТРИЛОГИИ ПИСАТЕЛЯ Т. КАИПБЕРГЕНОВА «ДАСТАН О КАРАКАЛПАКАХ»).....	18
АКТАШ РЕНАТА	25
ТРИ ТУРЕЦКИХ ПЕРЕВОДА РОМАНА «ДВЕНАДЦАТЬ СТУЛЬЕВ»	25
АНДРЕЕВ ДАНИЛА ВЛАДИМИРОВИЧ.....	33
ОЛЬГА СЕДАКОВА ПО-ИСПАНСКИ: ДУХОВНЫЙ ОПЫТ В ЛИТЕРАТУРЕ	33
БЕЛЕВЦЕВА ВАЛЕРИЯ ВЛАДИМИРОВНА	41
ГЕНДЕРНАЯ АСИММЕТРИЯ И ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ: ПЕРЕВОДЧЕСКИЙ АСПЕКТ	41
БРУФФАРТС НАТАЛЬЯ СЕРГЕЕВНА	49
СПОСОБЫ ПЕРЕВОДА СОВЕТИЗМОВ В РОМАНЕ Г. ЯХИНОЙ «ЗУЛЕЙХА ОТКРЫВАЕТ ГЛАЗА» НА ИСПАНСКИЙ, ФРАНЦУЗСКИЙ И НИДЕРЛАНДСКИЙ ЯЗЫКИ.....	49
ГИЛЕВА ЕЛЕНА ФЕЛИКСОВНА.....	58
ПЕРЕВОДЫ СТИХОТВОРЕНИЯ А. С. ПУШКИНА «Я ВАС ЛЮБИЛ» НА АНГЛИЙСКИЙ И ТУРЕЦКИЙ ЯЗЫКИ: ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕДАЧИ СМЫСЛА И ЯЗЫКОВЫЕ НЕСООТВЕТСТВИЯ.....	58
ГУЛЕВИЧ ЕЛЕНА ВИТАЛЬЕВНА	67
ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК СТИХОТВОРЕНИЯ С. ЕСЕНИНА «ДО СВИДАНЬЯ, ДРУГ МОЙ, ДО СВИДАНЬЯ...»	67

ДЕРБИШЕВА ЗАМИРА КАСЫМБЕКОВНА	74
СУЛАЙМАНОВА ЛИРА СУЛАЙМАНОВНА	74
ФЕДЯНИНА АЛЕКСАНДРА АНДРЕЕВНА	74
<u>ПРОБЛЕМА ЭТНОМЕНТАЛЬНОЙ ЛЕКСИКИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ И ОСОБЕННОСТИ ЕЕ ПЕРЕВОДА</u>	<u>74</u>
ЗАЙЦЕВА ИРИНА ПАВЛОВНА	81
<u>М. Л. МАТУСОВСКИЙ КАК ПЕРЕВОДЧИК УКРАИНСКОЙ ПОЭЗИИ (НА ПРИМЕРЕ СТИХОТВОРЕНИЯ ТАРАСА ШЕВЧЕНКО «ХІБА САМОМУ НАПИСАТЬ...»)</u>	<u>81</u>
Кшондзер Мария Карловна	90
<u>БОРИС ПАСТЕРНАК О МЕТОДАХ И ПРИНЦИПАХ ПЕРЕВОДА.....</u>	<u>90</u>
Линь Гуаньцюн	99
<u>РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ВОСТОЧНОГО ЗАРУБЕЖЬЯ В ЗЕРКАЛЕ ПЕРЕВОДА НА КИТАЙСКИЙ ЯЗЫК</u>	<u>99</u>
Миличевич Саня	105
Бабич Анджела	105
<u>ГИД ИЛИ ПЕРЕВОДЧИК: О МОСКОВСКИХ ТОПОНИМАХ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ПУТЕВОДИТЕЛЯХ НА СЕРБСКОМ ЯЗЫКЕ</u>	<u>105</u>
Няголова Наталия.....	110
<u>ПЕЙЗАЖ КАК ОБЪЕКТ ИНТЕРСЕМИОТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА В БАЛКАНСКИХ ЭКРАНИЗАЦИЯХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА</u>	<u>110</u>
Омельяненко Виктория Александровна	119
<u>РУССКИЙ ЯЗЫК В ЦИФРОВОЙ СРЕДЕ: ДАНЬ МОДЕ ИЛИ ДЕГРАДАЦИЯ</u>	<u>119</u>
Разумовская Вероника Адольфовна	125
<u>КУЛЬТУРНЫЙ КОД И СИМВОЛИЧЕСКАЯ СИСТЕМА «ЛАВРА»: ВЫЗОВ ЧИТАТЕЛЮ, ПЕРЕВОДЧИКУ И ИЛЛЮСТРАТОРУ</u>	<u>125</u>
Федь Татьяна Николаевна	133
<u>РЕЦЕПЦИЯ РОМАНА М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» В БОЛГАРИИ</u>	<u>133</u>
<u>ПРИМЕЧАНИЯ К СТАТЬЯМ</u>	<u>140</u>

Рафаэль Гусман Тирадо
Гранадский университет, Гранада, Испания

О МЕЖДУНАРОДНОМ ФОРУМЕ «ПЕРЕВОД И КУЛЬТУРНЫЙ ТРАНСФЕР: РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ЗЕРКАЛЕ ПЕРЕВОДА»

Гранадский университет, 10 – 12 сентября 2024 года

Исследовательская группа Гранадского университета HUM 827 «Славистика, кавказология и типология языков» совместно с Институтом перевода (Москва, Россия) подготовила и провела Международный научный форуме «ПЕРЕВОД И КУЛЬТУРНЫЙ ТРАНСФЕР: РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ЗЕРКАЛЕ ПЕРЕВОДА», который был посвящен двум знаменательным датам – тридцатилетию создания отделения славистики в Гранадском университете и двадцатилетию создания научного журнала *Cuadernos Rusística Española* (CRE).

Программа Международного научного форума включала торжественное открытие, пленарное заседание и выступления с научными докладами с их обсуждением, а также круглые столы, встречи с писателями, выставки книг и живописи, концерт фортепианной музыки и экскурсии.

В научной программе Международного форума в эти дни прозвучало 38 очных докладов и 33 доклада онлайн. Всего был представлен 71 доклад по 7 направлениям:

Направление 1. Теория и практика перевода литературных произведений: мировые тенденции и национальные школы (председатель – Василий Папуцевич (Испания))

Направление 2. Художественный перевод: находки и открытия (председатели – Аксиния Красовски (Румыния) и во второй день – Екатерина Гербек (Испания))

Направление 3. Поэтический перевод: традиции, современность и будущее (председатель – Светлана Овсянникова (Россия))

Направление 4. В помощь переводчику: ресурсы для практической подготовки специалистов (председатель – Андрей Пучков (Испания))

Направление 5. Перевод и искусственный интеллект: проблемы и ограничения (председатель – Юлия Тимофе (Румыния))

Направление 6. Русский литературный язык: от Пушкина до эпохи цифровизации (председатели – Виктория Омельяненко (Япония) и во второй день – Виктория Вербицкая (Германия))

Направление 7. Русская литература в зеркале перевода (председатели – Дария Протопеску (Румыния) и во второй день – Наталия Няголова (Болгария))

Особым украшением Международного форума стало участие в нем сразу нескольких российских писателей: Евгения Водолазкина (очно), Дмитрия

Данилова и Алексея Варламова (онлайн), которые провели литературные встречи с переводчиками и читателями, представили свои новые книги – романы «Оправдание острова» и «Саша, привет!», переведенные на испанский язык Рафаэлем Гусманом Тирадо, и ответили на многочисленные вопросы слушателей.

Благодаря современным технологиям участники Международного научного форума смогли собраться за одним круглым столом, физически находясь за многие тысячи километров друг от друга во всем мире. Два круглых стола:

1) Круглый стол «Перевод русской литературы в испаноговорящем мире: достижения, вызовы, перспективы»

Ведущий: Хуан Родригес Лопес, доцент Гранадского университета, доктор медицины (Гранада, Испания)

Участники:

- Евгений Резниченко, исполнительный директор Института перевода (Москва, Россия)
- Рубен Дарио Гутьеррес, журналист и переводчик (Сан-Хоакин, Венесуэла) (онлайн)
- Дмитрий Иванович Кузнецов, писатель, профессор Санкт-Петербургского политехнического университета Петра Великого (Санкт-Петербург, Россия) (онлайн) и

2) Круглый стол «Роль издательств в деле перевода и распространения русской литературы в испаноговорящем мире»

Ведущий: Рикардо Лопес Фернандес, директор издательства Armaenia (Мадрид, Испания)

Участники:

- Ирина Петровна Луна Артеага (издательство Poklonka Editores, Колумбия)
- Мигель Анхель Флорес Гонгора, журналист, издатель, исследователь (Мехико, Мексика) (онлайн)
- Рубен Делирио, издательство Delirio (Мехико, Мексика) (онлайн)
- Омар Лобос, переводчик, профессор Университета Буэнос-Айреса (Буэнос-Айрес, Аргентина) (онлайн)
- Луис Пабло Нуньес, филолог, редактор-корректор, доцент кафедры испанского языка Гранадского университета (Гранада, Испания)

3) «Русская литература вне столиц. Современные проблемы регионалистики в зеркале писательских биографий и профессиональных reputаций (к 100-летию В. П. Астафьева)» – участники форума смогли присоединиться онлайн.

Там выступили:

- Алексей Николаевич Варламов, вице-президент РОПРЯЛ, ректор Литературного института имени А. М. Горького, доктор филологических наук, профессор (онлайн)
- Андрей Викторович Гришаков, телеведущий и журналист филиала ВГТРК ГТРК «Красноярск», доцент кафедры журналистики и медиалингвистики Сибирского федерального университета (онлайн)

- Рафаэль Гусман Тирадо, профессор кафедры греческой и славянской филологии Гранадского университета, доктор филологических наук.

Всего в Международном научном форуме «ПЕРЕВОД И КУЛЬТУРНЫЙ ТРАНСФЕР: РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ЗЕРКАЛЕ ПЕРЕВОДА» приняли участие представители 23 стран мира. Это Россия, Китай, Куба, Испания, Аргентина, Колумбия, Мексика, Украина, Белоруссия, Босния и Герцеговина, Словения, Германия, Франция, Бельгия, Латвия, Узбекистан, Казахстан, Турция, Грузия, Япония, Румыния, Болгария, Иордания.

Мы счастливы, что наш форум действительно оправдал свое название – «ПЕРЕВОД И КУЛЬТУРНЫЙ ТРАНСФЕР» и все время его работы было посвящено РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ В ЗЕРКАЛЕ ПЕРЕВОДА. Поздравляем всех участников и слушателей форума с этим ярким научным и культурным событием!

Организационный комитет:

- Рафаэль Гусман Тирадо, председатель Оргкомитета (Гранадский университет, Испания),
- Евгений Резниченко (Институт перевода, Россия),
- Лариса Соколова (Гранадский университет, Испания),
- Василий Папуцевич (Университет Кордобы, Испания),
- Александро Ариэль Гонсалес (Аргентинское общество Достоевского, Аргентина),
- Омар Лобос (Университет Буэнос-Айреса, Аргентина),
- Светлана Овсянникова (Московский международный университет, Россия).

Представленные в настоящем сборнике материалы прошедшего форума расположены в соответствии с алфавитным порядком фамилий авторов.

Рафаэль Гусман Тирадо,
Президент Организационного комитета
Международного научного форума
«ПЕРЕВОД И КУЛЬТУРНЫЙ ТРАНСФЕР:
РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА В ЗЕРКАЛЕ ПЕРЕВОДА»

FORO INTERNACIONAL “TRADUCCIÓN Y TRANSMISIÓN CULTURAL: LA LITERATURA RUSA EN EL ESPEJO DE LA TRADUCCIÓN”

Universidad de Granada, 10 – 12 de septiembre de 2024

El grupo de investigación de la Universidad de Granada HUM 827 "Eslavística, caucasología y tipología lingüística", dirigido por catedrático Departamento de Filología Griega y Filología Eslava, Rafael Guzmán Tirado, junto con el Instituto de la Traducción (Moscú, Rusia), organizaron el Foro Internacional “TRADUCCIÓN Y TRANSMISIÓN CULTURAL: LA LITERATURA RUSA EN EL ESPEJO DE LA

TRADUCCIÓN", que se celebró del 10 al 12 de septiembre de 2024 en la Universidad de Granada.

El Foro Internacional estuvo dedicado a efemérides importantes: el trigésimo aniversario de la implantación de los estudios de eslavística en la Universidad de Granada y el vigésimo aniversario de la creación de la revista especializada «Cuadernos Rusística Española» (CRE).

El programa del Foro Internacional incluyó la apertura, la sesión plenaria y secciones de ponencias científicas con sus debates, así como mesas redondas, reuniones con escritores, exposiciones de libros y de pintura, un concierto de música de piano y un programa cultural diverso.

En el programa científico del Foro internacional se han presentado estos días 38 ponencias presenciales y 33 ponencias en línea. Se presentaron un total de 71 ponencia en siete secciones diferentes:

Sección 1. Teoría y práctica de la traducción de obras literarias: Tendencias mundiales y escuelas nacionales

Presidente: Vasil Paputsevich, Universidad de Córdoba (España)

Sección 2. Traducción literaria: hallazgos y descubrimientos

Presidentas: Aksinia Krasovski (Universidad de Bucarest (Rumanía) y Ekaterina Gerbek (Consultoría de lingüística rusa, traducción y comunicación intercultural, España)

Sección 3. Traducción poética: tradición, actualidad y futuro

Presidenta: Svetlana Ovsiannikova, Universidad Internacional de Moscú (Rusia)

Sección 4. "En ayuda del traductor": Recursos para la preparación práctica de especialistas en traducción

Presidente: Andrei Puchkov, Universidad de Alicante (España)

Sección 5. Traducción e inteligencia artificial: retos y límites

Presidenta: Juliana Timofte, Universidad de Bucarest (Rumanía)

Sección 6. La lengua literaria rusa: de Pushkin a la era de la digitalización

Presidentas: Viktoria Omelyanenko, Universidad Soka (Tokio, Japón) y Viktoria Verbitskaya, Centro de estudios de lenguas extranjeras, del Ministerio de Relaciones exteriores de Alemania) (Berlín, República Federal de Alemania)

Sección 7. La literatura rusa en el espejo de la traducción

Presidenta: Daria Protopopescu, Universidad de Bucarest (Rumanía) y Natalia Nyagolova Universidad de Veliko Tarnovo que lleva el nombre de los Santos Cirilo y Metodio, (Bulgaria)

Una particularidad del Foro Internacional "TRADUCCIÓN Y TRANSMISIÓN CULTURAL: LITERATURA RUSA EN EL ESPEJO DE LA TRADUCCIÓN" fue la participación de varios escritores rusos: Evgeni Vodolazkin (presencial), Dmitry Danilov y Alexei Varlamov (en línea), quienes mantuvieron reuniones literarias con traductores y lectores, presentaron sus nuevos libros (las novelas "Historia de una isla" y "Hola, Sasha!", traducido al español por Rafael Guzmán Tirado, y respondieron a numerosas preguntas de los oyentes.

Gracias a la tecnología moderna, los participantes del Foro Internacional pudieron celebrar dos mesas redondas presenciales y una en línea, a miles de kilómetros de Granada, en Krasnoyarsk (Siberia, Rusia):

1) **“La traducción de la literatura rusa en el mundo hispanohablante: logros, retos, perspectivas”** (Moderador: Juan Rodríguez López, Profesor Titular de la Universidad de Granada, Doctor en medicina (Granada, España).

Participantes:

- Evgueni Reznichenko, Director Ejecutivo del Instituto de la Traducción (Moscú, Rusia)
- Rubén Darío Gutiérrez, periodista y traductor. San Joaquín, Estado de Carabobo (Venezuela) (en línea)
- Dmitry Kuznetsov, escritor, Catedrático de la Universidad Politécnica “Pedro el Grande”, San Petersburgo (Rusia) (en línea)) y

2) Mesa redonda **“El papel de las editoriales en la traducción y difusión de la literatura rusa en el mundo hispanohablante”** (Moderador: Ricardo López Fernández, Director de la editorial “Armaenia” (Madrid, España)

Participantes:

- Irina Petrovna Luna Arteaga (Poklonka Editores, Colombia)
- Miguel Ángel Flores Góngora, periodista, editor, investigador (en línea)
- Rubén Delirio, Editorial Delirio (Ciudad de México, México) (en línea)
- Omar Lobos, traductor, Profesor de la Universidad de Buenos Aires (Buenos Aires, Argentina) (en línea)
- Luis Pablo Núñez, filólogo, corrector editorial, Profesor Titular del Departamento de Español de la Universidad de Granada) – la Universidad de Granada y una mesa redonda
- 3) **“La literatura rusa más allá de las capitales. Problemas actuales del regionalismo en el espejo de las biografías y reputaciones profesionales de los escritores” (en el centenario del escritor V. P. Astafiev)”,** un Congreso organizado en Krasnoyarsk (Rusia), Intervienen:

- Alexei Varlamov, Vicepresidente de ROPRYAL, Rector del Instituto de Literatura “A.M. Gorki”, Doctor en Ciencias Filológicas, Catedrático
- Andrey Grishakov, presentador de televisión y periodista de la Compañía Estatal de Radio y Televisión de Krasnoyarsk, sucursal VGTRK, Profesor asociado del Departamento de Periodismo y Estudios de los Medios de Comunicación de la Universidad Federal de Siberia
- Rafael Guzmán Tirado, Catedrático del Departamento de Filología Griega y Filología Eslava, Universidad de Granada, Investigador del Grupo de Investigación «Eslavística, Caucasiología y Tipología Lingüística», Doctor en Ciencias Filológicas (España), los participantes del Foro Internacional pudieron unirse en línea.

En total, representantes de 23 países participaron en el foro científico Internacional "TRADUCCIÓN Y TRANSMISIÓN CULTURAL: LITERATURA RUSA EN EL ESPEJO DE LA TRADUCCIÓN": Rusia, China, Cuba, España, Argentina, Colombia, México, Ucrania, Bielorrusia, Bosnia y Herzegovina, Eslovenia,

Alemania, Francia, Bélgica, Letonia, Uzbekistán, Kazajstán, Turquía, Georgia, Japón, Rumania, Bulgaria, Jordania.

Nos complace ver que nuestro foro realmente ha justificado su nombre: "TRADUCCIÓN Y TRANSMISIÓN CULTURAL: LITERATURA RUSA EN EL ESPEJO DE LA TRADUCCIÓN".

¡Felicitaciones a todos los participantes, oyentes y organizadores del Foro por este brillante evento científico y cultural!

Comité organizador:

- Rafael Guzmán Tirado, Presidente, (Universidad de Granada, España),
- Evgeni Reznichenko (Instituto de Traducción, Rusia),
- Larisa Sokolova (Universidad de Granada, España),
- Vasil Paputsevich (Universidad de Córdoba, España),
- Alejandro Ariel González (Sociedad Argentina Dostoievski, Argentina),
- Omar Lobos (Universidad de Buenos Aires, Argentina),
- Svetlana Ovsyannikova (Universidad Internacional de Moscú, Rusia).

Los artículos presentados en esta colección están organizados según el orden alfabético de los apellidos de los autores.

Rafael Guzmán Tirado,

Presidente del Comité Organizador Foro Internacional
"TRADUCCIÓN Y TRANSMISIÓN CULTURAL:
LA LITERATURA RUSA EN EL ESPEJO DE LA TRADUCCIÓN"

Абакумова Ольга Васильевна
Воронежский университет, Воронеж, Россия

СРЕДСТВА ВЫРАЖЕНИЯ АМБИВАЛЕНТНОЙ ЭМОЦИИ «УДИВЛЕНИЕ» В ЗВУЧАЩЕЙ РЕЧИ (В АСПЕКТЕ УСТНОГО ПЕРЕВОДА)

Аннотация: В работе предпринимается попытка экспериментального исследования средств выражения амбивалентной эмоции «удивление» в испанской и русской звучащей речи. Для изучения признаков квазиспонтанной звучащей речи были использованы методы: психолингвистический эксперимент по определению характера амбивалентной эмоции, аудитивный анализ. Материалом для исследования послужил фильм «Королева Испании» на испанском и на русском языках (2016). Выбранный для анализа художественный фильм дает возможность проследить наиболее яркое проявление амбивалентной эмоции «удивление» с положительной и отрицательной характеристикой. Средства выражения амбивалентных эмоций в звучащей речи обладают как национально специфическими, так и универсальными признаками.

Ключевые слова: звучащая речь, амбивалентность, эмоция, психолингвистический эксперимент, универсальные и национально специфические признаки.

*Olga V. Abakútova
Voronezh State University
Voronezh, Russia*

MEANS OF EXPRESSING THE AMBIVALENT EMOTION "SURPRISE" IN SOUNDING SPEECH (IN THE ASPECT OF INTERPRETATION)

Abstract: The paper attempts to undertake an experimental study of the means of expressing the ambivalent emotion of "surprise" in Spanish and Russian sounding speech. In order to study the features of quasi-spontaneous sounding speech, the following methods were used: a psycholinguistic experiment to determine the nature of ambivalent emotion and an auditive analysis. The material for the study was the film "The Queen of Spain" in Spanish and Russian languages (2016). The feature film chosen for analysis makes it possible to trace the most striking expression of the ambivalent emotion of "surprise" with positive and negative characteristics. The means of expressing ambivalent emotions in sounding speech have both nationally specific and universal features.

Keywords: sounding speech, ambivalence, emotion, psycholinguistic experiment, universal and nationally specific features.

Изучение средств выражения амбивалентных эмоций в звучащей речи имеет важное значение по ряду причин. Амбивалентные эмоции, в нашем случае удивление, часто содержат смешанные чувства – как негативные, так и позитивные. Знания того, как подобные эмоции выражаются просодически, лексически и паралингвистически, помогают лучше понимать особенности

межличностных коммуникаций, а особенно в аспекте устного перевода. Средства выражения амбивалентных эмоций могут различаться в разных языках. Изучение выражения эмоциональности в речи и анализ амбивалентных эмоций способствует глубокому пониманию механизмов звучащей речи, а также роли различных средств при ее передаче.

Амбивалентность (от лат. *ambo* – «оба» и лат. *valentia* – «сила») – двойственность (расщепление) отношения к чему-либо, в особенности – двойственность переживания, выражаясь в том, что один и тот же объект вызывает у человека одновременно два противоположных чувства.

Удивление, с точки зрения Е. А. Брызгуновой – это эмоциональная реакция говорящего на неожиданность несовпадения, ожидаемого и реального [1, с. 16]. Удивление – это психические реакции, состояния человека, которые проявляются в особом поведении, в мимике, жестах и речи человека [2, с. 158].

Следуя одному из предложенных Н. Г. Комлевым значений прилагательного «амбивалентный», можно сделать вывод, что с точки зрения лингвистики, амбивалентное слово – это «слово, совмещающее в себе противоположные значения» [3].

Амбивалентность может проявляться в виде противоречивых, неоднозначных эмоций, отсутствия ярко выраженных эмоций, либо сочетания разнонаправленных эмоциональных реакций. Именно поэтому можно сделать вывод о том, что амбивалентность отражает сложность и многогранность внутреннего мира человека, его способность испытывать одновременно противоположные чувства.

Амбивалентность выражается в том, что удивление может быть положительной и отрицательной эмоцией.

Актуальность настоящего исследования обусловлена тем, что предпринимается попытка экспериментального выявления и описания выражения амбивалентной эмоции «удивление» в испанской и русской звучащей речи (на материале фильма «Королева Испании»).

Целью настоящего исследования было определение средств выражения амбивалентной эмоции «удивление» в звучащей речи, а также подтвердить или опровергнуть гипотезу о том, что средства выражения амбивалентных эмоций в звучащей речи обладают как национально специфическими, так и универсальными признаками. Демонстрация эмоции «удивление» с отрицательной окраской предположительно может иметь более сильную интенсивность в звучащей речи.

В ходе экспериментального исследования решались следующие **задачи**:

- определить характер выраженной амбивалентной эмоции «удивление»;
- проследить динамику движения мелодических знаков на ударных слогах: повышение или понижение тона голоса;
- установить соотношение мелодических параметров звучащей речи.

Для решения поставленных задач были использованы следующие **методы**:

- психолингвистический эксперимент по определению характера амбивалентной эмоции;
- аудитивный анализ; лингвистическое описание данных экспериментального исследования.

Объектом исследования явились фрагменты видеозаписей испанской звучащей речи фильма «Королева Испании».

Материалом для исследования послужил фильм «Королева Испании» на испанском и на русском языках (2016). Выбранный для анализа художественный фильм, который посвящен проблемам культурной асимметрии, искусству и культуре, политическим манипуляциям, социальным изменениям, женской эмансипации, понятию свободы дает возможность проследить наиболее яркое проявление амбивалентной эмоции «удивление».

Эксперимент состоял из пяти этапов:

- подбор материала, то есть выбор отдельных частей фильма, где можно точно проследить выражение эмоции «удивление»;
- запись звучащих видеозаписей, а именно фрагментов видеозаписей при помощи специального приложения для вырезки и обработки видеозаписей (InShot);
- транскрибирование;
- психолингвистический эксперимент по определению характера амбивалентной эмоции;
- проведение аудитивного анализа;
- лингвистическое описание.

Тексты звучащей испанской и русской речи были подвергнуты аудитивному анализу. Проведение аудитивного анализа экспериментального материала носило индивидуальный характер. Для этого весь звучащий видеоматериал был предложен для прослушивания аудитору.

Задания аудитору:

1. Отметить паузы: - /,
2. Отметить в каждой фразе ударный слог (или слоги),
3. Определить направление движения мелодики на ударных слогах,
4. Определить характер выраженной эмоции.

В качестве аудитора-эксперта выступил носитель русского языка, фонетист, владеющий испанским языком, доцент кафедры романо-германской филологии Воронежского государственного университета, имеющий теоретические знания в области фонетики, что дает нам возможность получить наиболее точное и детальное представление о ритмической организации звучащей речи.

После проведения аудитивного анализа и исследования его результатов нами были сделаны следующие выводы:

1) *универсальным* является:

- увеличение количества ударностей в русской и испанской речи, в высказываниях с интенсивной амбивалентной эмоцией «удивление»;

- повышение тона голоса на ударных слогах в многосложных ритмических группах, как в русском, так и в испанском языках, например:

Магдале[↑]на/но[↓]а она выходит замуж^{↑//}(интенсивная э)

на[↑]до же[↓]/ты даже помнишь их имена—^{→//}(интенсивная э)

просто тогда →/ мне нужно купить приличный кастюм^{// ↓(э+/-)}

для чего^{↑//} (э-)

чтобы идти на свадьбу до[↓]чери^{//(э+/-)}

Magdale[↑]na/Magdalena se ka[↑]sa// (интенсивная э-/+)

ba[↑]ja/aun te akuerdas de sus nom→bres// (повышение)/ (интенсивная э-)

para ke^{↑//}(интенсивная э-)

pero/ tengo ke conseguir ropa decente ke poner[↑]me// (повышение) (э-/+)

para la boda de mi i[↓]ha/para ke va a ser^{↑//}(э-/+);

- 2) национально специфическим является поведение мелодических знаков на ударных слогах:

- в русской речи при выражении «удивления» с положительной окраской наблюдается повышение тона голоса на ударном слоге более интенсивное, чем в эмоциональных фразах без «удивления», при этом повышение сохраняется на заударных слогах;
- при выражении «удивления» с отрицательной окраской в начале высказывания преобладают восходящие ударности, которые плавно переходят в нисходящие к концу фразы;
- в испанской речи при выражении «удивления» с положительной окраской наблюдается повышение тона голоса на ударном слоге более интенсивное, чем в эмоциональных фразах без «удивления», на заударных слогах повышение резко сменяется на нисходящее;
- в испанской звучащей речи при выражении «удивления» с отрицательной окраской в начале преобладают восходящие ударности не интенсивные по амплитуде повышения, которые переходят в нисходящие к концу фразы.

Эмоция «удивление» с негативной окраской выражена более интенсивно в испанской речи по сравнению с русской звучащей речью, например:

что[↑] случилось с твоей ногой[↑] (интенсивная э+)/ при[↓]творись что я твоя доч[↓]ка// (интенсивная э+)

моя кто[↑] / а а / дочь[↓] моя /Мака→рэна// (э-/+)

Маг[↑]дале[↓]на/ дурачок^{↓//}(э-/+)

да да / топ[↓]но/ Магдалена / а как как[↑] там твоя мать / и и твой брат→/ как[↓] он // (э-/+)

хорошо[↓] (э+)

как же ты вы[↓]росла//(э-/+);

ai pad[↑]re[↓]/ke alegr[↑]ja[↓]// (интенсивная э +) ai[↑] por dios// (интенсивная э +) / como esta usted[↑](интенсивная э +/ -) / ke le pasa[↑]da usted en la

pijer[↑]na[↑](интенсивная э +/ -)/

mi ke/ a/ iha mia[↑]/ mada[↑]le[↓]na// (э-/+).

Таким образом, выдвинутая нами гипотеза подтверждается. Русской и испанской звучащей речи, при выражении амбивалентной эмоции «удивление», присущи как универсальные, так и национально специфические признаки.

Важно отметить, что попытка изучения амбивалентной эмоции «удивление» в квазиспонтанной речи предпринимается впервые и требует проведения более углубленного и широкого исследования для получения более точных результатов.

Полученные данные могут иметь значение для распознавания смысла высказываний с одинаковым лексическим наполнением и различным эмоциональным содержанием, что важно для устного перевода.

С психолингвистической точки зрения данное исследование представляет собой попытку определить комплекс средств звучащей речи для передачи эмоциональных состояний.

ЛИТЕРАТУРА

1. Брызгунова, Е. А. Анализ русской диалектической интонации // Экспериментально-фонетические исследования в области русской диалектологии / Е. А. Брызгунова. М. 1977а. С. 231-262.
2. Изард, К. Е. Эмоции человека / К. Е. Изард. М.: Изд-во Академия, 1999. 356 с.
3. Комлев, Н. Г. Словарь иностранных слов / Н. Г. Комлев. Москва: Эксмо, 2006. 669 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Абакумова Ольга Васильевна – кандидат филологических наук, доцент кафедры романской филологии Воронежского государственного университета.

E-mail: olga.abakumova16@gmail.com

ORCI <https://orcid.org/0000-0002-3028-6324>

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Olga V. Abakúmova – PhD, associate professor of the Department of Roman Philology of Voronezh State University.

E-mail: olga.abakumova16@gmail.com

ORCI <https://orcid.org/0000-0002-3028-6324>

Абдалиева Гулистан Рафиковна

*Нукусский филиал Ташкентского университета
информационных технологий имени Мухаммада ал-Хоразмий
Нукус, Узбекистан*

Балтабаева Дельфузадахтияр кызы

*Каракалпакский государственный университет имени Бердаха
Нукус, Узбекистан*

ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ (НА МАТЕРИАЛЕ ТРИЛОГИИ ПИСАТЕЛЯ Т. КАИПБЕРГЕНОВА «ДАСТАН О КАРАКАЛПАКАХ»)

Аннотация. Статья посвящена проблемам перевода фразеологических единиц каракалпакского художественного текста на русский язык. Рассмотрены способы передачи смысла фразеологических единиц (далее – ФЕ) в переводе художественного произведения. Уделено внимание стилистическому использованию фразеологических единиц писателем в художественном тексте. Выделены этнокультурные аспекты семантики ФЕ и концептуальная составляющая исследуемого художественного текста.

Ключевые слова: фразеологические единицы, художественный текст, ключевые концепты, семантический компонент, символ, адекватный перевод.

Gulistan R. Abdalieva

*Nukus branch of the Tashkent University of
Information Technologies named after Muhammad al-Khwarizmi
Nukus, Uzbekistan*

Delfuza B. Baltabaeva

*Karakalpak State University named after Berdakh
Nukus, Uzbekistan*

PROBLEMS OF TRANSLATING PHRASEOLOGICAL UNITS IN A LITERARY TEXT (BASED ON THE WRITER T. KAIPBERGENOV'S TRILOGY "DASTAN ABOUT THE KARAKALPAKS")

Abstract. The article is devoted to the problems of translating phraseological units of Karakalpak literary text into Russian. The methods of conveying the meaning of phraseological units in the translation of a literary work are considered. Attention is paid to the stylistic use of phraseological units by the writer in the literary text. Ethno-cultural aspects of the semantics of phraseological units and the conceptual component of the literary text under study are highlighted.

Keywords: phraseological units, literary text, key concepts, semantic component, symbol, adequate translation.

Фразеология продолжает оставаться одним из интересных направлений

исследования языка и теории перевода. Выводы о природе и особенностях использования фразеологических единиц (далее – ФЕ), сделанные в трудах российских ученых А. А. Шахматова, А. А. Потебни и др., сформировали классическую концепцию, которая основана на определении структурно-системных критериев ФЕ [7, 35].

На современном этапе развития лингвистики для изучения фразеологии характерны следующие аспекты: определение специфики значений фразеологических единиц (фразеологической синонимии, антонимии, омонимии), изучение вариативности лексико-грамматического состава ФЕ, анализ стилистической функции ФЕ в художественном тексте и их текстообразующих возможностей.

Основной задачей нашей работы является исследование проблемы фразеологической контекстологии, реализация значения ФЕ в конкретном художественном тексте, способы ее адекватной передачи на язык перевода. Причиной выбора ФЕ как объекта исследования в рамках художественного текста и способов передачи его содержания в переводе послужило то, что они являются важным средством раскрытия художественного образа, выражения этнокультурной специфики изображаемого.

Разработке теоретических проблем в изучении текстовых свойств ФЕ посвящены исследования российских ученых Е. В. Блиновой, Е. Г. Дорониной, А. И. Ефимова, Л. Г. Юдина и др.

В мировой лингвистике в настоящее время язык изучается в тесной связи с историей, этническим прошлым и национальной культурой народов. Язык является средством хранения и передачи исторического опыта людей, особенностей менталитета. Легенды, предания, обычаи, традиции народа восходят своими корнями к глубокой древности. Языковая картина мира разных народов отражает национальные модели мира, определенные способы восприятия и отражения вселенной.

Очень важная роль в формировании языковой картины мира народа принадлежит фразеологии того или иного языка. По фразеологическому составу языка можно судить о его богатстве, красоте, яркости и точности выражений. В. А. Маслова отмечает, что фразеологические единицы фиксируют и передают от поколения к поколению культурные установки и стереотипы, эталоны и архетипы [5, 17].

В. Н. Телия считает когнитивный анализ ФЕ новой парадигмой их исследования, вводя понимание фразеологизма как знака «с максимально полным семантическим набором», который является как бы свернутым текстом, состоящим из нескольких блоков информации, формирующих его содержание [7, 35].

В последнее время лингвистов все чаще привлекает межъязыковой анализ языковых фактов. Актуальность сопоставительного анализа фразеологии объясняется и трудностями перевода. Фразеология разных языков имеет расхождения, связанные с особенностями оформления мысли у разных народов,

с грамматическими категориями и организацией образных средств в этих языках.

Понятие фразеологизмы подразумевает устойчивые обороты речи, для которых характерны основные признаки: устойчивость структуры, семантическое единство и воспроизводимость в готовом виде. Некоторые исследователи добавляют в этот список и выразительность фразеологизмов как еще один важный признак [6].

Фразеологизмы выполняют в художественном тексте свои коммуникативные задания и обеспечивают экспрессивно-эмоциональную тональность текста.

Стилистическое использование фразеологических единиц писателем всегда носит творческий характер. В художественных произведениях фразеологические единицы встречаются как в общеязыковой форме, так и в трансформированном виде, с новыми экспрессивно-стилистическими характеристиками, изменившимся значением и другой структурой.

Наше исследование проведено на материале языка романов трилогии «Дастан о каракалпаках» Народного писателя Каракалпакстана Тулепбергена Каипбергенова. С целью пояснения функции ФЕ в тексте романов обратимся к концептуальной составляющей исследуемого текста. Концептуальная структура данной трилогии включает следующие ключевые концепты: судьба народа, прошлое, человек, жизнь. На наш взгляд, широкое использование ФЕ в тексте романов трилогии «Дастан о каракалпаках» писателем Т. Каипбергеновым является стилеобразующим фактором, способствующим раскрытию концептуальных особенностей художественного текста.

В своей практике перевода мы основываемся на положениях лингвистической теории перевода, отраженных в работах В. Н. Комиссарова, А. В. Федорова, И. С. Алексеевой, Ю. П. Солодуба, С. Б. Велединской и др. Мы разделяем мнение Ю. П. Солодуба о важной роли «типологической характеристики» фразеологизмов в процессе их адекватного перевода с одного языка на другой, «выявления их семантического единства на фоне текста» [6].

На наш взгляд, представляет интерес гипотеза российского ученого В. В. Гаврилова, согласно которой он предлагает называть фразеологические единицы символически связанными словами, таким образом соотнося изучение фразеологизмов, а также их перевод с культурой народа, его ментальными особенностями. Здесь используется лингвокультурологический метод исследования проблемы. По мнению В. В. Гаврилова, «фразеологизм образуется вокруг одного или нескольких символов. Символ является одним из стержней, обеспечивающих целостность фразеологизма. Символическое значение ключевого слова фразеологизма – это конкретное воплощение того или иного символа в слове» [2].

В каракалпакской художественной речи в языке романов трилогии «Дастан о каракалпаках» – «Сказание о Маман бие», «Несчастные», «Непонятные» – писателя Т. Каипбергенова использовано большое количество фразеологических единиц. Часть из них связаны с семантическим компонентом «конь» – «ат».

Метафорическое значение слова является достаточно древним. В военное время конь был боевым другом мужчины, в мирное время служил в качестве транспорта, перевозил и людей, и разные грузы. Не случайно конь считался символом благополучия, достатка, обеспеченности, он указывал на социальный статус своего хозяина. Соответственное отношение к коню характерно для менталитета не только каракалпаков, но и других тюркских народов. В каракалпакском языке есть устойчивое выражение «*атқа миниү*» – «сесть на коня», имеющее значение «повышение статуса». Это значение использовано Т. Каипбергеновым в тексте романа «Сказание о Маман бие». В языке романа наблюдаем случаи фразеологической антонимии. Писатель использует фразеологизм «*аттан тусиү*», имеющий противоположное первому выражению значение «понижение статуса».

Другое метафорическое значение слова «*ат*»-«конь» проявляется в составе фразеологической единицы с отрицательной семантикой: «*Ат киснемейди*», имеющей значение: «Никто, ни одна живая душа не сделает ничего без ведома кого-либо». В данном контексте речь идет о влиятельности лидера рода.

Семантический компонент «*ат*»-«конь» входит в состав метафоры «*кең атына миниү*» со значением «исполниться гневом», буквальный перевод устойчивого выражения «сесть на коня мести».

Другая часть фразеологических единиц в текстах романов трилогии Т. Каипбергенова связана с семантическим компонентом «огонь». Отражение в языке и менталитете каракалпакского народа концепта «огонь» закономерно и связано с образом жизни, культурой и бытом народа в описываемую в исторических романах писателя эпоху (XVII–XIX вв.). У каракалпаков существовал древний обычай – собираться вокруг костра, чтобы проводить «*мажилис*» (совещание) по важным вопросам или для культурного досуга, чтобы послушать выступления «*бахсы*» и «*жыраў*» – народных сказителей, музыкантов, исполнителей «*дастан*»ов – героических поэм. Такие мероприятия зачастую продолжались с вечера до рассвета. В исследуемых текстах наблюдаем метафоризацию семантических групп лексики, значения которых связаны с семантическим компонентом «огонь»: «дым», «очаг», «угли», «процесс приготовления пищи» и т. д. В тексте романа «Сказание о Маман бие» писатель использовал фразеологическую единицу «*казанның қақпағы жабық*»- буквальный перевод: «крышка казана закрыта», ФЕ имеет значение «осталось в тайне». К указанной микротеме относится и ФЕ «*отқа тамызық салыў*», значение которой соответствует русскому фразеологизму «подлить масла в огонь». В тексте того же романа использован фразеологизм «*отының өре жанбайтуғыны*» – буквальный перевод: «костер не разгорается», который используется в значении «дела идут не так уж хорошо».

В каракалпакском языке немало общеязыковых ФЕ, имеющих в своем составе семантический компонент «огонь». Например, фразеологизм «*отагасы*», буквальный перевод которого «хозяин огня», имеет значение «глава семьи» и используется в речи как обращение к мужчине. Парный фразеологизм «*от басы*,

ошақ қасы», имеющий значение «дом, семья», буквально переводится как «вокруг огня, у очага». В текстах романов Т. Каипбергенова использованы ФЕ: «от жаққанлар» – буквальный перевод: «те, кто разводит огонь», и «тутин тутеткенлер» – буквальный перевод «те, из чьих труб дым идет», имеющие значение «семьи».

Основная масса фразеологических единиц базируется на метафоре. Метафора может развиваться в тексте произведения, образуя целые цепи образных выражений. В некоторых случаях она может охватывать и пронизывать весь текст (т. н. сквозная метафора). Благодаря образному осмыслению употребление слова превращается в основу разветвленной и сложной, многоплановой развернутой метафоры. Для индивидуального стиля Т. Каипбергенова характерна развернутая метафора. Семантическим стержнем такой метафоры является обычно пословица или поговорка. К примеру, в тексте романа «Сказание о Маман бие» на основе пословицы «Семиз ийт ийесин қабады» в значении «Перекормленная собака кусает хозяина» построена развернутая метафора [1, 82].

В основе фразеологических единиц, характеризующих определенные свойства личности, лежит уподобление их тем или иным повадкам и поведению животных. Так, например, писатель Т. Каипбергенов использовал в текстах романов названия диких животных в метафорическом значении. Персонажи обращаются к лицам, имеющим высокий социальный статус, со словами: «арыслан» – «лев», «жолбарыс» – «тигр».

В прежние века (до XX в.) в каракалпакском языке семантика времени суток и расстояния обозначалась словами с метонимическим значением. Т. Каипбергенов умело использует эту языковую особенность в художественном тексте. В тексте романа «Несчастные» использована метонимия с пространственным значением «оқ жетим», что означает «расстояние полета пули», а также «найза созым», значение «расстояние вытянутого копья». Метонимический перенос названия действия на значение времени этого действия использован писателем в тексте романа «Сказание о Маман бие»: «қораз шақырым» в значении «на рассвете», буквальный перевод «время, когда поют петухи», «қара көрим жер» в значении «место, с которого можно различить силуэт человека». Метонимический перенос значения в примере «даұыс жетирим жер» использован в значении «место, с которого можно расслышать голос человека», «бир кесе чай ишиим» – в значении «время, за которое можно выпить пиалу чая», «ет писирим» – в значении «время, за которое сварится мясо».

Считаем, что для всех вышеназванных и некоторых других семантических групп лексики в художественных текстах целесообразно использование описательного перевода (к примеру, с каракалпакского на русский язык) с соответствующими комментариями переводчика по необходимости.

Выводы:

Очень важен вопрос равноценной передачи фразеологических единиц при переводе художественного текста. Эта проблема относится непосредственно к

сопоставительной стилистике, понятия которой позволяют определить целесообразность каких-либо изменений текста оригинала при переводе

Перевод может считаться удачным тогда, когда во вторичном тексте сохраняется символика, которая подразумевалась автором в том или ином устойчивом выражении. Символическими значениями обладают ключевые слова любого фразеологизма. Следовательно, необходимо делать акцент на символических значениях ключевых слов фразеологизмов при переводе художественного текста.

Буквальный перевод фразеологической единицы может привести к излишней путанице и бессмыслице. Адекватный перевод передает в наибольшей степени образно-эмоциональную структуру текста оригинала. Языковой опыт, восприятие, интуиция и творческий подход при наличии необходимого арсенала языковых средств для передачи текста позволяют переводчику обеспечить должное качество перевода.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Абдалиева, Г.Р.* Структурно-семантические и стилистические особенности языка произведений Т. Каипбергенова. Дисс.на соискание учен. степ. докт. филол. наук. Нукус. 2024. 241 с.
2. *Гаврилов, В. В.* К проблеме перевода фразеологических единиц в художественном тексте (лингвокультурологический аспект). Сборник трудов конференции // Опыт образовательной организации в сфере формирования цифровых навыков: материалы Всерос.науч.-методической конференции с международным участием. Чебоксары, 2019. С. 15-23.
3. *Лысенко, В. Л.* Проблемы перевода фразеологических единиц в художественном тексте (на материале романа Дж. Голсуорси «Собственник») // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение. 2010. №. 1. С. 91-94.
4. *Мамаева, Г. Б.* Национально-культурный аспект изучения фразеологических единиц русского и казахского языков // Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки. 2018. №. 1 (789). С. 88-96.
5. *Маслова, В. А.* Лингвокультурология. М.: Академия, 2001. 208 с.
6. *Солодуб, Ю.П., Альбрехт, Ф. Б., Кузнецов, А. Ю.* Теория и практика художественного перевода. М.: Академия, 2005. 304с
7. *Телия, В. Н.* Русская фразеология. Семантический, прагматический и лингвокультурологический аспекты. М.: Школа «Языки русской культуры», 1996. 228 с.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Абдалиева Гулистан Рафиковна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры узбекского и зарубежного языка Нукусского филиала Ташкентского университета информационных технологий имени Мухаммада ал-Хоразмий. E-mail: utewlievn@mail.ru

Балтабаева Дельфузадахтияр кызы – докторант Каракалпакского государственного университета имени Бердаха.

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Gulistan R. Abdalieva – candidate of philological sciences, associate professor, associate professor of the Uzbek and Foreign Language Department of the Nukus branch of the Tashkent University of Information Technologies named after Muhammad al-Khwarizmi.

E-mail: utewlievn@mail.ru.

Delfuza B. Baltabaeva – doctoral student of the Karakalpak State University named after Berdakh.

Акташ Рената

*Университет Акдениз
Анталия, Турция*

ТРИ ТУРЕЦКИХ ПЕРЕВОДА РОМАНА «ДВЕНАДЦАТЬ СТУЛЬЕВ»

Аннотация. На сегодняшний день в Турции существует три перевода романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев». Все три перевода были переведены с русского на турецкий язык турецкими писателями и переводчиками Мехметом Озгюлем, Хазал Ялын и Мустафой Кемалем Йылмазом. В данной работе анализируются все три перевода романа и определяются специфические черты интерпретации устойчивых выражений с русского на турецкий язык и методы их передачи разными переводчиками. Предлагается сравнительный анализ переводов романа, с помощью которого определяется наиболее успешная стратегия перевода устойчивых выражений, которая, в свою очередь, способствует сохранению уникальности авторского стиля писателей.

Ключевые слова: «Двенадцать стульев», устойчивые выражения, перевод, русский, турецкий.

*Renata Aktash
Akdeniz University
Antalya, Turkey*

THREE TURKISH TRANSLATIONS OF THE NOVEL "TWELVE CHAIRS"

Abstract. Today in Turkey there are three translations of novel I. Ilf and E. Petrov's 'The Twelve Chairs'. All three translations were translated from Russian into Turkish by Turkish writers and translators Mehmet Ozgul, Hazal Yalin and Mustafa Kemal Yilmaz. This article analyses all three translations of the novel and identifies the specific features of the interpretation of the stable expressions from Russian into Turkish and the methods of their transmission by different translators. A comparative analysis of the translations of the novel is proposed, with the help of which the most successful strategy of translating the stable expressions is determined, which, in its turn, contributes to the preservation of the uniqueness of the author's style of writers.

Keywords: "Twelve Chairs", stable expressions, translation, Russian, Turkish.

Уникальность романа И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» позволяет называть его фундаментальным авантюрным романом и «сатирической энциклопедией» 1920-х годов. Самобытность роману придает значительное количество устойчивых выражений (метафор, сравнений, фразеологизмов, пословиц и др.), благодаря которым раскрывается юмористическое содержание текста. Перевод сатирического романа, который содержит и языковую, и культурную, и национальную особенность юмора, представляет большую сложность для переводчика и требует, помимо навыков владения языка, фоновых знаний.

На сегодняшний день в Турции существует три перевода романа «Двенадцать стульев». Опубликованный в 2002 году первый перевод романа выполнен известным турецким писателем и переводчиком Мехметом Озгюлем. М. Озгюль (1936–2023) – мэтр, переводчик с русского языка на турецкий, которому принадлежит большое количество переводов как прозаических, так и лирических текстов. С русским языком Озгюль познакомился в военном лицее, после окончания которого в 1959 году поступил на единственное в то время в Турции отделение русского языка и литературы в Анкарском университете. М. Озгюль дослужил в армии до звания полковника, преподавая в военных заведениях русский язык. Карьеру переводчика начал в 1960 году в издательстве Варлык¹. Благодаря М. Озгюлю турецкий читатель познакомился с русской, советской и современной литературой – со многими произведениями А. Чехова, Н. Гоголя, Ф. Достоевского, Л. Толстого, М. Горького, И. Ильфа и Е. Петрова, А. Солженицына, К. Симонова, В. Шукшина, С. Михалкова, Ч. Айтматова, Л. Улицкой и др.). Кроме романа «Двенадцать стульев», Озгюль перевел на турецкий язык роман И. Ильфа и Е. Петрова «Золотой теленок». Отметим, что все произведения переводчик переводил с русского языка. В отличие от Х. Ялын и М. К. Йылмаза, Озгюль не включил в перевод некоторые главы романа, которые были напечатаны позже. В переводе Озгюля отсутствуют комментарии, а также толкования специфических понятий.

В 2022 году вышли в свет два новых перевода романа. Первый из них опубликован в феврале 2022 года турецким писателем и переводчиком Мустафой Кемалем Йылмазом (род. 1980), который также перевел с русского на турецкий язык роман «Мастер и Маргарита», повесть «Собачье сердце» М. Булгакова, роман И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев», рассказы А. Чехова, очерк М. Цветаевой «Мать и музыка», произведения Л. Андреева, Д. Хармса, А. Аверченко, В. Пелевина и др. Родившийся в 1980 году Йылмаз, после окончания отделения компьютерной педагогики, окончил магистратуру и аспирантуру по русской литературе в Московском государственном педагогическом университете. Также благодаря Йылмазу были опубликованы переводы произведений, в свое время запрещенных в Турции, Назыма Хикмета и Азиза Несина. Помимо переводов Йылмаз пишет рассказы в стихах для детей. Перевод романа «Двенадцать стульев» представляет полную авторскую версию, с множеством уведомляющих сносок, которые предоставляют читателю не только библиографическую справку, но и дают толкование непонятных турецкому читателю аббревиатур и понятий таких, как *бублик, масленица, субботник* и др.

Второй перевод был опубликован в октябре того же года турецкой писательницей и переводчиком Хазал Ялын (1970 г. р.), которая после окончания строительного факультета Стамбульского Технического университета, поступила

¹ Издательство Варлык (Varlık) – турецкое издательство, существующее с 1946 года, основанное известным турецким писателем, поэтом и переводчиком, в свое время главой турецкого Пен-центра Яшаром Наби Наиром (1908–1981). Авторитетное издательство известно первыми публикациями известных турецких писателей и поэтов, а также переводами произведений мировой литературы.

в магистратуру в России, и активно начала переводческую деятельность. Среди переводов Х. Ялын особого внимания заслуживают переводы произведений А. С. Пушкина («Капитанская дочка», «Евгений Онегин»), М. Лермонтова, Н. Гоголя, М. Салтыкова-Щедрина, И. Гончарова, Ф. Достоевского, М. Зощенко, А. Куприна, Е. Замятиной, А. Платонова, Г. Астахова, Л. Улицкой, А. Стругацкого, И. Ильфа и Е. Петрова, В. Пелевина и др. Помимо переводов с русского языка Ялын переводит с английского языка. Всего в Турции насчитывается около семидесяти переводов, принадлежавших перу Х. Ялын.

Особенности передачи устойчивых выражений с русского языка на турецкий

«Двенадцать стульев» – это роман И. Ильфа и Е. Петрова, который содержит большое количество устойчивых выражений (пословиц, поговорок, фразеологизмов, идиом) характерных для советской эпохи и русской культуры. Согласно Т. Лапаевой, в русском языке устойчивые выражения представляют собой большая часть словосочетаний, «занимающих переходное положение между свободными словосочетаниями и фразеологическими единицами, к которым относим составные термины, фиксированные наименования, перифразы, словосочетания с метафорическим характером или ограниченной сочетаемостью одного из компонентов и др.» [2, 77]. Языковые особенности устойчивых выражений (далее – УВ) в романе «Двенадцать стульев», помимо поучительности, характеризуются метафоричностью, иронией, сарказмом и юмором. Безусловно, что сатирическая особенность этого романа была создана благодаря фразам, которые со временем перешли в крылатые выражения. Однако, учитывая лексический и национально-культурологические особенности русского и турецкого языка, именно этот пласт лексики представил наиболее сложную часть для перевода. Кроме этого, переводчики романа столкнулись еще и с деформацией УВ, целью которых стало углубление образности текста, расширение смысла и передача эмоциональной окраски произведения. В связи с этим роль переводчика, которая включает не только высокий уровень знаний обоих языков, но и профессионализм, достоверные представления об истории, культуре, традициях, а также об индивидуально-авторском стиле писателя, представляет серьёзное значение.

Таким образом, в художественных текстах некоторые УВ используются напрямую, в своём исконно-русском или славянском виде, а некоторые фразеологизмы для создания более развлекательного эффекта подвергаются авторскому вмешательству, как это было использовано авторами романа И. Ильфом и Е. Петровым. Перевод УВ представляет наиболее важную и труднопереводимую лексическую категорию, в данном случае для передачи эмоционально-экспрессивной особенности романа «Двенадцать стульев», все три переводчика использовали как эквивалентный, аналогичный перевод, так и контекстуальный, лексический, антонимический, калькирование. Проанализировав УВ романа, стало разумно разделить их на три группы:

эквивалентные, контекстуальные и авторские. Группу эквивалентных УВ составило небольшое количество УВ, таких как:

Пословица «*Бог дал, Бог и взял*» [1, 19] имеет аналогичный вариант в турецком языке в виде изречения пророка ‘Alan da veren de Allah’ (И забирающий и дающий Аллах). В переводе М. Озгюля «*Tanrı verdi, tanrı aldı*» [4, 21] (*Бог дал, Бог взял*) сохраняется как лексический, так и синтаксический смысл фразы. В переводе же Х. Ялын фраза звучит «*tanrı verdiğini alır*» [3, 27] (бог забирает то, что даёт), где изменена синтаксическая конструкция предложения. М. К. Йылмаз перефразировал как «*tanrının verdiğini yine tanrı alır*» [5, 18] (То, что дано богом, снова бог заберет). В двух последних вариантах дан синонимичный перевод с изменённой схемой предложения.

Фразеологизм «*Вы с ума сошли?*» [1, 61], обозначающий лишение разума, находит точный вариант в переводе М. Озгюля и звучит «*delirdiniz mi?*» [4, 59] (*вы сошли с ума?* в значении потерять рассудок). В версии Ялын и Йылмаза фраза переведена в синонимичной форме «*Çıldırdınız mı siz?*» [3; 5] (*вы сошли с ума?* в значении обезуметь от гнева, злости). Выбор разной синонимичности при переводе позволяет по-разному описать степень возмущения говорящего в диалоге.

Фразеологизм «*умирают от смеха*» [1, 38] звучит в турецком языке *gülmekten kırılmak* (разбиться от смеха). М. Озгюль перевел «*kahkahadan kırılırlar*» [4, 39] (разбиться от хохота), Х. Ялын «*kahkahadan ölürlər*» [3, 51] (умрут от хохота). Наиболее корректным является перевод М. К. Йылмаза «*Gülmekten ölürlər*» [5, 39] (умрут от смеха), в котором наряду с семантическим соблюдается как лексический, так и в синтаксический аспект.

В основе фразы «*дождисть до Страшного суда*» [1, 93] лежит религиозный термин ‘страшный суд’, который означает суд Бога над человеком с целью награды или наказания. В переводе Озгюля и Йылмаза употребляется устойчивое выражение «*kıuamet günü*» (судный день) 4; 5], которое идентично авторской версии. Х. Ялын же использует выражение «*dünya devrimi*» [3, 134] (‘переворот земли’ в значении конец света), что не передает авторского замысла передачи противостояния магии и религии.

Контекстуальные УВ романа представлены шире эквивалентных и составляют основную часть работы. Для передачи данных УВ, переводчики руководствовались культурными и национальными факторами турецкого языка.

Устойчивая фраза при приглашении гостя в дом «*милости просим*» в романе означает старое название погребальной конторы «*Милости просим!*» [1, 6]. В трех турецких вариантах название имеет разный перевод:

1. «*İçeri Buyurun*» (пожалуйста, проходите) [4, 10].
2. «*Merhametine duacsızız*» (молимся о твоей милости) [3, 12].
3. «*Başımızın üstünde yeriniz var*»² [5, 4].

² Устойчивая турецкая фраза, которую используют при проявлении внимания и уважения.

Устойчивое выражение *черт знает* вместе с выражением *принимать горячие формы* («Разговор принимал горячие формы и черт знает до чего бы дошел...» [1,19] имеет разный перевод, а понятие *черт знает* перефразировано на принятное в турецком языке *kim bilir* (кто знает):

1. «*Tartışma gittikçe kızışarak, kim bilir ...*» (Ссора постепенно накалялась, кто знает) [4, 22];
2. «*Sohbet iyice kızıştı ve ... kimbilir ...*» (Беседа хорошо накалилась... кто знает...) [3, 28];
3. «*Konuşma hararetli biçimler alıyordu ve ... kimse bilemezdi*» (Разговор принимал горячие формы и ... никто не мог знать) [5, 19].

Особое внимание привлекают УВ о классификации смертей, которые употребляет мастер Безенчук в диалоге с Воробьяниновым:

Оригинал	Перевод М. Озгюля	Перевод Х. Ялын	Перевод М. К. Йылмаза
царствие небесное	« <i>toprağı bol olsun</i> » (пусть земли будет много)	« <i>Mekâni Cennet olsun</i> » (пусть это место станет раем)	« <i>Mekâni göklerin krallığı olsun</i> » (пусть это место станет царствием небесным)
Богу душу отдают (стр.19)	« <i>Dünyasını değiştirdi</i> » (он изменил свой мир)	« <i>Ruhlarını tanrıya verirler</i> » (отдали души богу)	« <i>Ruhlarını tanrıya teslim ederler</i> » (сдали души богу)
преставилась –	« <i>ruhunu teslim etti</i> » (преставила душу)	« <i>Göçüp gitti</i> » (ушла/ в значении <i>отойти в вечность</i>)	« <i>Rabbe yürüdü</i> » (ушла к Богу)
в ящик сыграть	« <i>Tanrıının rahmetine erdi</i> » (обрёл милость Божью)	« <i>Mortiyi çekmiş</i> » (сдохнуть)	« <i>Kayığa bindi</i> » (сел в лодку)
приказал долго жить	« <i>Rahmetlik oldu</i> » (стал покойным/ умершим)	« <i>Son nefesini verdi</i> » (испустил последний вздох)	« <i>Kalanlara uzun ömür diledi</i> » (приказал долго жить оставшимся/ живым)
перекинулся	« <i>Tahtalı köyü boyadı</i> » (вытянулся в деревянной деревне/ в доскивойти)	« <i>Cavlamış</i> » (отдал концы)	« <i>Uzandı</i> » (протянул ноги)
ноги протянул	« <i>Nalları ditti</i> » (отбросил копыта)	« <i>Nalları ditti</i> » (отбросил копыта)	« <i>Ayaklarını uzattı</i> » (откинул ноги)
дуба дают	« <i>Tanrı rahmetine erdi</i> » (обрёл милость Божью)	« <i>Kuugruğu titremiş</i> » (откинуть хвост)	« <i>Meşeyi kökletmiş</i> » (дуба дал)

гигнулся	«Kuyluğa titretti» (откинуть хвост)	«Zartayı çekti» (склеил ласты, отдал концы)	«Tingirdadı» (откинулся, сдох)
----------	--	--	-----------------------------------

Третью группу составляют авторские УВ, которые вошли в разговорный русский язык в виде крылатых фраз. Кроме этого, отличительной особенностью И. Ильфа и Е. Петрова стало применение и трансформация УВ, которым свойственно не только изменение структуры УВ путем перестановки слов в словосочетаниях, но и синонимичное отношение, заключающееся в замене УВ между собой, расширение УВ добавлением дополнительных слов, усиливающих экспрессивное действие на читателя, а также подбор и трансформация УВ путем смешивания компонентов по смыслу. Значительное количество УВ этой группы составляют фразы О. Бендера:

Оригинал	Перевод М. Озгуля	Перевод Х. Ялын	Перевод М. К. Йылмаза
«Лед тронулся»	«Buzlar çözüldü» – лёд расстался	«Hayat sürprizlerle doludur» – жизнь полна сюрпризов	«Buz kimildadı» – лед тронулся
«Грабеж среди бела дня»	«Güpegündüz soygunculuktur» – Ограбление среди бела дня	«Gündüz vakti soygun» – Грабёж в дневное время	«Güpegündüz soygun» – Грабеж в дневное время
«Нервных просят не смотреть!»	«Sinirları zayıf olanlar bakmasın» – Те, у кого слабые нервы пусть не смотрят	«Sinirli kimselerin bakmaması rica olunur» – Просим не смотреть тех, кто нервный	«Sinirleri kaldırmayan izlemesin» – не смотреть тем, у кого не выдержат нервы
«Жертва абORTA»	«Domuzun dölli» – зародыш свиньи	«Fırlama serseri» – сорвиголова	«kürtaj artığı» – поскрёбыш аборта
«Памятник нерукотворный воздвигнуть»	«Heykeli dikmek» – воздвигнуть памятник	«İnsan ürüni olmayacak anıt dikmek» – Воздвигнуть памятник, не сделанный человеком	«Elle yapılmamış anıt» – Нерукотворный памятник
«ПишиТЕ письма»	«Mektup yazmayı unutma» – Не забудь написать письмо	«Mektuplarını bekleyeceğim» – Буду ждать ваши письма	«Mektup yazmayı unutmayın» – не забудьте написать письмо
«Не видать, как своей бороды»	«Ancak düşünde görür» – только в мечтах увидит	«Kirpik sakallarını göremeyeceği gibi göremeyecek» – Не увидит как не видит своей	«Bundan sonra zor görür tipki sakalı gibi» – Теперь, как свою

		подстриженной бороды	бороду, долго не увидит
«Круг от бублика»	« <i>Davul tozu</i> – след барабана	« <i>Çöreğin göbeği</i> – середина ватрушки	« <i>Bublik ortası</i> – середина бублика
«Россия вас не забудет»	« <i>Rusya sizi unutmayacak</i> » – Россия вас не забудет	« <i>Rusya sizi unutmayacak</i> » – Россия вас не забудет	« <i>Rusya sizi unutmayacak</i> » – Россия вас не забудет
«Не учите меня жить!»	« <i>Bana ne yapacağımı öğretme</i> » – Не учи меня, что надо будет сделать	« <i>Bana nasıl yaşayacağımı öğretmeyin</i> » – Не учите меня, как жить	« <i>Bana yaşamayı öğretmeyin</i> » – Не учите меня жить
«Из двух зайцев выбирают пожирнее»	« <i>İki tavşandan etli olanın peşinden koşmak</i> » – бегать за тем зайцем, который жирный	« <i>Avcılar iki tavşanla karşılaşlıklarında dahairisini seçer</i> » – Охотники в охоте на зайцев, выбирают того, который пожирнее	« <i>İki tavşandan hangisi yağlıysa onu seçerler</i> » – из двух зайцев выбирают того, который пожирнее

Во всех трех переводах мастерски передано литературное содержание и общая картина восприятия романа, что является свидетельством достижения поставленной переводчиками цели, а именно воссоздания смысла произведения, с помощью языковых средств, в данном случае с помощью УВ.

Таким образом, наиболее большую сложность составила передача эмоциональной и смысловой окраски, изначально заложенной И. Ильфом и Е. Петровым. Анализ переводов на турецкий язык устойчивых выражений романа «Двенадцать стульев» показал, что УВ романа можно выделить три основных группы: 1) эквивалентные УВ, 2) контекстуальные УВ и 3) авторские УВ. Особую трудность для переводчиков составили такие УВ, как *было бы по плечу* [1, 36], *Плюньте на всё* [1, 37], *Быть божьей коровой* [1, 70], *Круг от бублика* [1, 82], *Ужалить врага* [1, 82], *Так точно* [1, 104], *Штука невыгодная* [1, 126], *Закипали слезы* [1, 141], *Зарубите на своем носике* [1, 212], *Ежовые рукавицы* [1, 274], *Не морочь мне голову!* [1, 274], *Нас будет ждать засада* [1, 293] и др., которые перешли в крылатые выражения.

Каждый из переводчиков, ориентируясь на турецкого читателя, прибегал к различным интерпретациям для передачи содержания и формы романа. Учитывая дату первого перевода (2002), будет верно утверждать, что М. Озгюль прибегал к вольному переводу, индивидуальному переосмыслению и интерпретациям, использовал минимум сносок и не обращался к комментариям. Перевод Х. Ялын относится к вольному переводу, а значительное количество постраничных справочных сносок, к которым относятся исторические даты и личности, а также расшифровка аббревиатур, только подтверждает факт, что перевод направлен на

переосмысление романа турецким читателем. Стоит отметить, что в переводе М. К. Йылмаза наиболее корректно передана стратегия перевода УВ, которая ближе соответствует авторскому стилю. Йылмаз использует максимально близкие эквиваленты УВ с эмоциональной окраской, что подтверждает прекрасное знакомство переводчика с русской (советской) лингвокультурой. Ценную особенность представляют необходимые комментарии или пояснения переводчика, которые помогают читателю выразить национальный мир писателей.

ЛИТЕРАТУРА

1. Ильф, И., Петров, Е. Двенадцать стульев. Москва: Издательство АСТ, 2023.
2. Лапаева, Т. Устойчивые сочетания в системе языковых единиц // Вестник Новгородского государственного университета, 2007 г. № 44. С. 75-77.
3. *İlf İ., Petrov Y. On İki Sandalye.* Çev. H. Yalın. İstanbul: İthaki Yayıncıları, 2022.
4. *İlf İ., Petrof Y. On İki Sandalye.* Çev. M. Özgül. İstanbul: Evrensel Basım Yayın, 2002.
5. *İlf İ., Petrov Y. On İki Sandalye.* Çev. M.K. Yılmaz. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayıncıları, 2022.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Рената Акташ – кандидат филологических наук, преподаватель отделения русского языка и литературы университета Акдениз.
E-mail: renata7777@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Renata Aktash – PhD., Lecturer of the Department of Russian Language and Literature of Akdeniz University. E-mail: renata7777@mail.ru

Андреев Данила Владимирович

Университет Наварры

Памплона, Испания

ОЛЬГА СЕДАКОВА ПО-ИСПАНСКИ: ДУХОВНЫЙ ОПЫТ В ЛИТЕРАТУРЕ

Аннотация: в этой статье мы изложим основную, на наш взгляд, сложность в работе над переводом произведений Ольги Александровны Седаковой на испанский язык. Мы рассмотрим некоторые точки соприкосновения поэтики Седаковой и испанской словесности, способствующие диалогу культур. В силу издержек жанра мы сосредоточимся для этого на центральной фигуре испанской духовной поэзии, Иоанне Креста (Juan de la Cruz, 1542–1591), поэта-мистика, автора знаменитой «Темной ночи души» («Noche oscura del alma»).ⁱ В завершение приведем некоторые мысли о роли поэтессы в культурном переложении ее творчества.

Ключевые слова: Ольга Седакова, поэтический перевод с русского на испанский, Иоанн Креста, Иоанн Павел II, духовная литература, культурное переложение, теория поэтического перевода.

Andreev Danila

University of Navarre

Pamplona, Spain

OLGA SEDAKOVA IN SPANISH: SPIRITUAL EXPERIENCE IN LITERATURE

Abstract: In this article, we will outline what we consider to be the main challenge in translating the works of Olga Alexandrovna Sedakova into Spanish. We will explore some points of intersection between Sedakova's poetics and Spanish literature that facilitate cultural dialogue. Due to the constraints of the genre, we will focus on the central figure of Spanish spiritual poetry, John of the Cross (Juan de la Cruz, 1542–1591), a mystical poet and author of the famous "Dark Night of the Soul" ("Noche oscura del alma"). In conclusion, we will present some thoughts on the role of the poetess in the cultural recontextualization of her work.

Keywords: Olga Sedakova; poetic translation from Russian to Spanish; John of the Cross; John Paul II; spiritual literature; cultural recontextualization; theory of poetic translation.

Весной 2024 года издательство Fundación Altair («Фонд Альтаир») совместно с переводчицей Исабель Альмериа начали работу над первым сборником эссе и стихов Ольги Александровны Седаковой на испанском языке.ⁱⁱ Мне посчастливилось принять участие в подготовке данной публикации на этапе редактирования переведенных текстов. В ходе их анализа были обнаружены интересные явления, изложенные в настоящей статье.

О. А. Седакова выбрала для сборника семь стихотворений, шесть из которых — верлибры. В некотором смысле верлибр освобождает переводчика от «проблем» с метрикой: во-первых, классическое испанское стихосложение чисто

силлабическое, во-вторых, упор в ней делается на гласные (это, например, хорошо видно в их приверженности ассонансу). На семантическом уровне приоритет отдается глаголу, а не как в отечественной поэтической традиции — существительному. Следует заметить, что в современной испанской поэзии четкая метрика и точная рифма вообще большая редкость. Испанцы отдают предпочтение верлибуру, как в стихах, так и в переводах произведений, написанных в метрической системе стихосложения.

Указанные характеристики дают переводчику ряд преимуществ. На первый взгляд, перевод верлибра формально проще, и переложенный на другую языковую систему стих не так пострадает в плане эвфонии и образности, как это часто бывает с переводами стихов с метрикой. Здесь стоит упомянуть и особое положение глагола в поэтике Седаковой, за которым «стоит прообраз "жеста", принадлежащего некоему действующему "лицу"» (О. А. Седакова [8]).ⁱⁱⁱ Однако не стоит прельщаться формальной простотой. Дословный перевод, даже замаскированный под «честность», это ошибка. В поэтике Седаковой форма подчинена глубокому личному смыслу, что требует от переводчика точности.

Вообще понятие «формы», как отмечает Марта Келли, для Седаковой значительно шире, чем просто организация смыслов и звуков [5, 120]. Формообразующая сила в стихах поэтессы выражает конкретное направление бытия, порой «противоречивого» [5, 120]. В эссе «Поэзия и антропология» мы читаем, что форма переживается «как глубочайшая человеческая активность» (Седакова [10, 194]). Там же поэтесса утверждает, что у человека есть потребность в форме, и что он «мучается бесформенностью» [ср. 10, 195]. При этом, для Седаковой существует некая «формообразующая тяга искусства», некое «впереди», которые Данте выразил глаголом «*s'infutura* — "в будуществляется"» [11, 447].

Иными словами, форма здесь — это продолжение смысла. «Перевод» смысла и есть самая сложная задача, ибо дело не в одном лишь замысле, а в целой традиции, которой этот замысел следует. Это особенно чувствуется в работе над переводом Ольги Александровны: в основе ее творчества лежит чувственная аскеза, направленная на созерцание Божественного в окружающем мире, т. е. на опыт Красоты. В такой традиции культура и, в частности, литература, по словам Ирины Сурат, — это «прежде всего духовный опыт, откровение о человеке, весть о мире» [13, 15]. Смысл такого опыта в литературном произведении выражается не как «"содержание", (...) не то, что переводится другими словами, упрощается, или распространяется, или трактуется. Смысл — это подведение к тому состоянию, где переводить больше не хочется, где переводить уже невозможно — но невозможно и остаться тем, что ты есть» (Седакова [11, 502]). Перед нами парадоксальная задача: перевести непереводимое — не стихотворение, а именно процесс «подведения к тому состоянию», где перевод не нужен.

Настоящая трудность, тем не менее, не в духовности, а в ее отсутствии в современном мире, по крайне мере в таком ее проявлении. Постмодернистская культура, как известно, не просто избегает трансцендентальности, но и порой

вовсе отвергает духовность, не говоря уже о том, чтобы связывать ее с красотой. Складывается впечатление, что красота сейчас больше относится к сфере социальной власти, чем к духовной мощи.

Седакова очень точно подмечает, что «власть — едва ли не центральная тема новейшей мысли», а искусство служит лишь для критики этой власти и разрушения ее институтов [10, 94]. При этом политизированность современной культуры укрепляется безличным к той же культуре отношением. «Постмодернист, — пишет Седакова, — может прочитать любое сочинение как постмодернистское», то есть «освободиться от него, перестать испытывать к нему личные — дискомфортные — чувства» [9, 369].

Я осмелюсь утверждать, что в случае Испании такое «освобождение» происходит за счет навешивания ярлыков, как правило политических: всякое искусство, выходящее за рамки понимаемого или «своего», легко обесценить как идеологически противоборствующее, а значит — неправильное, злое. Зачастую это не позволяет говорить о духовности, не затрагивая Церковь именно как институт власти.^{iv} Мы не хотим обобщать, однако стоит заметить, что творчество Седаковой может быть неправильно оценено местным читателем. Более того, ее искусство стремится показать, что в жизни есть объективная, надполитическая и глубоко личная правда: добро и зло. Исследователь Ксения Голубович вообще утверждает, что «поэзия Седаковой — это (...) почти инструкция по спасению жизни, по выздоровлению» [2, 58]. Задача переводчика, значит, заключается в том, чтобы эту инструкцию перевести и описать так, чтобы нашего автора поняли, не приклеивая на него тот или иной ярлык, а через собственную литературную традицию.

К примеру, стихотворение «Письмо» из сборника «Начало книги» как раз отталкивается от такого рода предрассудков: адресант вспоминает своего покойного друга Дональда, как тот, никогда не быв в России, с восхищением говорил о «граде Китеже», «Преподобных с медведями», «пасхальных Серафимах» о «каторжных, которые молятся за своих конвойных», «бездне милосердия». Лирическому я тяжело это вспоминать и сложно понять, что реальнее — окружающий его мир или эта светлая идея его покойного друга, которая не лишена истины. Тема культурных реалий здесь, конечно, лишь отправная точка для более глубоких опытов. Вот некоторые из последних строк:

Но здесь
нашей поздней ненастной осеню,
исполненной жалости и согласья,
безумной жалости и безумного согласья,
я вспоминаю Вас... [12]

Подстрочный перевод на испанский оказался следующим:

Pero aquí,
en nuestro otoño tardío y tormentoso,
lleno de *piedad* y de *cordia*,

una piedad loca y una loca concordia,
me acuerdo de usted... (Курсив наш. — Д. А.)

«Жалость и согласье», «безумная жалость и безумное согласье» — даже русскоязычному читателю будет сложно назвать чувства, которые такая кульминация вызывает. Однако первым переводческим импульсом (очевидно, после «Серафимов» и «Преподобных») были *piedad* и *concordia*, слова позитивной окраски. И что важнее: испанский читатель быстро соединит в голове *piedad* с «набожностью» (*devoción, gratitud, lealtad* — стоят первыми в списке синонимов к слову *piedad*). Следуя за набожностью, *concordia* (единство) дает какую-то совсем торжественную, почти небесную гармонию, которой в стихотворении нет. Конечно, мы говорим о подстрочнике, переводе на скорую руку. Однако тем более непосредственно и ясно перед нами выступает проблема передачи целого культурного образа. И тогда, для испанского читателя славянский мир так и остается «безумно набожным и безумно единым».

Но обратим внимание на выбор слова *concordia*, корнем которого является латинское *cor*, «сердце» — нам кажется, здесь появляется интересная связь между «сердцем» и «голосом» («со-гласьем» у Седаковой). Образ «сердца», наверное, центральный образ западной иконографии и, мы осмелимся сказать, главный орган духовной чувствительности в испанской культуре.^v Похожую связь мы наблюдаем в творчестве кастильского поэта-мистика эпохи Возрождения, св. Иоанна Креста (1542–1591): его кантиги, песни, коплас, глоссы и романсы сплошь пропитаны образом «сердца». Испанскому читателю это может быть доступнее. Но к Иоанну Креста мы еще вернемся.

Надо сказать, в «Письме» Седакова все же проводит границу между сердцем (сложным органом) и душой (чем-то абсолютно простым, как само Благо, от которого душа происходит). Вот самые первые строчки стихотворения:

Здесь, где Вы так и не побывали, Доналд,
в этой стране,
которую Вы так любили
и от которой у нас
ноет уже не сердце, а что-то попроще... [12]

В таком случае *concordia*, хоть издалека, но все же отвечает тому, что «ноет», — душе. При этом оно бы позволило подчеркнуть сложность чувств, присущих «безумной жалости и безумному согласью». С другой стороны, звук (т. е. слух и голос) являются важным элементом поэтики Седаковой, но эту деталь здесь открыто не воспроизвести, хотя здесь и можно вспомнить «слух и вкус сердца» (см. сноска 5 [18, 218, с. 2]). Проблемой остается явно позитивный окрас слова: оно относит читателя к чувству мира или покоя (*armonía* стоит на первом месте в списке синонимов), и сложно поменять этот знак на отрицательный. В русском языке поэтическая форма «согласье» действительно означает некую гармонию, но этот поэтизм не сильно выделяется в простом тоне дружеского,

посмертного «Письма», и не теряет своего непоэтического значения: «разрешить», — быть может, в этом контексте именно из жалости, «скрепя сердце». Исследовательница Мария Хотимская в статье о поэтике перевода у Седаковой пишет, что «максимальная задача и возможность перевода — создание нового языка, новых смыслов» [14, 241]. Сама же Ольга Александровна в своей лекции «Искусство перевода» тоже говорит о возможности вложить в слово «новую семантическую вертикаль» [7], что мы и попытались сделать с вышеописанным *concordia*.

В «Письме» тема незнания, непонимания, сложности проходит через весь текст. И дело даже не в тютческом «умом Россию не понять», а в «непонимаемости» как таковой, то есть в невозможности рационально объять реальность. Наверное, поэтому жалость и согласье тут «безумные». Однако мы видим, как эта непонимаемость, на удивление, уживается с неким непосредственным знанием через веру.

В мировой литературе самыми известными представителями подобной духовности можно считать западных авторов-мистиков, начиная с любимого Седаковой св. Франциска Ассизского, который и выражает эту странную, безумную жалость к человеку: то, что Сергей Аверинцев называл «мистикой сострадания», которая и есть «единственно возможный ответ на главный догмат христианства — догмат вочеловечения. Если бог вправду стал человеком, вера должна стать человечной и поклонение должно стать жалостью» [1, 25]. Тема кенозиса, вочеловечения и есть краеугольный камень той мистики, которая объединяет Франциска и упомянутого ранее Иоанна Креста, — мистики самоотрицания. Той же традиции следует Седакова: Марта Келли посвятила этому прекрасную статью (см. Келли [5]). Однако «испанский» кенозис Иоанна Креста имеет несколько иной вектор. Развивая логику Аверинцева, стать человечной здесь должна не только жалость «к беспомощному страдальцу на жестком кресте» [1, 25], но и любовь к нему, а поклонение должно стать страстью. За францисканской жалостью в принципе стояла глубокая личная любовь к Богу, к вочеловеченной личности Христа. У испанского поэта-мистика «сострадательная» составляющая не так явна, как составляющая «страстная». Оттуда и его особое внимание к «незнанию» и очищению собственной чувствительности:

Estaba tan embebido,
tan absorto y ajenado,
que se quedó mi sentido
de todo sentir privado,
y el espíritu dotado
de un entender no entiendo,
toda ciencia transcediendo. [19, 33]

Был поглощен я столь всецело,
что на вершине отчужденья
любое чувство онемело,

ушло любое ощущенье,
когда достиг я постиженья
непостижимого — такого,
что выше знания любого. [15, 153]

В «Куплетах об экстазе высокого созерцания» центральная тема как раз это самое «понимать, не понимая» и «вознестись над всем знанием».^{vi} Тут же мы можем вспомнить «выражение невыразимого» (*representation of the unrepresentable*) и «присутствие отсутствующего» (*presence of the Absent*) из эссе Седаковой «The Light of Life» [20], написанного с целью познакомить англоязычного читателя с православной духовностью и, конечно, «перевести непереводимое».

Корни метафизической поэзии Седаковой исследовательница Сара Пратт относит к Джону Донну, В. Х. Одену и Т. С. Элиоту [6, 164]. Иоанн Креста особенно прослеживается в творчестве последнего. Например, в «Ист Кокере», где поэт говорит об экстазе и об апофатике; а также в «Путешествии волхвов», которые жаждут снова умереть, — прямой отклик на «Песнь души, скорбящей о Боге» испанского мистика.^{vii} Подобные параллели в чувствительности св. Иоанна Креста и Седаковой не могут не оказаться на выборе переводчиком тех или иных образов и даже лирического тона.

Чувственное отчуждение и кенозис, и то непосредственное знание и надежда, которые за ними следуют, прослеживаются во всех стихотворениях, которые поэтесса выбрала для своей первой испанской публикации. Здесь мы касаемся другого важного фактора в переводе и культурном переложении: сознания самим автором существующих границ и его воля к их преодолению через доступные ему точки соприкосновения.

Эссе здесь служат главным авторским инструментом «само-перевода», если так можно выразиться. Седакова в первую очередь поэт, и ее проза в наибольшей степени участвует в подготовке читателя к более сложным темам, которые она нащупывает в стихах и которые «не перевести» и часто даже не высказать. Эта традиция была распространена среди схоластиков и обновлена в творчестве поэтов-мистиков: будь то комментарии св. Иоанна Креста к своему «Духовному гимну» или изложение Данте собственных стихов в «Новой жизни». В случае творчества Седаковой мы можем упомянуть «Объяснительную записку. [ее собственное] Предисловие к самиздатской книге стихов "Ворота, окна, арки" (1979–1983)». В этом ключе эссе, будучи продуктами независимого жанра, не только начинают исполнять поэтическую функцию, но и встают в один ряд с такими паратекстами, как введение и комментаторский аппарат.

Для этого первого испанского сборника Седакова выбрала «Три поэмы Иоанну Павлу II» и эссе «Благословение творчеству и парнасский атеизм». Это не случайно: оба произведения посвящены одной из важных фигур в межкультурном духовном диалоге, папе Иоанну Павлу II, с которым поэтесса встречалась целых четыре раза. Возьмем, к примеру, слова папы о том же «знании через веру»: «Оно предполагает личную встречу с Богом во Христе, — пишет он в «Письме к людям

искусства» (1999). — Однако оно может обогатиться и через художественную интуицию» [17, п. 6]. Иоанн Павел указывает на Фра Анжелико и Франциска Ассизского, о котором, цитируя Бонавентуру, он пишет следующее: «В прекрасном он созерцал Наипрекраснейшего и по следам Его, отпечатанным во всякой твари, он шел повсюду за своим Возлюбленным» (Перевод наш. — Д. А.).^{viii}

Перед нами очевидная отсылка к соломоновой «Песне песней». В один ряд с вышеописанными авторами мы можем поставить и Иоанна Креста, такого же ярого поклонника гимна царя Соломона. Кроме того, стоит учитывать роль испанского поэта в жизни самого Иоанна Павла II. По словам Пилар Феррер и других исследователей,^{ix} творчество поэта-мистика с юности влияло на формирование философской и творческой мысли святого папы [16, 78], вплоть даже до того, что Иоанн Павел написал о нем свою докторскую диссертацию. Как бы то ни было, согласно Иоанну Павлу II, «красота» — это и есть мост между средневековой западной и восточной духовностью. Такому созерцанию способствует отстранение чувств — всех, кроме слуха. К слову, у Седаковой, в «Трех поэмах» мы читаем: «душа моя! Молчи» (т. е. слушай); и римские ласточки в том же цикле летят вслепую — по некоему инстинкту (быть может, на слух). Именно ласточек св. Франциск в 16 главе своих «Цветочков» призывает к тишине. И в конце концов «ласточка» — это древний образ души, известный не только по «Цветочкам», но и по палеохристианскому искусству, в котором души первых мучеников изображались в форме птиц.

В этом особенность поэтики Седаковой: она исходит от «культуры без прилагательных». Филолог Максим Калинин во введении книги «И жизни новизна: об искусстве, вере и обществе» пишет, что корни поэтики Седаковой уходят в мистику христианского востока — в «естественное созерцание» (*physike theoria*) [4, 19]. При этом Пратт пишет, что Седакова продолжает именно «западную традицию созерцательной поэзии, обогащая и преобразуя ее в духе православия и богословия иконы» [6, 164]. Оба мнения взаимодополняют друг друга и проливают свет на позицию поэтессы в современном мире — позицию человека, который, «выражает невыразимое» через призму, казалось бы, такого далекого для нас раннехристианского мира, еще не разделенного безжалостностью. Переводчикам же остается лишь по мере сил довести читателя до присущей ему «непереводимости».

ЛИТЕРАТУРА

1. Аверинцев, С. Тринадцатый век: пестрота и единство // Вопросы литературы. 2016. № 3. С. 7–40.
2. Голубович, К. Поэт и тьма. Политика художественной формы // Ольга Седакова: стихи, смыслы, прочтения. Сборник научных статей. «НЛО», 2016. С. 33–73.
3. Игнатьева, М. Иоанн Креста [Хуан де ла Крус] (1542–1591). «Духовный гимн» и другие стихотворения // Новый мир. 2020. № 2 // Новый мир: [сайт]. URL: <https://nm1925.ru/articles/2020/02-2020/dukhovnyy-gimn-i-drugie-stikhotvoreniya-7390/> (дата обращения: 02.09.2024).

4. Калинин, М. Богословие открытого взгляда // И жизни новизна. Об искусстве, вере и обществе / О. А. Седакова. М.: Никея, 2022. С. 7–32.
5. Келли, М. Искусство перемен: адаптация и апофатическая традиция в «Китайском путешествии» Ольги Седаковой // Ольга Седакова: стихи, смыслы, прочтения. Сборник научных статей. Новое Литературное Обозрение, 2016. С. 120–124.
6. Пратт, С. Разрушение разрушения: православный импульс в творчестве Николая Заболоцкого и Ольги Седаковой // Ольга Седакова: стихи, смыслы, прочтения. Сборник научных статей. «НЛО», 2016. С. 143–165.
7. Седакова, О. Искусство перевода. Несколько замечаний. Лекция, прочитанная в Британском музее // Ольга Седакова: [сайт]. URL: <https://olgasedakova.com/127/1051>
8. Седакова, О. Пауль Целан. Заметки переводчика. 2003 // Ольга Седакова: [сайт]. URL: <https://www.olgasedakova.com/Poetica/261> (дата обращения: 02.09.2024).
9. Седакова, О. После модернизма // Moralia. М.: Русский фонд содействия образованию и науке, 2010. С. 361–376.
10. Седакова, О. И жизни новизна. Об искусстве, вере и обществе. М.: Никея, 2022. 528 с.
11. Седакова, О. О русской словесности. От Александра Пушкина до Юза Алешковского. М.: Время, 2023. 608 с.
12. Седакова, О. «Письмо» // Ольга Седакова: [сайт]. URL: <https://www.olgasedakova.com/64/419> (дата обращения: 15.10.2024).
13. Сурат, И. С нами говорят всерьез // О русской словесности. От Александра Пушкина до Юза Алешковского / О. А. Седакова. М.: Время, 2023. 608 с.
14. Хотимская, М. Семантическая вертикаль: церковнославянское слово и поэтика перевода в творчестве Ольги Седаковой // Ольга Седакова: стихи, смыслы, прочтения. Сборник научных статей. «НЛО», 2016. С. 235–265.
15. Хуан де ла Крус (святой). Темная ночь / Пер. и комм. Л. Винарова. М.: Общедоступный Православный Университет, 2006. 160 с.
16. Ferrer, P. Influencia de la mística de san Juan de la Cruz en la obra de Wojtyła/Juan Pablo II // Cuadernos de pensamiento. 2020. № 33. P. 75-97.
17. Giovanni Paolo II (papa). Lettera di Giovanni Paolo II agli artisti, 1999 // La santa sede: [сайт]. URL: https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/it/letters/1999/documents/hf_jp-ii_let_23041999_artists.html (дата обращения: 05.09.2024).
18. Góngora, M. E. El corazón inscrito // Revista chilena de literatura. 2008. № 73. P. 217-223.
19. Juan de la Cruz Santo. Obras escogidas. Madrid: Espasa Calpe, 1984. 148 p.
20. Sedakova, O. The Light of Life. Some Remarks on the Russian Orthodox Perception. 2005 // Olga Sedakova: [сайт]. URL: <https://www.olgasedakova.com/ecclesia/2162> (дата обращения: 07.10.2024).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Андреев Данила Владимирович — докторант, младший научный сотрудник департамента филологии Университета Наварры, Испания.
E-mail: dandreev@unav.es

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Andreev Danila — PhD student, junior researcher at the Department of Philology, University of Navarra, Spain.
E-mail: dandreev@unav.es

Белевцева Валерия Владимировна

Университет Гранады
Гранада, Испания

ГЕНДЕРНАЯ АСИММЕТРИЯ И ИСКУССТВЕННЫЙ ИНТЕЛЛЕКТ: ПЕРЕВОДЧЕСКИЙ АСПЕКТ

Аннотация. В данной статье рассматриваются вопросы гендерной асимметрии и использования феминитивов в контексте перевода с применением искусственного интеллекта. Цель исследования заключается в оценке эффективности автоматического перевода феминитивов с испанского языка на русский чат-ботом GPT-4. Для анализа использовался корпус из 45 испанских феминитивов, которые были переведены с помощью ИИ и оценены с точки зрения точности и стилистической нейтральности. Результаты показали, что в 51% случаев чат-бот GPT-4 использует способ сложения слов для образования стилистически нейтральных феминизированных терминов, а остальной процент приходится на использование единиц мужского рода и слов, образованных аффиксальным способом. По мнению современных исследователей, аффиксальный метод является наиболее продуктивным и требует дальнейшей адаптации для полноценного использования в переводе. Таким образом, согласно полученным результатам, перевод с помощью ИИ отличается своей скоростью, однако выбранные методы образования феминитивов при переводе указывают на определенные ограничения автоматического перевода. Статья подчеркивает важность человеческого фактора в переводческой деятельности, особенно в контексте гендерно-специфической лексики. Несмотря на достижения в области ИИ, человек-переводчик обладает большей гибкостью и способностью учитывать культурные и социальные особенности общества при развивающейся языковой политике.

Ключевые слова: гендерная асимметрия, феминитивы, грамматический род, перевод, словообразование, искусственный интеллект.

*Valeriiia V. Belevtseva
University of Granada
Granada, Spain*

GENDER ASSYMMETRY AND ARTIFICIAL INTELLIGENCE: TRANSLATION PERSPECTIVE

Abstract. This article is devoted to gender asymmetry and the use of feminized terms in the translation context performed by artificial intelligence. The primary aim of the study is to evaluate the effectiveness of automatically translating femininitives from Spanish to Russian using the GPT-4 chatbot. For the analysis, a corpus of 45 Spanish feminized terms was created and translated by the AI. Subsequently, the obtained lexical units were evaluated for accuracy and stylistic neutrality. The results revealed that in 51% of cases, GPT-4 utilized word compounding to generate stylistically neutral feminized terms, while the remaining percentage was divided between the use of masculine gender units and words formed through affixation. Contemporary researchers claim that the affixal method is the most productive and requires further adaptation for full use in translation. Therefore, according to the results obtained, AI-assisted translation is characterized by its speed, but the chosen methods of

feminitive formation in translation indicate certain limitations of automatic translation. The article emphasizes the importance of the human factor in translation, especially in the context of gender-specific vocabulary. Despite the advances in AI, human translators have more flexibility and the ability to accommodate the cultural and social characteristics of society with evolving language policies.

Keywords: gender asymmetry, feminitives, grammatical gender, translation, word formation, artificial intelligence.

Общественные и культурные изменения, произошедшие в западных странах и России в прошлом веке, ознаменовали серьезные изменения в науке, которые продолжают закрепляться и в настоящее время. Одним из ключевых аспектов, получивших внимание, стала борьба женщин за гендерное равенство в обществе.

Зародившаяся борьба представительниц женского пола положила начало движению феминизма. Феминизм, по мнению А. А. Денисовой [4, 188], представляет собой «теорию равенства полов, лежащую в основе движения женщин за освобождение, а также разного рода действий в защиту прав женщин». Кроме того, феминизм рассматривается как политическое движение, связанное с борьбой женщин за равноправие.

Движение феминизма принято разделять на три волны:

1. Первая волна феминизма охватывает период с конца XIX до первой половины XX века.
2. С начала 60-х гг. по конец 80-х гг. продолжалась вторая, более мощная и разносторонняя волна феминизма. В этот период феминистки подвергли критике традиционные устои, согласно которым женщины могли реализовать себя исключительно в домашнем хозяйстве, и подняли вопрос о необходимости автономии женщин [1].
3. В начале 90-х гг. XX в. зародилась третья волна феминизма, продолжающаяся по настоящее время. Эта волна защищает идею о том, что права, привилегии и свободы не должны зависеть от половой принадлежности [2].

Стоит отметить, что феминизм в России развивался по уникальной траектории, отличной от европейской. Активистки движения боролись за право на получение образования, за политические права и возможность реализации профессиональной деятельности наравне с мужчинами. В результате Февральской буржуазно-демократической революции временное правительство установило всеобщее избирательное право, благодаря чему Россия стала одной из первых стран, в которых женщины получили избирательное право вместе с мужчинами [17, 6–7].

В Советском Союзе феминистские организации и движение феминизма воспринимались негативно после установления равноправия между мужчинами и женщинами. Но уже в 90-х гг. женское движение возрождается и начинает набирать популярность среди населения страны [3, 26–28].

В результате появления и процветания феминистического движения как в странах Европы, так и России, рождается интерес к гендерным исследованиям.

Центральным понятием в гендерных исследованиях является «гендер», который, как утверждают представители Московской школы гендерной лингвистики (А. В. Кирилина, М. В. Томская, И. А. Гусейнова), представляет собой комплекс социальных и культурных представлений о приписывании индивиду определённых качеств и норм поведения в зависимости от его биологического пола [11]. Необходимо подчеркнуть, что в современных гуманитарных исследованиях отсутствует точное понимание термина «гендер» [11, 13; 13, 7–8], в следствие чего некоторые авторы также связывают термин с принципом обозначения отношений власти [13, 10].

Возникновение интереса к данной проблематике среди исследователей привело к возникновению нового направления – феминистской лингвистики. Ее целью является выявление и изменение патриархального строя языка. Автором первого труда в рамках феминистской лингвистики является Р. Лакофф. В своей работе автор анализирует наличие неравномерной представленности лиц разного пола в языке, а именно андроцентризм. Таким образом, Р. Лакофф затронул тему гендерной асимметрии в языке, которая выражается, помимо всего остального, в использовании лексических единиц для номинации мужчин, и женщин [22, 45–79].

Асимметрия в языке, затрагивающая тему женского рода, называется языковым сексизмом. В феминистской лингвистике исследователи, посвящающие свои работы данной теме, ссылаются на гипотезу Сепира-Уорфа, согласно которой язык, помимо своей функции средства коммуникации в обществе, также оказывает активное влияние на формирование мышления среди носителей этого языка. Таким образом, наличие лингвистического сексизма указывает на превалирование «мужской картины мира» [12, 48].

А. В. Кирилина вводит дополнительные признаки гендерной асимметрии в русском языке: «правило согласования», которое действует так, что сказуемое согласуется с грамматическим родом существительного, игнорируя при этом реальный пол референта; использование профессиональных номинаций мужского рода для обозначения женщин [12, 47].

Для борьбы с развивающейся гендерной асимметрией возникли феминитивы – слова, образованные от форм мужского рода, для обозначения лиц женского пола по их социальной и профессиональной деятельности [15, 38]. Наличие и узус данных лексических единиц наглядно указывают на развитие общества и его готовность бороться с гендерным неравенством. Стоит отметить, что на данный момент феминитивы относятся к просторечным выражениям в русском языке, хотя общество стремительно внедряет эту лексику в свою речь.

Образование феминитивов в русском языке, по мнению М. Ю. Шведовой [20], может быть реализовано путем суффиксации и словообразования. В процессе перевода феминизированной лексики на русский язык можно прибегнуть к ряду морфологических способов:

1. **Аффиксальный**, при котором используется достаточно широкий ряд словообразовательных суффиксов: -к-, -иц-, -ниц-, чиц/щиц-, -ин-, ис-, -есс-, -их-, -ш- (*филолог-филология, учитель-учительница*) [5; 8].
2. **Сложение слов** используется в том случае, если нельзя прибегнуть к аффиксальному способу (*бизнес-леди, женщина-министр*).
3. Частичная или полная **субстантивация**, выражаясь в переходе номинаций из категории прилагательных и наречий (горничная).
4. **Использование наименований мужского рода**, но модификации подчинённых ему частей предложения в женский род (*молодая доктор порекомендовала уделять больше внимание здоровью*).
5. **Заимствование слов** (*бизнесвумен*) [9, 56].

Таким образом, можно заключить, что русский язык характеризуется богатством форм и методов для образования феминизированной лексики, что одновременно представляет как преимущества, так и вызовы с точки зрения перевода.

Современная литература, под влиянием социальных и политических изменений, насыщена этой категорией слов. Перевод же является искусством, которое отображает интересы и переводчика, и реципиента, становясь, таким образом, средством познания мира [21, 29]. Перевод современной литературы требует от авторов принятия решений относительно методов перевода и включения феминитивов в тексты, в зависимости от гибкости языка, а также от готовности общества к восприятию этих лексических единиц.

В XXI веке технический прогресс создает вызовы в различных сферах общества, включая перевод. Активные разработки в области искусственного интеллекта (ИИ) ставят под вопрос эффективность человеческого ресурса в данной сфере, особенно в условиях необходимости быстрой обработки большого объема данных. Доступность последних технологий, базирующихся на использовании ИИ, заставляют задуматься: так ли эффективны и качественны переводы, выполненные машиной?

Как уже упоминалось ранее, русский язык обладает достаточно обширным диапазоном способов образования женских номинаций, к которым может прибегнуть переводчик (человек), выполняя перевод зарубежной литературы. Машинный же перевод отличается своей скоростью, однако же перевод таких точечных понятий может требовать дополнительных знаний.

Цель данного исследования – оценить возможности и эффективность автоматического перевода феминитивов с испанского языка с помощью ИИ, а именно чат-бота GPT-4, учитывая лингвистические и культурные особенности русского языка.

Для достижения поставленной цели необходимо решение следующих задач:

1. Осуществить обзор текущих исследований и публикаций в области гендерной лингвистики и методов использования ИИ в переводческой деятельности.

2. Отобрать интересующие номинации женского рода в испанском языке для их последующего перевода на русский язык.
3. Реализовать автоматизированный перевод феминитивов с испанского на русский язык, используя чат-бот GPT-4.
4. Осуществить анализ полученных сведений для выявления ограничений использования ИИ при переводе гендерно-специфических лексических единиц.

Для проведенного исследования использовался корпус из 45 наименований профессий женщин в испанском языке: *la profesora, la decana, la médica, la presidenta, la directora, la diputada, la camarera, la futbolista, la abogada, la jueza, la conductora, la camionera, la limpiadora, la compositora, la autora, la panadera, la bloguera, la ingeniera, la meteoróloga, la escritora, la vendedora, la actriz, la bailarina, la estudiante, la astronauta, la peluquera, la mecánica, la capitana, la entrenadora, la electricista, la florista, la bibliotecaria, la veterinaria, la azafata, la cantante, la carpintera, la carnicera, la repartidora, la fotógrafa, la jardinera, la periodista, la psicóloga, la taxista*. При выборе единиц мы стремились охватить максимально широкий спектр профессиональных областей.

Следующим этапом нашей работы является перевод отобранных слов с помощью чат-бота GPT-4 на русский язык. Все выбранные единицы на испанском языке были указаны с артиклем женского рода, и сформулированная команда для машины заключалась именно в переводе феминативов на русский язык. Запрос был четким и ясным, дабы избежать погрешностей со стороны ИИ. Кроме того, в запросе было указана необходимость перевести ЛЕ таким образом, чтобы они не содержали отрицательной коннотации. Связано это с тем, что некоторые формы образования, а именно суффиксы *-ш(а)* и *-ичк(а)-*, отличаются яркой отрицательной коннотацией [6, 80].

В ходе исследования мы получили следующие результаты:

- 1) Использование ЛЕ мужского рода для обозначения женщин: *парикмахер, капитан, тренер, флорист, садовник, автор, блогер, продавец, библиотекарь, архитектор, метеоролог*.
- 2) Использование способа сложения слов: *женщина-астронавт, женщина-почтальон, женщина-механик, женщина-электрик, женщина-ветеринар, женщина-плотник, женщина-мясник, женщина-курьер, женщина-фотограф, женщина-психолог, женщина-таксист, женщина-декан, женщина-врач, женщина-президент, женщина-директор, женщина-депутат, женщина-адвокат, женщина-судья, женщина-водитель, женщина- дальнобойщик, женщина-композитор, женщина-пекарь, женщина-инженер*.
- 3) Использование аффиксального метода образования феминитивов: *стюардесса, певица, журналистка, преподавательница, официантка, футболистка, уборщица, писательница, актриса, танцовщица, студентка*.

На основе приведенных данных следует, что в 51% (23 единицы) случаев чат-бот считает стилистически нейтральными термины, образованные путем сложения. В таких конструкциях одна часть номинации берет на себя выражение лексического значения, а другая выражает грамматические характеристики. Равное количество случаев приходится на использование мужского рода для обозначения женщин (11 единиц) и аффиксальный способ словообразования (11 единиц). Метод сложения слов оправдан в данном случае, так как он позволяет обозначить гендер при необходимости и помогает избежать неверного трактования информации.

Перевод чат-ботом названий профессий для женщин с использованием лексем мужского рода с испанского языка может быть обусловлен тем, что на данный момент большинство феминативов не внесены в словари русского языка, а, значит, являются неологизмами и относятся к просторечному регистру. Также этот метод считается правильным по правилам русского языка для выражения гендерной нейтральности.

В случае же аффиксального метода, из вышеуказанных результатов перевода можно прийти к выводу, что для искусственного интеллекта суффиксы -е^{сс}-, -иц-, -к-, -ниц-, -иц-, -ис-, -щиц- являются стилистически нейтральными и не несут в себе негативного смысла. Самым же используемым суффиксом оказался -к- (футболистка, официантка, журналистка), который отличается своей продуктивностью в образовании феминизированной лексики в славянских языках [16; 18].

Результаты данного исследования показывают, что аффиксальный способ словообразования не является приоритетным для искусственного интеллекта. При переводе феминизированных названий профессий ИИ в большинстве случаев использует словосложение. Тем не менее, среди лингвистов большей популярностью пользуется аффиксальная словообразовательная модель, включающая как продуктивные, так и непродуктивные суффиксы [19]. В контексте современных лингвистических изменений, как утверждает Л. П. Кузнецова [14], аффиксальная модель образования феминизированных терминов является наиболее актуальной благодаря ее способности быстро адаптироваться и закрепляться в языке. Автор упоминает, что многие суффиксы, имевшие отрицательную коннотацию ранее, сейчас ее не содержат. В своей работе Е. М. Игнатова [7] подтверждает предпочтение суффиксального способа словообразования носителями русского языка при переводе феминитивов с немецкого языка. Участники эксперимента (студенты-переводчики), при образовании деривации женского рода, использовали либо наименования мужского рода, либо использовали многочисленные суффиксы для образования единиц женского рода. Иными словами, методы машинного перевода на базе ИИ отличаются от методов, используемых переводчиками при работе с гендерно-чувствительной лексикой.

Таким образом, проведенное исследование выявило несколько ключевых выводов. Современное общество стремится устраниć гендерную асимметрию,

которая укреплялась в русском языке в течение многих лет. Данный феномен, несомненно, затрагивает процесс перевода актуальной литературы в силу того, что произведения других стран отображают более продвинутый уровень гендерного равенства, а значит и внедрения гендерно-нейтрального языка.

Для перевода феминизированной лексики профессий на русский язык рекомендуется использование феминитивов. Технологический прогресс и внедрение искусственного интеллекта в переводческую сферу вызывают значительные изменения, ставя под сомнение необходимость человеческого участия. В данном случае, анализ переведенных единиц с использованием GPT-4 выявил некоторые особенности машинного перевода вышеупомянутых терминов.

Для начала, стоит отметить, что чат-бот GPT-4 обеспечивает достаточно качественный перевод. Благодаря широкой базе данных, он способен различать некоторые единицы с отрицательной коннотацией. Однако человек обладает большей гибкостью и способностью учитывать контекст при переводе феминитивов, адаптируя перевод в зависимости от социальных и культурных реалий, а также текущей языковой политики страны и тенденций. Переводчик-человек оперативнее воспринимает и использует новейшие феминитивы, даже если они еще не включены в словари. Машины на базе ИИ не всегда обновляются с учетом новых тенденций, что приводит к использованию более традиционных терминов и менее точному переводу.

С точки зрения стилистической нейтральности, человек интуитивно выбирает нейтральные и продуктивные формы, избегая ненужных смысловых оттенков в переводе. ИИ строит алгоритм выбора единиц на основе больших объемов текстов, что позволяет ему выбирать нейтральные формы, но не всегда соответствующие предпочтениям читателей.

Основным преимуществом чат-бота GPT-4 является его скорость выполнения задач. Однако он не всегда корректно учитывает социально-культурные особенности общества. В данном случае человек случае более чувствителен к таким нюансам. Таким образом, оба подхода имеют свои преимущества, поэтому синтез работы человека и ИИ может обеспечить оптимальные результаты.

Следует подчеркнуть, что данная работа анализирует лишь один аспект перевода феминитивов с использованием ИИ, а именно перевод лексики без заданного контекста. Исследования в этом направлении могут быть продолжены. В перспективе мы планируем проверить и сравнить качество контекстуального перевода феминизированных лексических единиц на русский язык студентами переводческого факультета Пятигорского государственного университета и последней версией чат-бота GPT.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Бовуар, С. Второй пол: В 2 т. / Перев. с фр. А. Сабашникова. Т. 1. Санкт – Петербург: Азбука-Аттикус, 1997. 429 с.*
2. *Бороздина, Е. А. Феминизм: чем различаются три волны? // ПостНаука: [сайт]. URL: <https://postnauka.ru/faq/61274> (дата обращения: 18.07.2024).*

3. Ворошилова, С. В. Развитие конституционной идеи равенства полов в России XX века // Вестник СГЮА. 2016. № 2. С. 26–31.
4. Денисова, А. А. Словарь гендерных терминов. М.: Информация XXI век, 2002. 256 с.
5. Диденко, А. С., Садченко, В. Т. Феминитивы в современном русском языке // Современные научные исследования и разработки. 2018. № 12. С. 205-207.
6. Жукова, А. С., Парина, И. С. Принципы образования феминитивов в русском и немецком языках: сравнительное исследование // Проблемы языка и перевода в трудах молодых ученых. Серия: языкознание. 2023. № 22. С. 77–88.
7. Игнатова, Е. М. Гендерная деривация: женские варианты названий профессий глазами студентов МГИМО (экспериментальное исследование) //Филологические науки в МГИМО. 2019. №. 4. С. 40–49.
8. Иванова, А. В. Универсальные инструменты словообразования в русском языке // Лингвистические аспекты современной филологии. 2020. № 14. С 30–41.
9. Ильясова, С. В., Пугачева Е. В. Феминитивность: от лексической к словообразовательной //Филологический класс. 2022. Т. 27. №. 4. С. 54-66.
10. Каменская, О. Л. Гендергетика – наука будущего // Тендер как интрига познания. Пилотный выпуск. 2002. С. 11–16.
11. Кирилина, А. В., Томская, М. В. Лингвистические тендерные исследования // Отечественные записки: [сайт]. URL: <https://strana-oz.ru/2005/2/lingvisticheskie-gendernye-issledovaniya> (дата обращения: 03.07.2024).
12. Кирилина, А.В. Гендерные исследования в лингвистике и теории коммуникации. М.: РОССПЭН, 2004. 250 с.
13. Костикова, И. В. Понятие гендера. Гендерные исследования // Введение в гендерные исследования. Под общ. ред. И.В. Костиковой. М., 2005. С. 8–25.
14. Кузнецова, Л. П. Гендерные тенденции и феминитивы в русском языке // Лингвистика и межкультурная коммуникация. 2022. № 17(4). С. 15–27.
15. Левонтина, И. Б. Женский род в русском языке: проблемы и решения // Вопросы языкоznания. 2005. № 5. С. 37–45.
16. Новицка, Б. Феминитивы с суффиксом -к(а) в новой русской лексике // Studiarossicaposnaniensia. Poznan. 2006. № 33. С. 73–76.
17. Петров, А. В., Кокорева, Ю. В. Возникновение женского общественно политического движения в России и его роль в становлении правового статуса женщин в дореволюционный период // Вестник ННГУ. 2008. № 3. С. 213–219
18. Сидорова, Е. В. Продуктивность суффикса -к- в разговорной и письменной речи // Филологические науки: вопросы теории и практики. 2018. № 10(5). С. 78–85.
19. Стрельникова, Н. Д. К вопросу о феминитивах //Русский язык в поликультурном мире. 2019. С. 294–302
20. Шведова, Н. Ю. Русская грамматика. Т. 1. Москва: Наука, 1980. 783 с.
21. D'Alembert, Jean le Rond. Observations sur l'art de traduire, 1822. 326 p.
22. Lakoff, R.T. Language and Woman's Place. New York: Harper & Row, 1975. 92 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Белевцева Валерия Владимировна – аспирант университета Гранады, Испания.
E-mail: e.valeriia@go.ugr.es

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Valeriiia V. Belevtseva – PhD student at the University of Granada, España.
E-mail: e.valeriia@go.ugr.es

Бруфартс Наталья Сергеевна
UCLouvain Saint-Louis Bruxelles
Брюссель, Бельгия

СПОСОБЫ ПЕРЕВОДА СОВЕТИЗМОВ В РОМАНЕ Г. ЯХИНОЙ «ЗУЛЕЙХА ОТКРЫВАЕТ ГЛАЗА» НА ИСПАНСКИЙ, ФРАНЦУЗСКИЙ И НИДЕРЛАНДСКИЙ ЯЗЫКИ

Аннотация. Настоящее исследование посвящено сопоставительному изучению особенностей передачи советизмов при переводе. Материалом исследования послужили переводы романа Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза» на испанский, французский и нидерландский языки. Цель исследования состоит в выявлении доминирующих способов перевода в каждой из языковых пар. В числе выявленных переводческих приемов отмечаются, помимо прочего, транскрипция, транслитерация, родо-видовые трансформации, описательный перевод, компенсация и калькирование. Зачастую приемы комбинируются, что особенно часто отмечено в случае использования транскрипции или транслитерации, которые сопровождаются дословным переводом. Проведенный анализ показал, что наиболее часто к описательному переводу прибегает переводчик на нидерландский язык. Переводчица на французский язык, напротив, отдает предпочтение транскрибированию. В переводе на испанский язык отмечено частое сочетание приемов, позволяющее читателю раскрыть смысл соответствующей советской реалии. Все три переводчика снабдили текст примечаниями, разъясняющими значение советизмов, оформление которых, однако, не совпадает.

Ключевые слова: перевод, советизмы, русский язык, испанский язык, французский язык, нидерландский язык, Яхина.

*Brufarts Natalia Sergeevna
UCLouvain Saint-Louis Bruxelles Brussels,
Belgium*

WAYS OF TRANSLATING SOVIETISMS IN G. YAKHINA'S NOVEL "ZULEIKHA OPENS HER EYES" INTO SPANISH, FRENCH AND DUTCH

Abstract. This study is devoted to a comparative study of the features of the transmission of Sovietisms in translation. The material of the study is the translations of the novel by G. Yakhina "Zuleikha Opens Her Eyes" into Spanish, French and Dutch. The purpose of the study is to identify the dominant methods of translation in each of the language pairs. Among the identified translation techniques are, among others, transcription, transliteration, genus-specific transformations, descriptive translation, compensation and tracing. Often the techniques are combined, which is especially often noted in the case of using transcription or transliteration, which are accompanied by a literal translation. The analysis showed that the most common use of descriptive translation is the Dutch translator. A French translator, on the other hand, prefers transcription. In the translation into Spanish, a frequent combination of techniques is noted, allowing the reader to reveal the meaning of the corresponding

Soviet reality. All three translators provided the text with notes explaining the meaning of Sovietisms, the design of which, however, does not coincide.

Keywords: translation, Sovietisms, Russian, Spanish, French, Dutch, Yakhina.

После Октябрьской революции 1917 года в русском языке возник новый феномен, призванный отразить складывающийся социально-культурный порядок. Это явление, охватывающее все языковые уровни, получило у исследователей различные наименования: «русский язык советской эпохи» [10; 6], «советский канцелярский язык» [13]. Опираясь на понятие дискурса в трактовке Д. Менгено, согласно которой говорящий субъект рассматривается исключительно в контексте функционирования высказываний и текстов, условия возникновения которых диктуются идеологическими формациями» [14, 6], П. Серио ввел понятие советского политического дискурса [15].

Языковые явления, возникшие в эпоху СССР для отражения присущих ей реалий, принято именовать советизмами. Согласно Толковому словарю Ушакова, к советизмам относятся лексические единицы, «связанные с социалистической организацией власти Советов и общества эпохи диктатуры рабочего класса» [7, 341–342]. В. М. Баскакова относит к советизмам «слова, словосочетания, выражения, возникшие в советский период истории России (1917–1991 годы) или существовавшие ранее, но получившие в этот период новые значения или оттенки значений и называющие реалии, предметы, организации, понятия и т. д., описывающие различные стороны жизни в Советском Союзе, связанные с советским образом жизни и мысли, но означающие не только идеологически окрашенные понятия» [1, 584]. Н. А. Купина отмечает, что советизмы «прямо или косвенно отражают сконструированные в советский период развития страны характерологические свойства (политики, экономики, морали, философии, эстетики, быта, трудовой деятельности), соответствующие социалистическому мировоззрению» [5, 40].

Материалом исследования послужил роман Г. Яхиной «Зулейха открывает глаза» (2015) [8] и его переводы на испанский [16], французский [11] и нидерландский языки [12]. Роман получил широкую известность и вызвал множество откликов как среди читателей, так и литературных критиков. Роман удостоен ряда литературных премий, в числе которых «Большая книга» (2015), «Ясная Поляна» (2015), «Книга года» (2015), «Премия Читателя» (2017). По его мотивам поставлен спектакль и снят телевизионный сериал. Первые переводы романа на иностранные языки вышли в свет в 2017 году, и на данный момент их насчитывается около тридцати. Роман повествует о трагической странице в истории СССР, а именно волне раскулачивания и массовых лагерных ссылок, захлестнувшей страну в 1930–1950-е годы. Текст произведения насыщен вкраплениями из разных языков, переключениями стилистических регистров и лексическими элементами, отражающими этнокультурную специфику и колорит эпохи. В числе последних – советизмы, особенностям перевода которых посвящено настоящее исследование.

Перевод на испанский язык выполнил Хорхе Феррер Диас, писатель, журналист и переводчик, родившийся в Гаване, а сейчас проживающий в Барселоне. В числе его переводов как художественная литература (И. Бунин, И. Эренбург), так и философские (В. Розанов) и публицистические произведения (М. Горбачев). Перевод романа «Зулейха открывает глаза» удостоен престижной премии *Read Russia*, присуждаемой Институтом перевода (Москва). Чтобы наиболее полно передать колорит романа, переводчик провел несколько дней в Татарстане, где начинается действие романа.

На французский язык роман перевела М. Мобийяр, родившаяся в Швейцарии, но уже много лет проживающая в Москве. В 2017 году перевод на французский язык стал финалистом премии *Médicis étranger* и получил премию *Transfuge* за лучший русский роман, а в 2019 году удостоен Премии Национального института восточных языковых и цивилизаций (Франция). Перевод на нидерландский язык выполнил А. Лангевельд, имеющий солидный служебный список: в числе переведенных им книг – «Обломов» И. А. Гончарова, «Мертвые души» Н. В. Гоголя и «Братья Карамазовы» Ф. М. Достоевского, а также произведения русских писателей и поэтов XX века (Д. Хармс, Б. Пильняк, И. Бродский). В 2018 году нидерландская версия романа вошла в лонг-лист премии *Europese Literatuurprijs*.

Выявленные в тексте романа советизмы можно классифицировать следующим образом: (1) имена: (i) нарицательные (*индустриализация, коллективизация*), в том числе именные синтагмы (*Красная армия*), сокращенные слова, включая аббревиатуры (*КПСС*) и сложносокращенные лексемы (*комсомол*); (ii) собственные, а именно антропонимы (*Ленин, Калинин*) и топонимы (*Свердловск*, ныне *Екатеринбург*; *Ногинск*, ранее *Богородск*); (2) клишированные выражения и фразы (*лозунги*); (3) интертекстуальные элементы (фрагменты песен и выдержки из газет).

В силу своей исторической и культурной маркированности советизмы, как и другие реалии, требуют особого подхода при переводе.

В. С. Виноградов выделяет следующие способы перевода реалий: (1) транскрипция, или транслитерация; (2) гипо-гиперонимический перевод; (3) уподобление; (4) перифрастический, или описательный (дескриптивный) перевод; (5) калькирование, т. е. заимствование посредством буквального перевода [2].

С. Влахов и С. Флорин предлагают более развернутую схему переводческих трансформаций при передаче реалий. В случаях, когда невозможно или нежелательно использование транскрипции, переводчик вводит в текст неологизм с помощью следующих приемов: (i) калька; (ii) полукалька; (iii) освоение; (iv) семантический неологизм. Исследователи также выделяют приблизительный перевод, позволяющий сохранить предметное содержание реалии при утрате ее этнокультурной специфики, а именно: (i) генерализация, или родо-видовое соответствие; (ii) функциональный аналог; (iii) толкование.

Наконец, контекстуальный перевод, как следует из его наименования, определяется контекстом, в котором функционирует реалия [3, 81–82].

Испанский исследователь Х. Ф. Айксела выделяет две стратегии передачи реалий – сохранение и замену. Приемы, используемые в рамках сохранения, включают в себя сохранение исходной фонетической формы, орографическую адаптацию, дословный перевод, затекстовое и внутритекстовое примечание. Стратегия замены реализуется в перифразе, использовании реалии, более знакомой целевой аудитории, подборе эквивалента, в том числе лишенного национального колорита, опущении и создании неологизма [9].

Для части нарицательных имен существительных всем трем переводчикам удалось подобрать эквиваленты: *товарищ уполномоченный* – *camarada delegado* – *camarade délégué, kameraad gevoldmachende*; *парлсобрание* – *asamblea del Partido* – *assemblée du parti* – *partijvergadering*. При переводе на испанский и французский языки используется прием конкретизации: *антисоветчина* – *ideas antisoviéticas*, дословно «антисоветские идеи» – *tableaux antisoviétiques*, дословно «антисоветские картины». Для передачи лексемы «органы» переводчик на испанский язык прибегает к конкретизации, а на французский – к генерализации: *el NKVD*, дословно «НКВД» – *les organes de la Sécurité*, дословно «органы безопасности». Перевод на нидерландский язык оказывается наиболее близким к оригиналу: *anti-sovjetpropaganda*, «*organen*». Таким образом, гипогиперонимический перевод по Виноградову, или родо-видовое соответствие по Влахову и Флорину используется переводчиками на испанский и французский язык, в то время как переводчик на нидерландский предпочитает дословный перевод.

Ряд лексем объясняется в примечаниях переводчиков, оформленных в виде сносок внизу страницы. Однако перечень таких сносок неодинаков. В испанском переводе сноски касаются таких явлений советской действительности, как колхоз, продразверстка, ГПУ, НЭП, кулак и раскулачивание. Большинство примечаний оформлено по следующей схеме: транскрибированная лексема, за которой следует ее расшифровка и дословный перевод, сопровождаемые дальнейшими разъяснениями. В качестве примера приведем примечание в отношении термина *НЭП*:

Siglas de Nóvaya Ekonomícheskaya Política (Nueva Política Económica), un Sistema de producción ligeramente descentralizado que se mantuvo en vigor entre 1922 y 1929, permitiendo el ejercicio privado de la agricultura y la ganadería, al margen de la economía socialista centralizada [16, 55].

Сокращение от «Новая экономическая политика» (Новая экономическая политика), незначительно децентрализованная производственная система, которая действовала с 1922 по 1929 гг. и допускала ведение сельского хозяйства и животноводства частным образом вне централизованной социалистической экономики³.

³ Здесь и далее перевод текстовых фрагментов наш – *Н. Б.*

Постраничные сноски во французской версии поясняют следующие советизмы: *буденовка*, *переселенцы*, *101-й километр, управдом*, *В. Ульянов*, *октябрьский переворот*, *пионеры*, *Наркомпрос*. Примечания во французском переводе носят наименее формальный характер, написаны более живым языком и иногда содержат отсылки к другим произведениям русских писателей, как, например, сноска, касающаяся термина «управдом»:

Gérant d'immeuble, personnage essentiel, tout-puissant et presque mythique de la vie soviétique marquée par l'obsession de la *question du logement* (voir les romans de Ilf et Petrov, de Boulgakov, etc.) [11, 113].

Управляющий зданием, главный, всемогущий и почти мифический персонаж советской действительности, которой присуща одержимость квартирным вопросом (см. романы Ильфа и Петрова, Булгакова и др.).

Некоторые термины объясняются в послесловии, написанном известным филологом-руsistом Ж. Нива, например, *НЭП*:

La chasse au koulak ouverte par Lénine connaît un répit avec la Nouvelle Politique Économique (NEP) qu'il lance en 1922 pour éviter la faillite et la chute du régime... [11, 455] Борьба с кулачеством, начатая Лениным, была приостановлена в период новой экономической политики (НЭП), которую он начал в 1922 году, чтобы избежать банкротства и падения режима...

Примечания переводчика на нидерландский касаются в основном сокращенных слов (*колхоз*, *губЧК*, *ГПУ*, *ОГПУ*, *комсомольцы*, *НЭП*, *ЦИК*, *СНК*, *ГУЛАГ*, *Главспиртпром СССР*, *НКВД*). Кроме того, поясняются имена собственные В. Ульянов и М. Калинин. В качестве примера приведем примечание, касающееся термина *НЭП*:

NEP – afkorting van Nieuwe Economische Politiek. Een vergaande liberalisatie van het oorlogscommunisme, door Lenin in 1921 ingevoerd en omstreeks 1930 door Stalin weer afgeschaft [12, 47].

НЭП – сокращение от новой экономической политики. Значительная либерализация военного коммунизма, введенная Лениным в 1921 году и отмененная Сталиным примерно в 1930 году.

Данное примечание оказывается в нидерландской версии несколько менее полным, чем в испанской, но более развернутым, чем в послесловии к французскому переводу. При этом переводчик на испанский язык характеризует либерализацию экономики времен НЭПа как незначительную, а переводчик на нидерландский – как существенную.

В ряде случаев сохраняется звуковая оболочка исходных лексем, и они передаются посредством транслитерации или транскрипции. Согласно определению В. Н. Комиссарова, при транскрипции воспроизводится звуковая форма иноязычного слова, а при транслитерации – графическая, т. е. его буквенный состав [4, 250]. С помощью транскрипции переводятся сокращенные

лексемы. Так термин *продразверстка* транскрибируется в испанском и во французском: *prodrazviorstka*, но передается с помощью описательного перевода в нидерландском: *graanrekwisitie*, дословно «реквизиция зерна». Стоит отметить, что перевод на нидерландский язык созвучен примечанию переводчицы на французский: *Répartition (c'est-à-dire : réquisition) de la nourriture* (Раздел (т. е. реквизиция) продуктов питания).

Транскрипция и транслитерация также часто используются для передачи буквенных аббревиатур. Например, аббревиатура ОГПУ передается посредством транслитерации (*OGPU*) в испанском и французском переводах, а в нидерландском она транскрибируется (*OGPOE*). Зачастую транскрипция и транслитерация сочетаются с другими переводческими приемами. Например, сложносокращенная лексема *Наркомлес* в испанском во французском тексте расшифровывается и переводится дословно, а затем сопровождается транслитерированной аббревиатурой: *el Comisariado del Pueblo para la Industria Forestal (el Narkomles)*; *le Commissariat du peuple à l'industrie du bois (le Narkomles)*. Сокращение *Наркомтяжпром* переводится на испанский язык с помощью схожего приема, но в этом случае транслитерированная аббревиатура предшествует расшифровке: *Narkomtiazhprom, el comisariado del pueblo para la industria pesada*. Во французском тексте она только транслитерируется: *Narkomtiazjprom*. В нидерландской версии в обоих случаях акронимы расшифровываются и переводятся дословно: *Volkscommissariaat van Bosbouw* и *volkscommissariaat voor Zware Industrie*. Сокращенное наименование *Союзмехторг* в испанском тексте представлено только в дословном переводе: *la Peletería del Estado*. Во французском оно транскрибируется: *Soïouzmechtorg*. В нидерландском тексте используется калькирование – *Sovjetbonthandel*.

Иногда транскрипция сочетается с орфографической адаптацией (по Ф. Айксела, или прием освоения, по С. Влахову и С. Флорину). Именно этим способом переведены дериваты от лексемы *кулак*: *раскулачивание* – *deskulquización* – *dékoulakisation, dekoelakisatie* и *окулачиваться* – *rekoulakiser, herkoelakisatie*, где производные лексические единицы образуются по правилам языка перевода. В испанской версии глагол «окулачиваться» передается посредством описательного перевода: *adquirir la condición de kulaks*. Этот же прием используется во всех трех языках для перевода разговорного выражения «на раскулачку»: *expediciones «a por kulaks»* – *«expéditions» de dékoulakisation* и *«ter dekoelakisatie»*. Фрагмент текста, в котором лексема «кулак» сопровождается несколькими эпитетами – *махровый, закоренелый, неисправимый* *кулак* – переводится на испанский и французский языки посредством подбора максимально близких эквивалентов: *kulak de pura cera e incorrigible – des koulaks à tous crins, endurcis, incorrigibles*. Переводчик на нидерландский язык прибегает к компрессии – *aartskoelak*.

Советские пропагандистские лозунги образовывались по определенным моделям, отражающим императивную модальность. Наиболее частотные модели подразумевали опущение глагола, использование глагола *давать* во втором лице

единственного числа (*даешь*) или побудительного междометия *долой*. Синтаксические конструкции, типичные для образования советских пропагандистских слоганов, в переводах практически не сохраняются:

Пример 1: *Сахарной свекле – образцовый уход!* [8, 327]

испанский: *Mimemos la remolacha azucarera* [16, 351]

французский: *Une culture exemplaire de la betterave sucrière* [11, 300]

нидерландский: *De suikerbiet vereist de grootste zorg* [12, 310]

Пример 2: *Пятилетку – в четыре года!* [8, 327]

испанский: *¡Cumplamos el Plan Quinquenal en cuatro años!* [16, 351]

французский: *Nous réaliserons le plan quinquennal en quatre ans !* [11, 300]

нидерландский: *Het vijfjarenplan in vier jaar* [12, 310]

В примере 1 наиболее близким к оригиналу представляется перевод на испанский язык с использованием глагола в побудительном наклонении в форме второго лица множественного числа. Во французском вместо предложения используется словосочетание (дословно «образцовый уход за сахарной свеклой»), а в нидерландском восклицание трансформируется в утверждение. В примере 2 в испанском вновь используется побудительное наклонение, а во французской версии добавляются подлежащее и сказуемое. В данном случае дословно выполненным оказывается перевод на нидерландский язык с опущением сказуемого, что, однако, нарушает правила синтаксиса.

Еще один прием, встречающийся при переводе лозунгов, – компенсация. Так, в примере 3 побудительная модальность передается с помощью лексических средств, которыми располагает соответствующий язык перевода: прилагательное в сравнительной степени «больше» в испанском и французском, а также наречие «вперед» в нидерландском.

Пример 3: *Даешь сталь!* [8, 327]

испанский: *¡Más acero!* [16, 351]

французский: *Encore plus d'acier !* [11, 300]

нидерландский: *Vooruit met het staal!* [12, 310]

Иногда лозунги используются в качестве названия, например, общество «Долой безграмотность» [8, 375]. В испанском переводе лозунг исчезает и становится частью названия: *la Sociedad Enemigos del Analfabetismo* [16, 400]. Во французском и нидерландском сохраняется структура оригинала: *Halte à l'analphabétisme* [11, 342], *Weg met het Analfabetisme* [12, 353].

Советизмы служат основой для игры слов, как, например, в случае с обсуждением названия поселка, в котором поселенцы хотели зашифровать первые буквы своих имен, но при этом придумать правдоподобную версию для лагерного начальства:

– Мы сообщим, что называем так поселок в честь Владимира Ильича Ленина – Ви-ла! <...>

– Нет ... Никаких вил с граблями [8, 341].

испанский: Declararemos que hemos nombrado el asentamiento en honor de Vladímir Ilich Lenin: ¡Vi-la! ...

– No – repite Ignatov –. Con Lenin o sin Lenin, aquí no quiero villas principescas [16, 365]

Мы скажем, что назвали поселок в честь Владимира Ильича Ленина: Ви-ла! ...

– Нет, – повторяет Игнатов. – С Лениным или без Ленина, я не хочу здесь никаких вилл.

французский: – Nous dirons que nous appelons le village : AVIL. À Vladimir Ilitch Lénine. <...>

– Non ... Ni Avil, ni Mai, ni Juin [11, 313]

Мы скажем, что называем поселок АВИЛ. В честь Владимира Ильича Ленина. <...> – Нет... Ни апрель (фр. avril – апрель), ни май, ни июнь.

нидерландский: Wij zeggen dat we het dorp zo noemen ter ere van Vladimir Iljitsj Lenin : WILA ! [...] WILA... Neen, [...] Over mijn lijk! [12, 323]

Мы скажем, что называем так поселок в честь Владимира Ильича Ленина: ВИЛА! [...] ВИЛА...

Нет, [...] Через мой труп!

Игра слов сохраняется в испанском и французском переводах, но при этом используется другая образная основа. В испанском она построена на звучании лексем *Vila* и *villa*. Во французском переводчица изменяет порядок букв в названии таким образом, что оно становится похожим на название месяца апрель. В нидерландском игра слов отсутствует: дословно «через мой труп!».

Итак, чтобы воссоздать атмосферу времени и сохранить идеологические коннотации, присущие оригиналу, писательница насыщает свой текст широкой палитрой слов и выражений, относящихся к советскому периоду.

В случаях, когда переводчикам не удавалось подобрать эквивалент в языке перевода, ими использовался широкий спектр приемов. Переводчики прибегали к транслитерации и транскрипции, которые зачастую сочетались с другими приемами, как правило, дословным переводом, позволяющим читателю понять смысл иноязычной лексемы. Именно такое сочетание приемов отмечено в испанском и французском текстах. Менее всего к транскрипции и транслитерации прибегает переводчик на нидерландский язык.

В тех случаях, когда в испанском и французском используются конкретизация и генерализация (гипо-гиперонимический перевод по Виноградову, родо-видовое соответствие по Влахову и Флорину), в нидерландском отмечен дословный перевод.

Все три переводчика прибегают к пояснению смысла советских реалий с помощью примечаний. Наибольшее число примечаний содержится в нидерландском тексте. Примечания носят наиболее подробный характер в испанском переводе. Во французской версии они наименее формальны, содержат не только историческую, но и культурологическую информацию.

Другой частотный прием – освоение, или орфографическая адаптация. Он позволяет отчасти сохранить колорит реалий на исходном языке и обеспечивает соответствие фонетическим и орфографическим параметрам языка-реципиента.

При переводе лозунгов переводчики часто прибегают к компенсации, тем самым максимально задействуя потенциал языка перевода для передачи несвойственных ему синтаксических конструкций.

Игра слов, построенная на советских реалиях, сохраняется в испанской и французской версиях, но оказывается утраченной в нидерландской.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Баскакова, В. М.* К определению термина «советизм» как единицы перевода на иностранные языки // Древняя и Новая Романия. 2015. Т. 15. № 1. С. 584-590.
2. *Виноградов, В. С.* Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы) М.: Изд-во Института общего среднего образования РАО, 2001. 224 с.
3. *Влахов, С., Флорин, С.* Непереводимое в переводе. М.: Международные отношения, 1980. 342 с.
4. *Комиссаров, В. Н.* Теория перевода (лингвистические аспекты). М.: Высшая школа, 1990. 254 с.
5. *Купина, Н. А.* Советизмы: к определению понятия // Политическая лингвистика. 2009. № 28. С. 35-40.
6. *Протченко, И. Ф.* Лексика и словообразование русского языка советской эпохи. М.: Политиздат, 1990. 349 с.
7. *Ушаков, Д. Н.* Толковый словарь русского языка: В 4 т. / Т. IV. М.: Государственное издательство иностранных и национальных словарей, 1935–1940. 1499 с.
8. *Яхина, Г.* Зулейха открывает глаза. М.: ACT, 2015. 508 с.
9. *Aixelá, J. F.* Culture-specific items in translation // Translation, power, subversion. Philadelphia: Multilingual Matters. P. 56–66.
10. *Heller, M.* Langue russe et langue soviétique // Le Monde. 1979. №5. P. 5.
11. *Iakhina, G.* Zouleikha ouvre les yeux. Lausanne: Éditions Noir sur blanc, 2017. 480 P.
12. *Jachina, G.* Zulajka opent haar ogen. Amsterdam: Em. Querido's Uitgeverij, 2017. 480 p.
13. *Martinez, L.* La langue de bois soviétique // Commentaire. 1981. №16. P. 506–515.
14. *Mainguenaud, D.* Initiation aux méthodes de l'analyse du discours. Paris: Hachette, 1976. 192 P.
15. *Seriot P.* Analyse du discours politique soviétique. Paris: Institut d'études slaves, 1984. 362 p.
16. *Yájina G.* Zuleijá abre los ojos. Barcelona: Acantilado, 2019. 541 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Бруффарт Наталья Сергеевна – доктор филологических наук, доцент, доктор филологических наук, доцент, доцент кафедры русского языка переводческого факультета им. Мари Хапс Лувенского католического университета Сен-Луи Брюссель.

E-mail: natalia.bruffaerts@uclouvain.be.

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Natalia S. Bruffaerts – doctor of philological sciences, associate professor, chargée de cours, Faculté de traduction et interprétation Marie Haps, UCLouvain Saint-Louis Bruxelles.

E-mail: natalia.bruffaerts@uclouvain.be

Гилева Елена Феликсовна
Стамбульский университет
Стамбул, Турция

ПЕРЕВОДЫ СТИХОТВОРЕНИЯ А. С. ПУШКИНА «Я ВАС ЛЮБИЛ» НА АНГЛИЙСКИЙ И ТУРЕЦКИЙ ЯЗЫКИ: ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕДАЧИ СМЫСЛА И ЯЗЫКОВЫЕ НЕСООТВЕТСТВИЯ

Аннотация. Несмотря на то, что стихотворение А. С. Пушкина «Я вас любил» кажется носителю русского языка бесхитростным, это поистине поэтический шедевр: обыденный язык, которым выражена целая гамма чувств лирического героя, вложен в довольно жесткую стихотворную форму. Л. Н. Толстой охарактеризовал поэзию А. С. Пушкина как «иначе нельзя сказать», и в этом заключается основная трудность перевода его стихотворений на другие языки. В статье предпринимается попытка проанализировать переводы стихотворения А. С. Пушкина «Я вас любил» на турецкий и английский языки и проследить, как меняются нюансы стихотворения в зависимости от системы языка перевода и мастерства переводчика.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, Атаол Бехрамоглу, Андрей Неллер, Р. Х. Моррисон, Джулайан Лоунфельд, поэтический перевод.

Elena F. Gileva
University of Istanbul
Istanbul, Turkiye

TRANSLATIONS OF A. S. PUSHKIN'S POEM 'I LOVED YOU' INTO ENGLISH AND TURKISH: PECULIARITIES OF MEANING TRANSFER AND LINGUISTIC INCONSISTENCIES

Abstract. Despite the fact that A. S. Pushkin's poem 'I loved you' seems ingenuous to a native speaker of Russian, it is truly a poetic masterpiece: ordinary language, which expresses a whole range of feelings of the lyrical hero, is embedded in a rather rigid verse form. L. N. Tolstoy characterized Pushkin's poetry as 'it is impossible to say otherwise', and this is the main difficulty of translating his poems into other languages. The article attempts to analyze the translations of Pushkin's poem 'I loved you' into Turkish and English and trace how the nuances of the poem change depending on the system of the target language and the skill of the translator.

Keywords: A. S. Pushkin, Ataol Behramoğlu, Andrey Kneller, R. H. Morrison, Julian Henry Lowenfeld, poetic interpretation.

Одной из основных проблем переводоведения является проблема эквивалентности перевода оригинальному тексту. В случае же поэтического перевода этот вопрос встает еще острее, так как под словом эквивалентность в данном случае подразумевается сохранение смысла в четко заданной структуре.

В еще большей степени проблема переводимости стихотворного текста встает, если говорить о творчестве А. С. Пушкина, который, вероятно, именно поэтому зарубежом известен гораздо меньше, чем в России. Многие переводчики и исследователи отмечают сложность перевода пушкинских стихов, при этом

называются различные причины от грамматических особенностей русского языка до особого неповторимого стиля самого Пушкина и неподготовленности иноязычного читателя к его восприятию. Лев Толстой однажды так отозвался о стихах Пушкина: «У Пушкина не чувствуешь стиха; несмотря на то, что у него рифма и размер, чувствуешь, что иначе нельзя сказать» [5, 229] «Иначе сказать нельзя» – пожалуй, лучшая характеристика пушкинской поэзии, именно то, что делает ее трудно переводимой на другие языки.

Кроме того, при переводах поэзии необходимо учитывать культурные компоненты, то есть привычные для носителей языка оригинала и перевода «системы поэтических ценностей»: привычные темы и мотивы поэзии, традиционные способы выражения некоторых чувств, метафоры, эпитеты, сравнения, структуру стихотворной строфы. Порой различия в этих компонентах приводят к тому, что точный перевод стихотворения не воспринимается носителями иной культуры. Что же касается стихотворений А. С. Пушкина, то его поэзия в некотором смысле является источником современной русской «системы поэтических призму ценностей», и носитель русского языка воспринимает другую поэзию через этих стихотворений.

Выбор для анализа хрестоматийного стихотворения А. С. Пушкина «Я вас любил» может показаться лишенным некоторой творческой и исследовательской фантазии, однако именно на примере этого, хорошо известного подавляющему большинству носителей русского языка стихотворения можно наглядно показать, как при переводе меняются нюансы и оттенки смысла, делающие его неповторимым для носителя языка. Важным критерием выбора стало также наличие этого стихотворения в переводах на турецкий (Ataol Behramoğlu) и на английский (Julian Henry Lowenfeld, Martha Gilbert Dickinson Bianchi, R. H. Morrison) языки. В английском варианте обнаружилось сразу несколько переводов, что дало возможность сравнить подходы к переводу и особенности стилей переводчиков.

Стихотворение А. С. Пушкина «Я вас любил» по сути – это обращение некогда влюбленного мужчины к женщине. Лирический герой делится своими чувствами, в которых видны глубина, теплота, искренность и неповторимость. Стоит особо отметить, что стихотворение «Я вас любил» кажется русскому читателю чрезвычайно простым, написанным так, как будто герой говорит обыденным языком. Именно простота, отсутствие сложных поэтических метафор и кажущаяся безыскусность, приближенность к повседневной речи и делают это стихотворение столь популярным и любимым читателями. В восьми строках раскрывается великолудшие лирического героя, чистота его души, способность быть искренним и сердечным, но тут же читается и неопределенность, пограничность состояния героя. С одной стороны, он говорит о завершении любви, но тут же как бы выворачивает наизнанку душу, раскрывая совершенно иные чувства («то робостью, то ревностью томим» [8, 154]). Эта пограничность состояния героя пронизывает все стихотворение и выражается в анафорах и противопоставлениях.

В стихотворении трижды повторяется «Я вас любил» в начале строк, однако каждый раз эти слова имеют разную интонацию, передающую тончайшие движения души лирического героя. При этом если в первой строфе «Я вас любил» встречается только один раз, то во второй – два, то есть с течением признательного монолога герой все более пытается убедить в своем чувстве свою собеседницу, несмотря на то что употребляет глагол в прошедшем времени. При этом утверждение «Я вас любил» в двух случаях из трех сопровождается отрицанием. В первой строфе это отрицание находится в противопоставлении «Но пусть она вас больше не тревожит...», во второй строфе отрицание идет сразу после утверждения – «безмолвно, безнадежно». Третье же повторение «Я вас любил» сопровождается утверждением «так искренно, так нежно». «Это единственная полностью утвердительная строка во всем стихотворении» [6].

Стоит отметить, что от первой строфы ко второй постепенно нарастает интонационно-ритмическая интенсивность, позволяющая почувствовать волнение лирического героя, и использование анафоры только ускоряет ритм.

Помимо анафоры и противопоставления в стихотворении используется инверсия («быть может», «душей моей», «дай вам Бог»), придающая поэтической речи «разговорность», что, на первый взгляд, должно снижать общий высокий поэтический посыл, но этого не происходит.

В своей статье «Я вас любил...» Пушкина: инварианты и структура» Александр Жолковский отмечает «неброский, сдержанный, приглушенный» [6] тон стихотворения, подчиненный задаче выражения сокровенных чувств, «смиряемой любви» и освобождения объекта этой любви от своих притязаний.

Передаче приглушенности тона способствуют и грамматика стихотворения: прошедшее время, которое придает описанию оттенок нереальности, многочисленные отрицательные или некатегоричные формы (не тревожит, не хочу... ничем, быть может и т. д.), а также пассивные конструкции. Последняя строка стихотворения, выраженная сложной и тяжелой объектно-инфinitивной пассивной конструкцией «дай вам Бог любимой быть другим», с одной стороны, выражает полный отказ лирического героя от своей возлюбленной, а с другой – показывает его сомнение в возможности другого человека любить ее сильнее, чем он. Атмосферу отчужденности, уважительности, утонченности создает и местоимение «вы», которым герой обращается к своей возлюбленной.

Таким образом, эта стихотворная миниатюра, написанная вроде бы простым языком, становится образцом высокой любовной поэзии, наполненным многочисленными нюансами, которые считаются как из интонации, так и из грамматики и лексики стихотворения. Обыденный язык мастерски вложен в стихотворную форму, что и делает его чрезвычайно понятным и близким для сердца каждого русскоговорящего человека.

Стихотворение написано довольно редким для поэзии размером 5-стопным ямбом (который больше применялся в драматургии) с цезурой после 4 слога. И этот ритм выдерживается в течение всего стихотворения. Анализируя это стихотворение во второй главе своей книги «Как пишут стихи», Вадим Кожинов

отмечает: «Чудо искусности обнаруживается в том, что при всей стихотворной упорядоченности и организации речь поэта совершенно естественна. Попробуйте хоть что-нибудь изменить в его речи: порядок слов, интонацию, синтаксический оборот, форму глагола или существительного — и окажется, что при этом не только нарушится ритм, но и сама речь станет менее естественной, обретет какую-то нарочитость, неоправданную усложненность» [7].

В связи с вышесказанным, становится очевидно, что сложность перевода этого стихотворения заключается в необходимости передать простоту и искренность лирического героя, его душевные метания, несколько отчужденный, сдержанный тон и уважительное отношение к адресату обращенной речи, уложив все это в строгую стихотворную форму.

Однако при переводе на другие языки необходимо учитывать и особенности системы языка перевода, которые могут не позволить передать некоторые довольно важные нюансы.

Турецкий и английский языки отличают от русского как в фонетической системе, так и в морфологии и синтаксисе. Для перевода стихотворения «Я вас любил» оказываются важными такая морфологическая категория, как род, которая в русском языке проявляется не только в существительных, но и в глаголах и прилагательных, чего нет ни в турецком, где категория рода отсутствует на всех уровнях, ни в английском, где категория рода важна только для местоимений. В связи с этим в турецком и английском переводах стихотворения теряется мужское начало лирического героя, и послание приобретает гендерную нейтральность.

В переводе известного турецкого переводчика Атаола Бехрамоглу (Ataol Behraoğlu) стихотворение А. С. Пушкина выглядит следующим образом:

Перевод	Подстрочник
<p>Seviyordum sizi ve bu aşk belki İçimde sönmedi bütünüyle. Fakat üzmesin sizi artık bu sevgi İstemem üzülmənizi hiçbir şeyle. Sessizce, umutsuzca seviyordum sizi. Bazen çekingenlik, bazen kıskançlıkla üzgün. Bu öyle içten, öyle candan bir sevgiydi ki Dilerim bir başkasınca da böyle sevilin. [1]</p>	<p>Я любил(а) вас и эта любовь возможно Внутри меня не потухла (не угасла) полностью Но эта любовь пусть вас больше не расстраивает Я не хочу, чтобы вы расстраивались (не из-за чего) Беззвучно, безнадежно я любил(а) вас Иногда из-за робости, иногда из-за ревности расстраивался (лась) Это была такая искренняя, такая душевная любовь, Желаю, чтобы другим также были любимы.</p>

Перевод Атаола Бехрамоглу максимально близок к пушкинскому стихотворению как по смыслу, так и по форме. Переводчик выбирает достаточно близкие к оригиналу слова и выражения, более того, в переводе остается уважительность (форма на вы), также передающая отдаленность лирического героя от адресата своего послания. Кроме того, последняя строка также выражена пассивной конструкцией, хотя в ней отсутствует обращение к Богу, а выражено

просто пожелание, что возможно, для турецкого варианта можно назвать вполне адекватным вариантом перевода. Переводчик старается сохранить ритм и рифму.

Кроме того, в переводе естественным образом исчезает анафора, хотя к чести переводчика надо сказать, что он дважды повторяет «seviyordum sizi», однако это повторение один раз начинает стихотворение, а второй раз повторяется в конце первой строки второго четверостишия, что обусловлено строением турецкого предложения, несмотря на то, что сама конструкция *seviyordum sizi* является инверсией, так как синтаксис турецкого языка предполагает, что глагол завершает предложение. Вообще, чтобы приблизиться к пушкинской музыкальности, ритмичности и сохранить рифму, переводчик вынужден использовать инверсию и ставить объект или наречия после глагола, в связи с чем в переводе преобладает неправильный порядок слов.

Отсутствуют противопоставления, поэтому не чувствуется нерешительность, пограничное состояние: в турецкой версии стихотворения герой как будто бы продолжает любить.

Носители языка подтверждают, что перевод выполнен на достойном уровне, находится в рамках турецкой поэтической традиции и трогает их душу. Таким образом, перевод Атаола Бехрамоглу можно признать удачным.

Переводов анализируемого стихотворения на английский язык достаточно много. Предваряя их анализ, сразу следует отметить, что в английских переводах теряется та атмосфера «отчужденности, уважительности, утонченности», о которой говорилось при анализе стихотворения А. С. Пушкина. В первую очередь потому, что в английском отсутствует различие местоимений второго лица. И несмотря на то, что исторически форма *you* – это Вы, в современном языке произошло значительное снижение обращения на Вы.

Анализ переводов на английский язык стоит начать с перевода Марты Жилберт Диккенсон (Martha Gilbert Dickinson Bianchi), который носитель языка признал довольно удачным с грамматической точки зрения.

I loved thee; and perchance until this moment
Within my breast is smouldering still the fire!
Yet I would spare thy pain the least renewal,
Nothing shall rouse again the old desire!
I loved thee with a silent desperation –
Now timid, now with jealousy brought low,
I loved devoutly, – with such deep devotion –
Ah may God grant another love thee so! [4]

Первое, что бросается в глаза при прочтении этого перевода – это устаревшая форма *thou*, местоимение второго лица единственного числа, утратившееся в современном английском и сохранившееся только в литературных или религиозных текстах. В тексте перевода мы видим его косвенную форму *thee* и притяжательную форму *thy*. Местоимение *thou* соответствует русскому «ты», и такой выбор удивляет, тем более что в оригинальном варианте Пушкин как бы

намеренно отдаляет от себя предмет совей любви обращаясь к нему на «Вы». Особенно это становится очевидно, если вспомнить другое стихотворение Пушкина «Ты и вы», где *вы* поэт называет «пустым», противопоставляя его «сердечному ты». В английской же традиции местоимение *thou* является признаком высокой книжной речи, и, возможно, именно с этими целями его использует переводчик, но в этом случае также возникает вопрос: зачем ему необходимо возвышать довольно простой и очень близкий к разговорной речи язык оригинала? Возможно, в современном английском языке подобное обращение может восприниматься как более официальное, создающее дистанцию между говорящими. С другой стороны, употребление устаревших форм создает впечатление высокой литературы, как бы относит читателя в историю, однако было ли это целью Пушкина, чье стихотворение современно и через двести лет после его написания. То есть употребление устаревшей формы *thou* при переводе стихотворения А. С. Пушкина «Я вас любил» кажется несколько нелепым.

Что касается рифмовки, то здесь переводчик вполне следует английской поэтической традиции, в которой точная рифма не всегда является обязательной. Ритмический рисунок стиха также колеблется, в связи с чем стихотворение читается с затруднениями и кажется несколько приземленным, оно как будто лишается пушкинской непринужденности и воздушности. Тем не менее переводчик не пропустил метафору «угасающей любви» еще более углубив образ и создав «тлеющий огонь». Однако последующие строки «ничто не пробудит прежнего желания» входят небольшое в противоречие с этим образом: если огонь тлеет, то его все же можно раздуть, в то время как автор убежден в обратном.

Переводчик внимательно подходит к использованию анафоры и трижды повторяет *I loved* в соответствии с оригиналом.

Таким образом, М. Ж. Диккенсон стремится передать основной смысл стихотворения в английской поэтической традиции и не отходя от правил грамматики английского языка. Однако, к сожалению, не сохраняется музыкальность поэзии Пушкина, которая, пожалуй, является одним из важнейших признаков его поэтики.

Попытки М. Ж. Диккенсон придать литературность, весомость, заключить поэзию Пушкина в рамки английской поэтической традиции и грамматики, на наш взгляд оказались неудачными, так как стихотворение утратило важнейшую черту пушкинской поэтики - музыкальность и изысканность простоты.

Перевод стихотворения «Я вас любил» Р. Х. Моррисона (R. H. Morrison) вошел в третий том сборника лирики А. С. Пушкина под редакцией Роджера Кларка.

I loved you, and a trace of that love's passion
unquenched within my soul yet remain;
but all I seek is not in any fashion
to sadden you or bring you further pain.
I loved in silence, hopelessly but dearly,
now shyly, now with jealousy aflame;
I loved you oh, so fondly, sincerely –

God grant to you another's love the same. [2, 299]

Сразу бросается в глаза, что переводчик попытался сохранить музыкальность оригинала. При этом рифма и ритм приближены к английской поэтической традиции, которая предполагает переносы с одной строки на другую, что можно наблюдать в данном переводе, который, хоть и не так близок к оригиналу с точки зрения лексики, сохраняет его общий смысл и атмосферу. Читатель видит, что лирический герой, как и герой Пушкина, признается предмету своей любви в уходящем чувстве. Причем, в переводе подчеркивается именно нереализованность этого чувства «*passion unquenched*» – «страсть неутоленная». Переводчик довольно внимательно относится и к средствам выразительности, сохраняя единоначалие в трех строках стихотворения в соответствии с первоисточником. Кажется, что англоязычному читателю этот перевод должен показать неплохим, однако носитель языка не оценил его, отметив множество инверсий, которые затрудняют понимание.

И все же хочется думать, что мнение одного носителя языка не является истиной в последней инстанции, и его мнение можно отнести скорее к личным предпочтениям. Данный же перевод следует признать вполне удачным, передающим смысл и атмосферу оригинала, но при этом отвечающим английской поэтической традиции.

Известный и успешный переводчик А. С. Пушкина Джюлиан Лоунфельд (Julian Henry Lowenfeld), конечно, не мог обойти стихотворение «Я вас любил»:

*I loved you once, and still, perhaps, love's yearning
Within my soul has not quite burned away.
But may it nevermore you be concerning;
I would not wish you sad in any way.
My love for you was wordless, hopeless cruelly,
Drowned now in shyness, now in jealousy,
And I loved you so tenderly, so truly,
As God grant by another you may be. [3]*

На наш взгляд это наиболее удачный перевод стихотворения А. С. Пушкина, хотя носитель языка его также оценил его как «слишком простое». Сохранены рифма и ритм оригинала, сохранена метафора “*love's yearning / Within my soul has not quite burned away*” – «тоска любви не угасла в душе». К сожалению, переводчик пожертвовал троекратным единоначалием, хотя двукратное повторение *I loved you* осталось. С другой стороны, появилось странное слово *cruelly* – жестоко, чего, конечно же, нет у Пушкина. Такое ощущение, что это слово вставлено автором просто для сохранения рифмы: *cruelly – truly*.

Кроме того, в стихотворении предпринята попытка адаптировать стихотворение под английскую традицию, например, использован традиционный для английской поэзии перенос с одной строки на другую: “*Drowned now in shyness, now in jealousy, / And I loved you so tenderly, so truly*”. В этих двух строках необходим интонационный переход со строки на строку, что довольно типично для английской поэзии.

Завершая анализ переводов на английский язык, важно отметить, что перевод М. Ж. Диккенсон довольно точен с точки зрения английской грамматики, но не передает музыкальность и ритмичность пушкинского стиха, в то время как переводы Моррисона и Лоунфельда наполнены инверсиями, но максимально приближены к музыкальности оригинального стихотворения. Невозможно сказать, что один или другой подход в переводе поэзии более предпочтителен, так как в теории существует два направления, одно из которых отдает предпочтение точной передаче смысла, другой же говорит о важности формы. Однако, на наш взгляд, пушкинский стих имеет ту самую важную отличительную черту, точно подмеченную Л. Толстым: «иначе сказать нельзя». Трудно судить о том, какой из переводов ближе к этой характеристике.

Анализ различных переводов одного стихотворения наглядно демонстрируют, что смысл может передаваться разными способами, и, возможно, именно в этом заключается корень проблемы «непереводимости» поэзии Пушкина: то, что у него выражено единственным возможным способом, переводчики могут выразить совершенно по-разному. Понятие музыкальности относится к поэтической традиции, поскольку для многих поэтических традиций музыкальность не является важным свойством стихотворения, а красота поэзии соотносится с другими характеристиками. Грамматический строй языка может изменить довольно значимые нюансы, которые могут не передаваться никакими иными средствами. Так в английских и турецком переводах теряется категория рода, что приводит к гендерной универсальности стихотворения. В английском же отсутствует противопоставление по числу в местоимениях 2-го лица, поэтому в переводе может отсутствовать такой важный нюанс, как особая несколько отчужденная и в то же время уважительная интонация лирического героя, что важно для оригинала стихотворения.

Таким образом, можно сказать, что переводы стихотворения Пушкина имеют разную степень успешности, которая во многом зависит от мастерства переводчика и его способности анализировать поэтический текст.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Ataol Behramoğlu. Seviyordum sizi* // Ataol Behramoğlu: [Сайт]. URL: <http://www.ataolbehramoglu.com.tr/html/eng-43.htm> (дата обращения 27.09.2024)
2. *Alexander Pushkin. Lyrics. Volume III* / Edited and annotated by Roger Clarke. ALMA CLASSICS, 2020.
3. *Julian Henry Lowenfeld. I loved you once, and still, perhaps, love's yearning...* // Russian Poetry in Translation: [сайт]. URL: <https://ruverses.com/alexander-pushkin/i-loved-you/8293/> (дата обращения 27.09.2024)
4. *Martha Gilbert Dickinson Bianchi. I loved thee* // Russian Poetry in Translation: [сайт]. URL: <https://ruverses.com/alexander-pushkin/i-loved-you/12728/> (дата обращения 27.09.2024)
5. Гусев, Н. Н. Два года с Л. Н. Толстым. М.: «Художественная литература». 1973.
6. Жолковский, А. «Я вас любил...» Пушкина: инварианты и структура // Alexander Zholkovsky: [сайт]. URL: <https://dornsife.usc.edu/alexander-zholkovsky/bib21/> (дата обращения 27.09.2024)

7. Кожинов, В. Как пишут стихи. // Союз писателей России: [сайт]. URL: <https://pisateli-rossii.ru/hrestomatiya/vadim-kozhinov-kak-pishut-stihi/> (дата обращения 27.09.2024)
8. Пушкин, А. С. Сочинения. ОГИЗ Гос. издательство художественной литературы, 1949.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Гилева Елена Феликсовна – кандидат филологических наук, преподаватель кафедры русского языка и литературы Стамбульского университета.
E-mail: guilia1979@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Elena F. Gileva – candidate of philological sciences, Lecturer at the Department of Russian Language and Literature of the University of Istanbul.
E-mail: guilia1979@mail.ru

Гулевич Елена Витальевна

*Гродненский государственный университет им. Я. Купалы
Гродно, Беларусь*

**ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК
СТИХОТВОРЕНИЯ С. ЕСЕНИНА «ДО СВИДАНЬЯ, ДРУГ МОЙ,
ДО СВИДАНЬЯ...»**

Аннотация. Считается, что стихотворение С. Есенина «До свиданья, друг мой, до свиданья...» является предсмертным посланием поэта, что оно было написано за день до его гибели и адресовано В. Эрлиху. На наш взгляд, данное стихотворение было создано ранее и посвящено Г. Панфилову. Переводы стихотворения на английский язык, с одной стороны, выявляют переводческие стратегии, которые связаны с определенной установкой на интенциональность произведения, с другой стороны, отразились на выборе переводческих приемов, использованных авторами переводов для выражения целевой направленности и специфики идиостиля С. Есенина.

Ключевые слова: С. Есенин, «До свиданья, друг мой, до свиданья...», предсмертное послание, перевод, добавление, опущение, вольный перевод.

Hulevich Alena
*Yanka Kupala State University of Grodno
Grodno, Belarus*

**TRANSLATION PECULIRITIES OF THE POEM
“FAREWELL, MY FRIEND, FAREWELL...” BY S. ESENIN
FROM RUSSIAN INTO ENGLISH**

Abstract. It is believed that S. Esenin's poem “Farewell, my friend, farewell...” was written the day before the poet's tragic death and was addressed to W. Erlikh. In our opinion, it was created earlier and was addressed to G. Panfilov. The translations of the poem made into English, on the one hand, reveal the translation strategies that are closely related to a certain translation approach to the intentionality of the work, on the other hand, reflect in the translation techniques used by the authors of translations to express the aims and peculiarities of S. Esenin's poetic style.

Keywords: S. Yesenin, "Goodbye, my friend, goodbye...", suicide note, translation, addition, omission, free translation.

Считается, что стихотворение С. Есенина «До свиданья, друг мой, до свиданья...» было написано в декабре 1925 года, за день до смерти поэта. Согласно общепринятой официальной версии, оно является предсмертным посланием, написанным С. Есениным поэту В. Эрлиху. Данную версию создания стихотворения инициировал сам предполагаемый адресат, который сожалел о том, что забыл про стихотворение 27 декабря и прочёл его лишь на следующий день, когда С. Есенина уже не было в живых. Далее «вместо проведения

расследования была провозглашена догма о самоубийстве, и эта догма была распространена средствами массовой информации» [2, 22]. При этом возникает вопрос: «...почему Есенин поехал в Ленинград? Чтобы там снять номер и убить себя? <...> поэт постоянно носил с собой револьвер <...>. Если он задумал покончить жизнь самоубийством, он мог сделать это в Москве и убить себя из оружия...» [1, 86].

Творчество Есенина 1924–25 гг. свидетельствует о том, что в этот период поэт переживал творческий взлет. Он полон творческих сил: «...Я чувствую себя просветленным, не надо мне этой глупой шумливой славы, не надо просоченного успеха. Я понял, что такое поэзия <...> я сейчас к форме стал еще более требователен <...>. Путь мой, конечно, сейчас очень извилист. Но это прорыв <...>. Так много и легко пишется в жизни очень редко» [5, с. 347]. В это время были написаны программные для его творчества работы больших форм и сложных жанров: неоконченная поэма «Гуляй-поле», поэмы «Песнь о Великом походе», «Поэма о 36», «Анна Снегина», «Черный человек» и др. Есенин полон творческих планов и намерения жить: «Моя жизнь и мое творчество еще впереди», писал он в летом 1924 г. [4, с. 19].

Известно, что с 24 по 27 декабря 1925 года во время пребывания в Ленинграде Есенин часто ходил в издательство, где занимался вопросами публикации собрания его сочинений. Есенин готовил к изданию три тома стихов. Сам редактировал и структурировал книги. Поэт признавался: «Этого Собрания я желаю до нервных вздрагиваний» [5, с. 345–346]. И вдруг – самоубийство, более того, с лиричным предсмертным посланием.

Если внимательно вчитаться в строки стихотворения «До свиданья, друг мой, до свиданья...», то становится понятно, что речь идет «об умирании, а не о самоубийстве» [2, 102]. Тема смерти, представленная в данном стихотворении, присутствует в целом ряде других произведений Есенина. И это естественно. Есенин, как многие поэты, размышлял в своем творчестве о смерти. Мотив смерти присутствует в его стихотворениях в разные периоды творчества. Немало их и в ранний период, когда Есенин был совсем молод, искал себя, пытался постичь смысл жизни.

То, что стихотворение «До свиданья, друг мой, до свиданья...» представляет собой предсмертное послание, то, что оно было адресовано Эрлиху, как и то, что Есенин совершил самоубийство – равно версии. Безусловно, «эти строки слишком неоднозначны, чтобы без дополнительных фактов <...> дать им однозначную трактовку» [2, 199]. При этом, на наш взгляд, стихотворение «До свиданья, друг мой, до свиданья...» было написано Есениным не как предсмертное послание, а как прощание с другом и было создано поэтом гораздо раньше 1925 г. Можно предположить, что поэт написал его после 1914 года и адресовано оно другу и однокласснику Есенина Григорию Панфилову. Именно с ним поэт состоял в переписке, которая отличается тонкостью дружеских чувств и душевной теплотой. Познакомились они в школьные годы. Переписка Есенина с Панфиловым длилась несколько лет – с 1911 до 1914 гг. В письмах к Грише

Есенин часто изливал душу, рассуждал о смысле жизни, о предназначении человека, о любви как категории всеобщего бытия.

В 1914 г. Григорий умер от туберкулеза. Есенин знал о болезни друга, но не представлял степени критичности заболевания. В январе 1914 г. в ответ на просьбу Григория свидеться, он писал ему, что не может приехать, что надеется встретиться с ним летом. Однако уже через месяц, 25 февраля 1914 г., Гриши не стало.

Интенциональность данного стихотворения отразилась в его переводных версиях. Известно достаточно много вариантов перевода стихотворения «До свиданья, друг мой, до свиданья...» на английский язык. Нами проанализированы двенадцать версий, в которых представлены определенные переводческие стратегии, выражающие в каждом конкретном случае определенную переводческую установку, и отразилась в выборе переводческих приемов, использованных авторами переводов для выражения целевой направленности и специфики идиостиля С. Есенина.

Несмотря на то, что стихотворение состоит всего из восьми строк и отличается кажущейся простотой ритмического строя, выполнить его достойный перевод на английский язык не просто. Первая сложность – название [3]. Фраза «до свидания» в русском языке несет две смысловые коннотации. Во-первых, это прощание. Во-вторых, в отличие от лексемы «прощай», может нести значение намерения увидеться снова. В данном стихотворении превалирует второе значение, которое Есенин далее вербализировал в строке «обещает встречу впереди» [3], то есть лирический герой выражает желание будущей встречи, а не фатального расставания. При создании англоязычной версии заглавия преобладают эквиваленты: «good bye» – общепринятая привычная форма для выражения расставания, «farewell» – прощание с акцентом на невозможность встречи; «aurevoir» – французская форма прощания с оттенком романтичности. В. Четин выбирает форму «see you» с добавлением «later» [7]. На наш взгляд, данная форма более соответствует замыслу оригинала, при этом «later», на наш взгляд, является избыточным.

Относительно данного произведения В. Четин отмечал, что «До свиданья, друг мой, до свиданья...» – это «не предсмертная записка. Стихотворение написано не умирающим, но умершему» [6]. Адресатом послания, по мнению В. Четина, стал А. Ганин: «Думаю, Есенину приснился его друг Ганин Алексей, расстрелянный в марте того же года «в подвалах Лубянки», что и побудило Есенина написать стихотворение» [6]. В свете сказанного, вполне понятным становится добавление переводчиком лексемы «later»: «...И ради всех святых, не ищите обходных вариантов, дескать, он говорит «до свиданья!» человеку, которого уже нет, чтобы в ближайшем будущем с ним встретиться... Глупости!» [6]. Этим добавлением Четин делает акцент на том, что воссоединяться с ушедшим другом через самоубийство Есенин не собирался.

Вольный перевод названия предлагает А. Ситницкий, который его переиначивает, производя замену второго повтора «до свидания», и предлагает

другу не переживать о запланированном самоубийстве поэта, заменяя «до свидания» фразой «take it easy» [7].

Не прав переводчик Д. Меджер, который не переводит название, то есть прибегает к необоснованному опущению, а вместо названия прямо указывает на то, что «До свиданья, друг мой, до свиданья...» представляет собой предсмертное суицидальное поэтическое послание (“suicide poem”) [7].

Адресатом данного стихотворения выступает «друг мой» [3]. В оригинале очень важна расстановка слов – Есенин уходит от стандартной формы «мой друг». И это необходимо учитывать при выборе англоязычного эквивалента. Более того, в контексте стихотворения как смыслового целого, данная форма несет очень личный душевный посыл. Переводчики выбирают формы “old chap” [7] (Д. Меджер), которая больше соответствует лексемам «старина», «приятель», что не согласуется с адресатом оригинала. Остальные переводчики выбирают варианты “my friend”, “dear one”, “sweet one”, “my dear friend”, “my good friend” [7] – стандартные формы для данного рода обращений. П. Темпест лексеме «друг мой» предлагает одновременно несколько эквивалентов: “my friend”, “dear fellow”, “friend” [7]. Р. Крик в попытке передать особые чувства к другу, делает добавление “my friend so dear to me” [7].

Таким образом, несмотря на добавления, предпринятые переводчиками, в англоязычной версии утрачивается обманчиво-простое русское, но структурно противоречащее стандарту, – есенинское «друг мой».

Фраза «ты у меня в груди» [3] также составила трудность при переводе на английский язык. Так, некоторые переводчики представили дословный эквивалент “breast” [7], что не соответствует смысловому посылу оригинала. А. Яковлев прибегает к эквиваленту “chest” [7], который также неудачен. Остальные переводчики (Д. Беляева, Р. Крик, Р. Мортон, Р. Чендлер и Э. Рудольф, А. Шаумян, А. Ситницкий, А. Кнеллер, М. Четнер) выбирают лексему «heart» [7], что вполне приемлемо. В. Четин использует форму “soul” [7], что также гармонично передает настроение оригинала.

«Предназначенное расставанье» [3] передается (Д. Меджер) как “the parting foretold and fateful” [7], что делает перевод, с одной стороны, избыточным из-за добавления “fateful”, с другой – эта лексема несет коннотацию обреченности, которая отражает традиционную версию гибели поэта, но противоречит оригиналу, в котором в данной строке этой роковой обреченности нет.

П. Темпест переводит данную строку из собственного убеждения в самоубийстве поэта, что подтверждает его вольный перевод первой строки данной части стихотворения: “We have to part now, but this hour / To a forthcoming meeting attests” [7]. На наш взгляд, данный вариант перевода является неприемлемым, так как он кардинально переиначивает оригинал. Тот же «самоубийственный» посыл через переводческое добавление создают в англоязычной версии Р. Чендлер и Э. Рудольф: “We’ll meet again, the stars foretell, / though now we have to part” [7] и А. Шаумян “And as we part, I can foretell / That we shall meet some day” [7]. А. Ситницкий делает добавление о времени года: “Our

odd but predestined parting and the autumn's withering" [7]. Данное добавление является ничем не обоснованным, так как, во-первых, ничего подобного нет в оригинале, во-вторых, фигурирует осень, хотя смерть поэта случилась зимой.

Двойственный мотив расставания, который прочитывается в оригинале во фразе «предназначенное расставанье» [3], передан большинством переводчиков не вполне верно “this predestined parting” [7] (Д. Беляева, М. Четнер), “the fated parting” [7] (А. Кнеллер), “this preordained parting” [7] (А. Яковлев), так как определенный artikel и указательное местоимение несут значение «это/этот/эта», которое не представлено в оригинале. Более того, согласно варианту Д. Беляевой, друзья наконец воссоединяются, то есть Есенин решает уйти из жизни, чтобы воссоединиться с другом, который умер ранее. Для этого в первой строке используется добавление “so long” в строке “Farewell my friend, so long, my darling” [7], а в третьей строке говорится о воссоединении, которое больше никто не разрушит: “Even so this predestined parting / Will not keep us ever more apart” [7].

На наш взгляд, приемлемыми вариантами перевода являются “Parting predestined” [7] (Р. Мортон) и “our parting had to be” [7] (Р. Крик).

Прощание «без руки, без слова» [3] передано большинством переводчиков буквально: “no hand, no word” [7] (Д. Мэджер), “no handholds, no words” [7] (Р. Мортон), “without a hand, without a word” [7] (А. Кнеллер, М. Четнер); стирается факт прощания словесного и отдельно физического контакта у А. Шаумяна: “without a hand or a word” [7]; нивелируется мотив прощания через использование приема генерализации в переводе П. Темпеста: “no comment is due” [7]. Д. Беляева использует прием конкретизации во втором элементе, что, на наш взгляд, нарушает смысл выражаемого героем: “no clasping and no crying” [7]. Схожая версия с грамматической заменой представлена в переводе А. Ситницкого: “no words, no crying” [7]. Изменяет посыл оригинала версия Р. Крика: “There was no need for forgiveness” [7], который в отношения герояев привнес элемент вины. Более точно конкретизирует оригинал В. Четин: «Bye with not a hand touch, nor a farewell» [7].

Строку «Не грусти и не печаль бровей» [3] опущением и генерализацией передают П. Темпест: “Your gaze let no sorrow obscure” [7] и Р. Крик “Nor expressions of grief” [7]; прием генерализации использовала Д. Беляева “No scowling and no feeling blue” [7]; опущение через объединение строк предлагают Р. Чендлер и А. Рудольф: “No handshake, words or grief” [7]. Ближе к оригиналу Р. Мортон: “No grieving, no sorrowing frown” [7]. Дословно переводят данную фразу А. Ситницкий “Don't be sad, and, please, don't wrinkle your brows” [7] и А. Яковлев “Don't be sad and don't furrow your brow” [7]. Далек от оригинала вариант А. Кнеллера: “No saddened brows in remorse” [7], который также несет оттенок вины друга, к которому обращается лирический герой, уберегая его от угрызений совести по случаю интенции героя свести счеты с жизнью. Добавление, обличающее самоубийственное намерение, предлагает М. Четнер: “Don't be sad and furrow your brow in sorrow” [7]. Недопустимую, на наш взгляд,

версию перевода предлагает А. Шаумян: “Don’t mourn for me or grieve” [7]. Переводчик использует вольный перевод и необоснованные добавления – предлагает адресату не скорбеть о нем, что не имеет ничего общего с оригиналом и свидетельствует о грубейшем нарушении правил перевода.

Строки «В этой жизни умирать не ново / Но и жить, конечно, не новей» [3] переданы Д. Меджером как недавно свершившееся событие, что имеет значение послания, предшествующего самоубийству: “In this life, nothing new, to have died / But of course, nothing new, to live” [7]; схожий мотив звучит в переводе П. Темпеста, где акт смерти «присваивается» лирическим героем через притяжательное местоимение: “In this life of ours dying’s not new, / Nor is living, of course, any newer” [7]; личное местоимение персонифицирует героя в переводе А. Шаумяна: “For it’s not new for us to die, / Not newer still, to live” [7]; интенция самоубийства через переводческое добавление со значением нежелания «продолжать жить» представлена в версии Д. Беляевой: “There is nothing new about dying, / And to keep on living isn’t new” [7]; мотив выбора в пользу смерти и краткости жизни звучит в переводе Р. Крика: “Death comes as no surprise, / Best that life be kept brief” [7]. При этом, на наш взгляд, данные строки вступают в противоречие, так как в первой строке говорится о смерти, которая приходит однажды и это является естественной, а уже во второй строке указывается на то, что герой делает выбор прекратить, своего рода, «укоротить» свой отрезок жизни. Возможно, переводчик подспудно выражал распространенное убеждение о краткости жизни поэтов.

Обреченность и бессмысленность существования через добавления представлена в англоязычной версии Р. Мортона: “To die is not new in this world / But to live brings no newer crown” [7]. Версия принятия смерти представлена в переводе А. Ситницкого: “There is nothing new – when one’s life ends with dying, / But and life itself is not a novelty, of course” [7]. А. Кнеллер использует указательное местоимение, которое есть в оригинале: “To die, in this life, is not new, / And living’s no newer, of course” [7], равно как А. Яковлев: “In this life, dying isn’t news, / Though living, of course, isn’t newer” [7]. Согласуется с оригиналом версия М. Четнера: “To die in this life is not new, / But to live, of course, is hardly newer” [7]. Использование местоимения, с одной стороны, делает перевод близким оригиналу, с другой – эта формальная близость нивелирует масштаб переживаемого героем. Схожая тональность с риторической концовкой дана в версии Р. Чендлера и А. Рудольфа: “To die is nothing new – but then, / What new is there in life?” [7].

Примечательное добавление при переводе данных строк делает В. Четин: “In this province [курсив наш – Е. Г.], death is nothing rare. Well, / Nor is living more untried”, которое явно апеллирует к стране, ее управлеченческому аппарату, причем страна показана не как мощная держава, а периферийное образование.

Таким образом, только В. Четин создал англоязычную версию стихотворения «До свиданья, друг мой, до свиданья...», которая не фокусируется на факте самоубийства поэта. В целом же переводы данного стихотворения отличаются вольностью, широким применением приемов опущения и

добавления, которые, однако, не проясняют, а лишь переиначивают перевод, зачастую, «укореняя» факт самоубийства поэта в сознании читателей. Данные стратегии перевода противоречат смысловому посылу оригинала. Можно предположить, что данные приемы применялись переводчиками без специальной цели, а являлись отражением их видения художественного перевода, а также общепринятой «правды» о гибели поэта. В то же время, возможно, но менее вероятно, что данные переводы стихотворения намеренно продвигали и закрепляли версию самоубийства поэта далеко за пределами русскоязычного языкового пространства.

ЛИТЕРАТУРА

1. Агеева, З. Тайна гибели Сергея Есенина. Москва, 2022. 464 с.
2. Гибель С. А. Есенина: исследование версии самоубийства / Сост. А. В. Крусанов. СПб., Издательство Ивана Лимбаха, 2023. 272 с.
3. Есенин, С. Собрание сочинений: В 5 т. / Под ред.: Т. Сумароковой. Т. 3. М.: Художественная литература, 1968. С. 228.
4. Есенин, С. Собрание сочинений: В 5 т. / Под ред.: Т. Сумароковой. Т. 5. М.: Художественная литература, 1968. 373 с.
5. Есенин, С. Собрание сочинений: В 2 т. / Сост. Ю. Прокушев. Т. 2. М.: Советская Россия: Современник, 1990. 384 с.
6. Четин, В. Есенин, до свиданья, друг мой... // Стихи: [стихи.ру]. URL: <https://stihhi.ru/2011/07/12/1078> (дата обращения: 22.08.2024).
7. Esenin, S. Farewell // Poems: [RuVerses]. URL: <https://ruverses.com/sergey-esenin/farewell/> (дата обращения: 22.08.2024).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Гулевич Елена Витальевна – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры перевода и межкультурной коммуникации Гродненского государственного университета им. Я. Купалы.

E-mail: Family2001KG@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Hulevich Alena – PhD in Literature, Docent, Associate Professor of the Department of Translation and Intercultural Communications of Yanka Kupala State University of Grodno.

E-mail: Family2001KG@mail.ru

Дербишева Замира Касымбековна

*Кыргызско-Российский Славянский университет
Бишкек, Кыргызстан*

Сулайманова Лира Сулаймановна

*Кыргызско-Российский Славянский университет
Бишкек, Кыргызстан*

Федянина Александра Андреевна

*Кыргызско-Российский Славянский университет
Бишкек, Кыргызстан*

ПРОБЛЕМА ЭТНОМЕНТАЛЬНОЙ ЛЕКСИКИ В ХУДОЖЕСТВЕННОМ ТЕКСТЕ И ОСОБЕННОСТИ ЕЕ ПЕРЕВОДА

Аннотация. Статья посвящена стратегиям передачи этноментальной (ключевой) русской лексики в романе Ч. Айтматова «И дольше века длится день» на испанский язык, перевод которого выполнен Josep María Güell i Socias. Ключевые этноментальные слова русского языка в романе Ч. Айтматова обладают свойством уникальности и представляют значительную сложность при переводе на другие языки благодаря тому, что они являются продуктом ментально-языкового творчества русскоязычного человека. В отличие от безэквивалентной (экзотической) лексики ключевые слова, как правило, имеют переводные соответствия в других языках, однако их своеобразие состоит не в номинативном расхождении, а в нюансах ментального толкования одного и того же денотата или смысла.

Ключевые слова: русский язык, испанский язык, ключевая лексика, этноментальный, доместикация, форенизация.

Derbisheva Zamira Kasymbekovna

Kyrgyz-Russian Slavic University Bishkek, Kyrgyzstan

Sulaimanova Lira Sulaimanovna

Kyrgyz-Russian Slavic University Bishkek, Kyrgyzstan

Fedyanina Alexandra Andreevna

Kyrgyz-Russian Slavic University Bishkek, Kyrgyzstan

THE PROBLEM OF ETHNOMENTAL VOCABULARY IN LITERARY TEXT AND THE FEATURES OF ITS TRANSLATION

Abstract. This article is devoted to the strategies for transferring ethnomental (key) Russian vocabulary in Ch. Aitmatov's novel «The Day Lasts More Than a Hundred Years» into Spanish, translated by Josep «María Güell i Socias». The key words of the Russian language in Ch. Aitmatov's novel have the property a uniqueness and present significant difficulty in translating into other languages, as they are products of the mental-linguistic creativity of a Russian-speaking person. Unlike non-equivalent

(exotic) vocabulary, key words, as a rule, have translation equivalents in other languages; however, their originality lies not in nominative differences but in the nuances of mental interpretation of the same denotation or meaning.

Keywords: Russian language, Spanish language, key vocabulary, ethnomentality, domestication, foreignization.

Важность исследования перевода текста художественного произведения обусловлена необходимостью решения как теоретических, так и практических аспектов адекватной передачи ментально-языкового своеобразия в аспекте межкультурного взаимодействия.

Для решения поставленной задачи нами выбрано творчество киргизского писателя Чингиза Айтматова, который писал свои произведения на русском языке, и является признанным классиком советской литературы. Почти все произведения Ч. Айтматова переведены на сотни языков мира, в том числе на испанский язык. Предметом нашего внимания стал перевод Хосепа Марии Гуэля романа «И дольше века длится день» на испанский язык «Un día más largo que un siglo» [6].

Роман Ч. Айтматова «И дольше века длится день» [1] поднимает проблемы взаимосвязи поколений, исторической памяти, он говорит о вечном и наущном в жизни, о добре и зле в самом человеке и в обществе в целом. Примечательно, что все эти общечеловеческие проблемы в романе рассматриваются на материале, который имеет сугубо национальный характер. Своеобразие художественного решения автора достигается активным включением в повествование легенд, сказаний, использованием экзотической лексики. Тем не менее, несмотря на яркий социокультурный колорит произведения, в стиле его языковой экспликации преобладает русское языковое сознание автора, свидетельством чему является виртуозное владение богатством русского языка. Русский взгляд на события, на человеческие взаимоотношения в казахском социуме Ч. Айтматов свободно и органично выражает русской лексикой во всем ее многообразии. Одним из наиболее уникальных пластов данной лексики является этноментальная (ключевая) лексика русского языка, которая имеет разговорный характер и активно используется Ч. Айтматовым в этом романе. Именно этот разряд лексики будет рассмотрен в статье с точки зрения способов передачи смысловой адекватности данных выражений в эквивалентах испанского языка.

Из романа Ч. Айтматова методом сплошной выборки было собрано более 500 примеров, которые преимущественно представлены лексическими номинациями, а также фразеологизмами, словосочетаниями и метафорами. Лексика включает такие примеры, как: *сокрушаться, спохватиться, разглагольствовать, взбелениться, опрометью, позариться, мытариться, приземистый, порожний* и т. п.; идиомы: *сетовать на судьбу; не мытьем, так катаньем; не роптать понапрасну; валяться в дым пьяным; давать поблажки; ни сном, ни духом; души не чаять* и т. д.

Перед авторами стояла задача проследить механизмы перевода на испанский язык ментально и стилистически уникальной русской лексики, использованной в романе Ч. Айтматова, с позиции применения методов перевода, основанных на

доместикации, суть которой определяется как «этноцентрическое редуцирование оригинального текста в соответствии с культурными ценностями языка перевода», т. е. как «способ презентации чужого и непонятного текста в понятных терминах принимающей культуры» [цит. по 4, 31] (ориентированности текста на ценности принимающей культуры) и форенизации, в основе которой лежит «этнодевиационное сопротивление ценностям культуры переводного языка, фиксирующее лингвистические и культурные отличия оригинального текста» [там же.]

В испанском варианте романа Ч. Айтматова из стратегий перевода чаще используется прием доместикации, на основе которого, переводчик старается «адаптировать текст-оригинал к правилам языка перевода, а также к культурным обычаям» [3, 115].

В приемах доместикации автор использует лексико-семантические компенсации, в виде синонимов, эквивалентов, аналогов, описательных выражений.

1. В следующих примерах представлен описательный перевод:

потрусила – se dirigió a pequeños pasos (досл. «направилась мелкими шажками»). *тот вдруг взбеленился – él montó en súbita cólera* (досл. «впал во внезапную ярость»).

усердствовал, подставлял плечо – había mostrado un celo especial arrimando el hombro (досл. «проявил особое рвение, подставив плечо»).

Едигей принялся от радости тискать ребят – Yediguéi empezó a estrechar a los niños contra su pecho (досл. «Едигей стал прижимать детей к груди»).

2. Эквиваленты-синонимы, среди которых выделяются адекватные по семантике и стилистическим свойствам переводные соответствия.

Например:

Каждый был при деле, каждый был *на чеку* – *Cada uno se ocupaba de su trabajo, todo el mundo estaba alerta* (досл. «Все были заняты своей работой, все были *на чеку*»); Мы, однако, *жаждем* поскорее вернуться – *ansiamos volver* *cuanto antes*.

Однако значительное место занимают синонимы, которые имеют семантико-стилистические расхождения с авторскими примерами.

Ср.: *искореженный - deformados*; *в чалый свет мглистой луны – en la luz grisácea de la alta y nebulosa luna* (досл. *В сером свете высокой, туманной луны*); *досада – disgusto* (огорчение); *грезить – soñar* (мечтать), *кручина-дума – suita* (печаль); *оторопел – pasmado* (ошеломлен); *щадила – ahorraba*, (берегла); *горемычную голову – su desdichada cabeza* (несчастную голову); *лебезить – mat adular* (льстить); *суматоха – onfusion* (замешательство); *озираться – mirar* (смотреть); *лютует, – se enfurece*, (приходить в ярость); *нахлобученная шапка – encasquetada gorra* (натянутая шапки); *негодовать – indignarse* (возмущаться); *сызмальства – desde la infancia* (с детства); *внемлите! – ¡Pensadlo!* (досл. «Подумайте об этом!»); *смятение – confusión* (замешательство); *сокрушился – se acongojaba* (огорчался);

гробили – *habéis* (испортили); *опрометью* – *a toda* (поспешно); *отлучиться* – *abandonar* (покинуть) и др.

Указанные случаи демонстрируют распространенный способ переводной трансформации, которые реализуют функцию смысловой адаптации. Будучи приблизительными эквивалентами, они утрачивают при переводе этнокультурную специфику разговорной лексики русского языка.

Следующий способ доместикации представлен примерами, которые свидетельствуют об определенных «сбоях» при переводе этноментальной лексики. Ср.:

- *надсадно* хрипело и сипело в ее груди – *con qué extenuación* *crujía* y *silbaba su pecho* (досл. *С каким изнеможением* скрипела и шипела ее грудь)
- *забулдыгой беспробудным* – *el juerguista empedernido* (досл. *заядлый гуляка, тусовщик*)
- *мытариться* по разным местам – *errar de esta manera por diferentes lugares* (досл. *бродяжничать, бродить* по разным местам)
- *очутились* в сарозекской глухомани – *se encontraban en aquel lugar perdido de Sary-Ozeki* (досл. *находились* в том *затерянном месте* Сары-Озеки).

Особенность лексики в данных примерах связана с отсутствием эквивалентов в испанском языке, что вынуждает переводчика обращаться к описательным выражениям, которые не всегда адекватно, а порой и превратно транслируют исходные значения авторской лексики.

Проблема перевода фразеологизмов считается сложной, поскольку не существует единых, стандартных решений по стратегиям перевода идиом с одного языка на другой. По мнению специалистов, «...трудно передать в чужом языке и чужой культуре все оттенки семантики того или иного фразеологизма, не потеряв его национального колорита, стилистической и культурно-исторической специфики». [2, 52–56].

Перевод фразеологических единиц в тексте Ч. Айтматова с русского языка на испанский также связан с определенными сложностями, поскольку случаи полной эквивалентности встречаются редко. Так, одна и та же идиома на с. 30 имеет полное совпадение: *не на жизнь, а на смерть* – *no a vida sino a muerte* (досл. *не на жизнь, а на смерть*); тогда как на с. 93 переводится другим выражением: *en una lucha a muerte* (досл. *в смертельной схватке*).

Есть случаи перевода идиомы фразеологическим аналогом испанского языка. Ср.: С. 310 *а ты уже нос воротишь* – *pero tú ya te haces ascos* (фразеол. Но меня от тебя уже тошнит). С. 45 *разглагольствовал* – *charlando por los codos* (фразеологизм, досл. болтая через локти; имеется в виду «говорить без умолку сверх всякой меры»).

Однако наиболее частым способом перевода идиом романа Ч. Айтматова является нефразеологический способ (описательный), при котором в испанском языке используется слова и словосочетания, имеющие приблизительное сходство. Ср.: С. 108 *не покладая рук* *бились* – *lucharon sin descanso* (досл. *бились без отдыха*).

С. 109 чтобы не *роптал понапрасну* – *para que el hombre no proteste inútilmente* (досл. *не протестовал бесполезно*)

С. 164 а машинист какой-то попался – все тянет да тянет, *в час по чайной ложке* – *Y le cayó en suerte un maquinista que no hacía más que retrasarlo todo* (досл. И ему повезло с машинистом поезда, который *только и делал, что все задерживал*).

С. 184 беда свалилась, *как снег на голову* – *La desgracia cayó de improviso* (досл. Несчастье свалилось внезапно).

С. 163 а лето иной раз и *поблажку дает* – *pero los veranos a veces se muestran indulgentes* (досл. но лето иногда *бывает снисходительным*).

К нефразеологическому переводу относится и лексический способ, при котором эквивалентами выступают отдельные слова. Ср.:

С. 125 *человечек с ноготок* – *requeñajo* (досл. маленький человек)

С. 193 *пытался взять в толк* – *intentaba descubrir* (досл. *пытался выяснить или обнаружить*).

С. 184 *никто ни сном ни духом* не помышлял – *nadie pensaba en absoluto* (досл. *Вообще никто не думал*).

Следует отметить, что семантическая и стилистическая соотносительность в приведенных переводах поддерживается. Однако ряд примеров перевода фразеологизмов на испанский язык демонстрируют непонимание данных идиом, что способствует некорректной интерпретации связанного значения русских идиом. Ср.: С. 166 для сарозеков дождь – *не в коня корм* – *En Sary-Ozeki, la lluvia no da pasto a los caballos* (досл. *В Сары-Озеки дождь не дает травы лошадям*).

Выражение «*не в коня корм*» указывает на напрасные усилия при достижении какой-либо цели. Вольный перевод (*не дает травы лошадям*) в испанском языке не отражает исконного значения русского фразеологизма.

С. 187 *не мытьем, так катаньем* достигал-таки своей цели – *por las buenas o por las malas, consiguió su objetivo* (досл. *Всеми правдами и неправдами он достигал своей цели*). Фразеологизм «*не мытьем, так катаньем*» означает досаждать кому-нибудь, добиваться цели не одним, так другим способом, упорно и любой ценой. Испанский аналог *por las buenas o por las malas* семантически вполне соответствует русской идиоме.

С. 338 отошла *трава-мурава*, как тихий сон – *La hierbezuela desapareció como un tranquilo sueño* (досл. *Сорняк исчез, как спокойный сон*).

Травой-муравой в русском языке называют сочную зеленую, густо растущую молодую траву. Это выражение часто используется как поэтический образ. В испанском переводе положительная коннотация данного сочетания утрачена и передана отрицательно (как сорняк).

При использовании доместикации буквальный перевод существует с переводом вольным, с переводом-переложением. Допускаются перемещения, добавления и изъятие лексических единиц в целях адекватной передачи смысла высказывания, то есть приходит понимание значимых языковых различий, признание разных семантических нюансов [3, 115].

Другая стратегия перевода – форенизация – встречается реже. В понимании современного американского специалиста по теории перевода Л. Венути форенизация предполагает сохранение информации из текста-оригинала в максимально возможной степени, даже если это нарушает обычные нормы языка перевода. В рамках этой стратегии представлены следующие примеры.

C. 53 *валяться в дым пьяным – se presentaba borracho como una cuba* (быть пьяным как бочка (как чан)). Имеется в виду «быть в состоянии сильного алкогольного опьянения». При описании такого состояния используется зарисовка из испанской жизни; а именно: в Испании в процессе виноделия виноград подвергается ферментации в специальных чанах, которые называются *cuba*. Поскольку эти бочки изрядно пропитаны вино-спиртным духом, то возникает ассоциация уподобления пьяного человека с чаном, который источает запах спиртного⁴.

В следующем примере также в качестве аналога приводится фразеологизм, который передает сугубо испанское представление о старости. Ср.: *старость уже на плечах сидит – la vejez ya cabalga sobre nuestras espaldas* (досл. Старость уже сидит у нас на шее, старость уже нас оседала, старость уже скачет на нас верхом) (с. 28).

В романе Ч. Айтматова встречаются и экзотические понятия. *Шубат* и *водка* хорошо совмещаются, как пара добрых коней, хорошо идут в одной упряжке – поднимают настроение человека (с. 53) – *El shubat y el vodka combinan muy bien, como un par de buenos caballos que tiran magníficamente de unos mismos arreos, y elevan el ánimo de las personas.*

Водка всем известна как алкогольный напиток, а *шубат* – это кисломолочный напиток из верблюжьего молока, распространенный в Казахстане. В переводе Хосепа Марии Гуэля они передаются в транслитерированном виде: ...от своего горемычного сына-манкурта (с. 158) – *de su desdichado mankurt* (досл. От своего несчастного манкурта).

В романе Ч. Айтматова манкурт – это физически и умственно изуродованный раб, который забыл свое прошлое, отказался от своих национальных обычаев, традиций, ценностей, потерял нравственные ориентиры. Это понятие прочно вошло в лексику межкультурной коммуникации.

...Кровавому *молоху* истребления инакомыслия (с. 301) – *sangriento Moloch que aniquilaba todo pensamiento discordante* (досл. кровавый Молох, уничтоживший все несогласные мысли). Молох – это понятие пришло из Библии и олицетворяет жестокую, неумолимую силу, влекущую за собой множество человеческих жертв.

Приведенные примеры перевода социокультурных реалий демонстрируют использование приема форенизации, что способствует сохранению и трансляции этноментального своеобразия мировосприятия героев романа Ч. Айтматова. Доминирование стратегии доместикации в испанском переводе романа Ч. Айтматова связано с такими факторами, как «сопротивление принимающего» (в данном случае – испанского) коммуникативного пространства [5, 203–209].

⁴ <https://aprenderespanolesfacil.wordpress.com/2015/11/02/estar-borracho-como-una-cuba/>

Проявляется также этноцентризм восприятия переводчика; национальная ментальность, совершенно отличная от принимающей культуры; социокультурная маркированность исходного текста.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Айтматов, Ч. А.* Полное собрание сочинений в 8 томах, том 3, Алматы, 2008.
2. *Почуева, Н. Н.* Сложности перевода образных фразеологических единиц и возможные пути решения этой проблемы. С 52 // Сборник научных трудов по материалам LXVI Международной научно-практической конференции «Международное научное обозрение проблем и перспектив современной науки и образования» (Бостон, 22-23 января), 2020. С. 52-56.
3. *Разумовская, В.А., Валькова, Ю.Е.* Доместикация, форенизация и остранение в переводе: исторический аспект. Вестник НГЛУ. Выпуск 40. Язык и культура. 2017.
4. *Синев, А.Э.* О культурных ценностях в переводе: Доместикация vs. форенизация // European Student Scientific Journal. 2014. №3. URL: <https://sjes.esrae.ru/ru/article/view?id=273> (дата обращения: 27.10.2024).
5. *Харитонова, Е.В.* Типы межкультурных барьеров и их языковое выражение // Вестник Иркутского государственного лингвистического университета. 2011. № 2 (14). С. 203–209.
6. Josep María Güell i Socias. «Un día más largo que un siglo». Círculo de Lectores, 1991. 460.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Дербишева Замира Касымбековна – доктор филологических наук, профессор Института мировых языков Кыргызско-Российского Славянского университета, Бишкек, Кыргызстан.

E-mail: dezami2015@gmail.com

Сулайманова Лира Сулайманова – кандидат филологических наук, доцент, директор Института мировых языков Кыргызско-Российского славянского университета, Бишкек, Кыргызстан.

E-mail: sullira@list.ru

Федянина Александра Андреевна – преподаватель испанского языка Института мировых языков Кыргызско-Российского славянского университета, Бишкек, Кыргызстан.

E-mail: snejok250190@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Derbisheva Zamira Kasymbekovna – Doctor of Philology, Professor of the Kyrgyz-Russian Slavic University, Bishkek, Kyrgyzstan.

E-mail: dezami2015@gmail.com

Sulaymanova Lira Sulaymanova – Candidate of Philological Sciences, Associate Professor of the Kyrgyz-Russian Slavic University, Bishkek, Kyrgyzstan.

E-mail: sullira@list.ru

Fedyanina Alexandra Andreevna – Lecturer of the Kyrgyz-Russian Slavic University, Bishkek, Kyrgyzstan.

E-mail: snejok250190@mail.ru

Зайцева Ирина Павловна

*Витебский государственный университет имени П.М. Машерова
Витебск, Республика Беларусь*

М. Л. МАТУСОВСКИЙ КАК ПЕРЕВОДЧИК УКРАИНСКОЙ ПОЭЗИИ (на примере стихотворения Тараса Шевченко «Хіба самому написать...»)

Аннотация. Статья посвящена сопоставительному анализу оригинального произведения «Хіба самому написать...» классика украинской литературы Тараса Шевченко (создано в середине XIX века) и его перевода на русский язык, выполненного известным русским поэтом второй половины XX века Михаилом Матусовским. Основной акцент сделан на стремлении переводчика максимально сохранить композиционную структуру, стилистическую тональность и речевое воплощение черт индивидуально-стилистической манеры автора, что не только свидетельствует о безусловном таланте переводчика, но и позволяет считать его в известной степени соавтором созданного переводного произведения.

Ключевые слова: поэтический перевод, близкородственные языки, композиция, стилистическая тональность, тропы, индивидуально-авторская манера, переводчик-соавтор.

Irina P. Zaitseva

*Vitebsk State University named after P. M. Masherov
Vitebsk, Republic of Belarus*

M. L. MATUSOVSKY AS A TRANSLATOR OF UKRAINIAN POETRY (Using the Example of a Poem by Taras Shevchenko “You Should Write It Yourself...”)

Abstract. The article is devoted to a comparative analysis of the original work “Hiba to write it yourself...” by the classic of Ukrainian literature Taras Shevchenko (written in the middle of the 19th century) and its translation into Russian, performed by the famous Russian poet of the second half of the 20th century, Mikhail Matusovsky. The main emphasis is placed on the translator’s desire to preserve as much as possible the compositional structure, stylistic tonality and speech embodiment of the features of the author’s individual stylistic manner, which not only indicates the unconditional talent of the translator, but allows us to consider him, to a certain extent, a co-author of the created translated work.

Keywords: poetic translation, closely related languages, composition, stylistic tone, tropes, individual author’s style, translator-co-author.

*«Переводчик в прозе есть раб,
переводчик в стихах соперник»
(В. А. Жуковский)*

Михаил Львович Матусовский, 90-летие со дня рождения которого отмечается в 2025 году, большинству известен как автор слов ко многим песням второй половины XX столетия: «Подмосковные вечера», «С чего начинается родина», «На безымянной высоте», «Березовый сок», «Белой акации гроздья

душистые...» и другие. Популярность многих из этих песен была невероятно высокой, в особенности – песни «Подмосковные вечера», написанной в 1957 году в соавторстве с композитором Василием Соловьевым-Седым для документального фильма «В дни Спартакиады». Эта песня звучала на Московском фестивале молодежи 1957 года, где она получила первую премию и Большую золотую медаль. Песню «Подмосковные вечера» включил свой мировой репертуар американский пианист Ван Клиберн, исполнив ее на конкурсе Чайковского. В Книгу рекордов Гиннесса эта песня занесена как **самая исполняемая в мире**. Известный режиссер Эльдар Рязанов об этой песне высказался так: «Даже если бы Матусовский написал текст только одной песни «Подмосковные вечера», то ему еще при жизни можно было памятник ставить» [цитируется по: 6].

Однако создание стихотворных произведений, которые, будучи положенными на музыку, стали известными песнями – лишь одна грань таланта М. Л. Матусовского, удивительно творческой личности. К сожалению, явно недостаточное внимание, с нашей точки зрения, уделяется другим аспектам его творчества – в частности, переводческой деятельности. В существующих справочных пособиях об этом упоминается довольно лаконично. Так, например, одна из наиболее обширных справочных статей о творчестве М. Л. Матусовского, помещенной в биобиографическом словаре «Русская литература XX века: прозаики, поэты, драматурги» под редакцией Н. Н. Скатова, содержит следующая информация: «МАТУСОВСКИЙ Михаил Львович [10(23).6.1915, Луганск – 16.7.1990, Москва] – поэт.

Родился в семье фотографа, после окончания семилетки учился в Луганском строительном техникуме, работал на паровозостроительном заводе, печатался (с 1934) в местной периодике. Окончил Лит. ин-т. им. А. М. Горького (1935–39) и аспирантуру МИФЛИ (1939–41). В 1939 опубликовал, в соавторстве с К. Симоновым, книгу стихов и прозы «Луганчане» о шахтерах – участниках Гражданской войны в Луганске. ...

Он является автором большого числа переводов – антологий украинской, казахской, туркменской, марийской поэзии, особенно интересны переводы Т. Шевченко, М. Бажана, С. Капутикан и С. Рустама» (выделено нами – И. З.) [1, с. 542–544].

Луганщина, где М. Л. Матусовский родился и в значительной степени сформировался как личность, о чем он сам не раз говорит в своих произведениях, регион очевидно поликультурный и, соответственно, многоязычный, однако преобладают в общении его жителей два восточнославянских языка, две лингвокультуры: ведущее место принадлежит лингвокультуре русской, но при этом весьма ощутимо и влияние лингвокультуры украинской. При этом примечательно, что по большей части эти две лингвокультуры развивались в гармоничном взаимодействии, хотя, безусловно, в некоторые периоды (весьма редко) между ними формировались и антагонистические отношения.

М. Л. Матусовский всегда был открыт для влияния украинской лингвокультуры как дополняющей, образно конкретизирующей и т. п. родную

для него лингвокультуру русскую, свидетельства чего можно найти во многих его произведениях. Внимание Матусовского как переводчика к украинской поэзии – произведениям, созданным украинскими классиками в различные периоды становления украинской литературы (это Тарас Шевченко, Микола Бажан, Владимир Сосюра), – думается, довольно красноречиво об этом свидетельствует.

Тарас Григорьевич Шевченко – признанный классик украинской литературы XIX века, хотя отношение к его творчеству как у критиков относительно независимых (представляющих различные государства, помимо Украины), так и у критиков украинских весьма неоднозначно. Так, к примеру, уже не одно столетие обсуждается тот факт, что дневники Т. Шевченко – как одного из безусловных основоположников украинской литературы – написаны на *русском*, а не на *украинском* языке. Впрочем, это тема отдельного исследования (скорей всего – не одного); в данном случае наша задача – рассмотрение перевода М. Л. Матусовским на русский язык одного из поэтических произведений Тараса Шевченко, которые, бесспорно, можно отнести к числу «программных», ключевых для понимания авторской концепции в принципе.

Стихотворение «Хіба самому написать...» (буквальный перевод на русский язык: «Разве что самому (себе) написать...») [11] было создано в первой половине 1849 года в казахстанском селе Косарал (в настоящее время – село в Сырымском районе Западно-Казахстанской области Республики Казахстан)¹. Это размышления лирического героя о значении своего творчества для тех, к кому обращены его произведения – его читателям (людям, обществу), что обуславливает существенный психологизм стихотворения; это отчётливо демонстрирует приводимый далее начальный фрагмент довольно объёмного для малого поэтического жанра стихотворения:

*Хіба самому написать
Таки посланіє до себе,
Та все дочиста розказатъ,
Усе, що треба, що й не треба.
А то не діждешся його,
Того писанія святого,
Святої правди ні од кого.
Та й ждатъ не маю од кого.
Бо вже б, здавалося, пора:
Либонь, уже десяте літо,
Як людям дав я «Кобзаря»,
А їм неначе рот зашито,
Ніхто й не гавкне, не лайнє,
Неначе й не було мене [11].*

Разворачивающаяся лирическая структура заключена в форму *монолога*, представляющего высказывание от первого лица (показателями этого являются различные падежные формы личного местоимения первого лица: *я* (рус. я), *мене* (рус. меня) и т. п.; а также формы глаголов первого лица: *ждать* не *маю* (рус.

(ждать) не имею и т. п.), совмещает в себе признаки монологов *обращенного* и *уединенного* типа. Несмотря на присутствие в лирическом тексте обозначений адресатов, синтаксически оформленных как *обращения* (*Не похвали соби, громадо!; Нічого, друже, не журися!; А втім, як знаєш, пане-брате.*)², очевидно, что перед нами прежде всего эксплицированные *автокоммуникативные* размышления лирического героя, его *разговор с самим собой*. Выбранная синкетичная форма, в которую заключен лирический текст, в значительной степени предопределяет его как *семантико-стилистические*, так и *изобразительно-выразительные* особенности.

Общеизвестно, что при переводе произведения художественной литературы – т. е. при осуществлении художественного перевода – «самым трудным и важным в переводе является **не лингвистический, а художественно-образный момент**, т. е. способность переводчика воссоздать образный мир произведения» (выделено нами – И. З.) [7, стб. 735]. Помимо этого, при переводе произведений *поэтических* возникают совершенно специфические проблемы, ибо **форма выражения (ритм, размер, рифма и пр.) являются существенным фактором при передаче аудитории духа сообщения** (выделено мною. – И. З.) [6, с. 143]. Наконец, при рассмотрении перевода стихотворения Т. Шевченко, выбранного в данном случае в качестве объекта анализа, нужно учитывать, что оригинальный текст произведения и его переводной вариант, выполненный М. Л. Матусовским, отделены друг от друга почти столетием: первый создан в 1849 году, второй – в 1939 году; это обусловило для переводчика необходимость встать при выполнении перевода «на позиции языковой жизни» периода создания произведения.

Представляется, что, выполняя перевод рассматриваемого стихотворения Т. Шевченко, М. Л. Матусовский не только крайне бережно и деликатно отнесся к переложению стихотворного текста на близкородственный язык, проявив при этом безусловный поэтический талант, но и максимально учел структурные и функциональные особенности обоих языков. Это позволило сохранить не только практически все принципиально значимые образные характеристики произведения, но и значительную часть тех особенностей поэтического текста, которые принадлежат к явно *индивидуально-авторским*, отражающим своеобразие мировидения и мироощущения художника слова.

Переводчиком сохранено *композиционное оформление* лирического текста, представляющего, как уже было отмечено, монолог *уединенно-обращенного* характера. В переводном тексте сохранены также конкретные композиционные приемы, которые использованы автором – приводимые далее начальный и конечный фрагменты оригинального произведения и его переводного варианта, как представляется, убедительно это иллюстрируют:

<i>Оригинальный текст (на украинском языке)</i>	<i>Переводной текст (на русском языке)</i>
<i>Хіба самому написать</i>	<i>Не самому ль мне написать</i>

<p><i>Таки посланіє до себе, Та все дочиста розказать, Усе, що треба, що й не треба. ... Нічого, друже, не журися! В дулевину себе закуй, Гарненько Богу помолися, А на громаду хоч наплюй! Вона – капуста головата. А втім, як знаєш, пане-брате. Не дурень, сам собі міркуй.</i></p>	<p><i>Посланіе себе в отраду И дочиста в нем рассказать Всё то, что надо и не надо. ... Пустое, братец, не томися! Себя в железо ты закуй Да хорошенько помолися, На свет же, на людей наплюй, – Они глупей капусты. Впрочем, Ты, братец, поступай как хочешь. Есть ум, так сам все обмозгуй.</i></p>
--	---

В обоих случаях стихотворение начинается несколько необычным риторическим вопросом. Во-первых, это вопрос *автокоммуникативный*, обращенный лирическим героем к самому себе: в оригинале: ... *самому написать* / *Таки посланіє до себе* (буквально по-русски: ... *самому написать* таки послание себе) – в переводе: *Не самому ль мне написать* / *Посланіе себе в отраду*. Во-вторых, это высказывание явно вопросительного характера не имеет *одного из формальных признаков* вопросительной синтаксической конструкции – пунктуационного вопросительного знака. Вопросительный характер высказыванию в данном случае придают *вопросительные частицы*, которые присутствуют в каждой из начальных строк (безусловно, *сильной позиции* для восприятия *любого* текста, тем более – художественного). Это одна из наиболее употребляемых частиц украинского языка *хіба*, у которой на современном этапе языкового существования словарем фиксируется 6 (!) значений; в данном контексте она употреблена в *одном из оттенков основного значения*: «**ХІБА** ... 1. ... // Уживається як еквівалент питального речення, що виражає сумнів, здивування або недовіру» (рус. употребляется как эквивалент вопросительного предложения, выражающий сомнение, удивление или недоверие) [5, с. 1562]. В современном украинском языке, как и в период создания стихотворения Т. Шевченко, эта частица не имеет ограничений в употреблении – она является *стилистично нейтрально*.

Для придания вопросительности высказыванию в переводном варианте М. Матусовским выбрана частица *ль*, имеющая в русском языке сходное с приведенным выше значением частицы *хіба* украинского языка («**ЛИ, ЛЬ** ... 1. Употребляется для усиления вопросительного предложения, вопроса» [3, с. 177]), однако *вторичная* по отношению к более часто употребляемой синонимичной частице *ли*, что свидетельствует о ее постепенном переходе в пассивный языковой запас (или, во всяком случае, о потенциальном присутствии таких возможностей). Именно частица *ль* значительно чаще фигурирует в разного рода текстах XIX века, включая тексты словесно-художественные, в связи с тем, что в означеный период она употреблялась более активно и входила в основной состав лексики русского языка. Выбор этой частицы для передачи содержания стихотворения, написанного в середине XIX столетия, – одно из проявлений,

свидетельствующих о стремлении переводчика воссоздать *лингвокультурный контекст* эпохи создания переводимого произведения.

В еще большей степени следование переводчика авторской манере, стремление максимально сохранить нюансы индивидуального стиля, воплощенные в переведимом лирическом тексте, ощущается в переложении на русский язык *конечного* фрагмента стихотворения Т. Шевченко, который также входит в число сильных для восприятия позиций. В переводе этой части лирического произведения сохранены все формальные показатели *обращенности* к адресату. Это, в первую очередь, номинации в синтаксической функции обращения – *разговорные друге и пане-брате*: «ДРУГ ... // (одн. *друже* ...). Уживається в *кличній* формі за *ввічливого, поблажливого або іронічного звертання*» (рус.: употребляется в звательной форме для вежливого, снисходительного или ироничного обращения) [5, с. 327]; «ПАН² ...** **Пане-брате, заст.** – формула звертання до чоловіка, вживана в усній народній мові» (рус.: *устаревшее* – формула обращения к мужчине, употребляемая в устном народном языке) [5, с. 880]. Выдерживая заданную автором-поэтом тональность, переводчик в обоих случаях использует стилистически коррелирующую с употребленными в функции обращения именами существительными номинацию *братец*: «БРАТЕЦ ... 2. То же, что и брат (в 4 знач.)» [2, с. 169] («БРАТ ... 4. *Обычно ед.* Фамильярное или дружеское обращение к лицу мужского пола» [2, с. 168]). Помимо этого, в переводном варианте стихотворения сохранены все *глагольные формы повелительного наклонения*, заключающие в себе своего рода авторские «установки» для предполагаемого адресата произведения. В переводном варианте **все** перечисленные глагольные формы сохраняют свои *грамматические признаки*, а большинство – и *семантику*, присущую им в оригинальном контексте – ср.:

	Переводной текст (на русском языке)
<p><i>не журися</i> (рус. не печалься); <i>(себе в дуlevину³) закуй</i> (рус. (себя в сталь) <i>закуй</i>); <i>Богу помолися</i> (рус. Богу помолись); <i>наплюй</i> (на громаду) (рус. наплюй (на общину или общество); <i>(сам собі) міркуй</i> (рус. (сам с собою) <i>рассуждай</i>);</p>	<p><i>не томися</i>; <i>(себя в железо) закуй</i>; <i>(хорошенько) помолися</i>; <i>(на свет, на людей) наплюй</i>; <i>(сам все) обмозгуй</i>.</p>

Один из наиболее экспрессивных тропов (развернутая метафора), весьма нелицеприятно характеризующий в стихотворении Т. Шевченко *громаду* (рус. 'община' или 'общество'): *(а на громаду хоч наплюй!)* / **Вона – капуста головата** (буквально *по-русски*: она (община (общество) – головастая капуста), – переводится М. Матусовским с учетом грамматических различий в системах двух

языков. Имя существительное *громада* в украинском языке принадлежит к женскому роду; его же семантические аналоги (*две синонимичных номинации*), выбранные в данном случае переводчиком, грамматически отличаются от номинации оригинала: слово *свет* (судя по всему, в этом контексте оно использовано в *устаревшем* значении – ‘общественная среда, общество’ [4, с. 14]) имеет грамматическое значение мужского рода; слово *люди* употребляется лишь во множественном числе и, соответственно, значение рода у него определяется. В переведом варианте заложенные автором в метафору смысл и высокий уровень экспрессии не только сохраняются, но и *образно конкретизируются*, не оставляя у адресата сомнений в том, что в данном конкретичном тропе заключена пренебрежительное, и даже оскорбительное отношение к окружающим: *они <люди> глупей капусты*. Синкетизм тропа – *метафоры / сравнения* – обусловлен присутствием в метафорическом по смыслу выражении формального показателя сравнения – имени прилагательного в форме сравнительной степени: *глупей*.

Подытоживая проведенные наблюдения – безусловно, неисчерпывающего характера, – можно прийти к выводу, что анализируемый перевод стихотворения Тараса Шевченко «Хіба самому написать...», выполненный М. Л. Матусовским, демонстрирует очевидное стремление переводчика сохранить не только *образную* основу поэтического текста, но и другие *концептуально значимые* параметры лирического произведения, прежде всего – те, в которых – как эксплицитно, так и имплицитно (подтекстово) – воплощаются *образно-ценностные* особенности последнего. Это достигается в результате практически полного сохранения авторской композиционной структуры лирического текста, а также доминирующих *стилистической* и *эмоциональной* тональности стихотворения.

Первую из них, с нашей точки зрения, можно определить как *разговорная*, причем сочетающая элементы и *разговорно-литературной* (преобладающие), и *разговорно-просторечной* тональности, хотя степень последней, как представляется, в переводе несколько снижена (например, слово *дурень* (рус. дурак) в переводе опущено). Эмоциональную тональность – как оригинального, так и переводного вариантов – можно, по нашему мнению, определить как *медитативно-дружескую с элементами иронии*: именно она наиболее подходит для «оформления» размышлений лирического героя, перемежаемых постоянными обращениями к воображаемому адресату (причем – как к давно и хорошо знакомому, в общении с которым вполне можно его пожурить, облекая при этом в ироничную форму весьма серьёзные претензии и упреки). Тональность этого типа переводчику также удаётся сохранить практически полностью, вводя в контекст соответствующие языковые *средства* (например, слова и выражения с очевидными коннотациями: *а им как будто рот зашили*; (*молчат*), *не кляня*; *хорошенько (помолися) т. п.*) – и *способы организации* словесного пространства (например: *Пустое, братец, не томися!*; *Есть ум, так сам обмозгуй* и т. д.).

В заключение, как представляется, стоит ретроспективно осмыслить эпиграф, предваряющий изложенные наблюдения. В этой связи

проанализированный перевод дает основания для некоторого возражения высказыванию В. А. Жуковского, взятого в качестве эпиграфа для данной публикации: возможны случаи, когда «соперничество» автора и переводчика оказывается на периферии, а на первый план выходит стремление последнего максимально сохранить *образно-ценостные* особенности переводимого произведения, минимально трансформируя при этом все способы оформления последних: композицию, стилистическую и эмоциональную тональность, структуру и семантику всех уровней поэтического текста.

¹ В это время Тарас Григорьевич Шевченко находился в ссылке, куда он был отправлен в 1847 году (Шевченко был сослан рядовым в Оренбургский корпус, который размещался в различных населённых пунктах, территориально входящих в современный Казахстан).

² Все приведенные обращения выражены существительными в грамматической форме звательного падежа, который, в отличие от языка русского, отчасти сохраняющегося и в современном украинском языке.

³ «ДУЛÉВИНА ... *diat.* Міцно загартована сталь» (рус. крепко закаленная сталь) [3, с. 331].

ЛИТЕРАТУРА

DIHCAMQABiABDIHCAQQABiABDIHCAUQABiABDIHCAYQABiABDIHCACQABiABDIH
CAgQABiABDIHCAkQABiABNIBCTE1ODM0ajBqN6gCALACAA&sourceid=chrome&ie=UTF-
8. (дата обращения: 26.07.2024).

10. Шевченко, Т. «Не самому ль мне написать...» (перевод М.Л. Матусовского) // Шевченко Т. Кобзарь: авторский сборник. Л.: Советский писатель (Ленинградское отд.), 1939. С. 357–358. (Серия: Библиотека поэта. Большая серия. Первое издание).
11. Шевченко, Т. «Хіба самому написать...» // Шевченко Тарас. Зібрання творів: У 6 т. К., 2003. Т. 2: Поезія 1847–1861. С. 199–200. URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev290.htm> (дата обращения: 26.07.2024).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Зайцева Ирина Павловна – доктор филологических наук, профессор, заведующий кафедрой мировых языков факультета гуманитаристики и языковых коммуникаций Витебского государственного университета имени П. М. Машерова.

E-mail: irinazaj91@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Irina P. Zaitseva – Doctor of Philology, Professor, Head of World Languages Department of Faculty of Humanities and Linguistic Communications of Educational Establishment “Vitebsk State P. M. Masherov University”.

E-mail: irinazaj91@mail.ru

Киондзер Мария Карловна
Литературное общество «Арион»
Любек, Германия

БОРИС ПАСТЕРНАК О МЕТОДАХ И ПРИНЦИПАХ ПЕРЕВОДА

Аннотация. Переводческая деятельность в России имеет большую историю. Качество перевода, как правило, оценивалось по степени близости к оригиналу. Одновременно с переводами возникла и большая критическая литература о том, какими должны быть переводы. Оценивая переводы Пастернака, следует внимательно изучить отношение самого переводчика к оригинальному тексту и те основные принципы, которых он придерживался во время работы. По мнению Пастернака, перевод имеет смысл только тогда, когда он связан с оригиналом не буквально, а глубинно, т. е. автор и переводчик должны быть настроены на одну волну, переводчик должен ощущать внутреннюю потребность в интерпретации оригинального текста. Утверждая, что в идеале переводы неосуществимы, т. к. каждое художественное произведение неповторимо в своей индивидуальности, поэт все же считает, что переводить необходимо, но только при условии, что перевод своей неповторимостью станет бровень с оригиналом,

Наиболее удачными можно считать переводы Пастернаком тех поэтов, с которыми у него была внутренняя мировоззренческая общность. Это Гете, Шекспир, Рильке, Петефи. Основной тенденцией в переводах Пастернака было стремление сделать произведение иностранного автора конгениальным русским текстам. Для достижения этой цели необходимо было бережно относиться к метрике и ритмике переводимого текста, к музыке чужого стиха и к поэтическому стилю переводимых авторов.

В подходе Пастернака к переводам можно обнаружить две, казалось бы, противоположные тенденции. С одной стороны, он считает, что «дословная точность и соответствие формы не обеспечивают переводу истинной близости», а с другой – целью перевода является стремление «схватить существо» оригинала и передать его «с наибольшим сходством». Однако кажущаяся противоречивость подходов снимается самой переводческой практикой поэта, в основе которой лежит основной принцип: «Переводчик должен избегать литературного притворства, заключающегося в стилизации. Подобно оригиналу, перевод должен производить впечатление жизни, а не словесности».

Принципы и задачи перевода в интерпретации Пастернака ни в коем случае не универсальны, они подчинены только логике самого поэта и переводчика, поэтому не могут служить образцом для других авторов, но в пределах поэтического мира Бориса Пастернака они представляют собой последовательную и вполне обоснованную систему, приведшую к созданию непревзойденных переводческих шедевров, не утративших в настящее время актуальности и остающихся литературными и общекультурными эталонами.

Ключевые слова: перевод, оригинал, интерпретация поэтического текста, дословная точность, соответствие формы и содержания.

Kshondzer Maria Karlovna
the Literary Society “Arion”
Lubeck, Germany

BORIS PASTERNAK ABOUT THE METHODS AND PRINCIPLES OF TRANSLATION

Abstrakt. Translation activity in Russia has a long history. The quality of a translation, as a rule, was assessed by the degree of closeness to the original. Along with translations, a large critical literature emerged on what translations should be like. When evaluating Pasternak's translations, one should carefully study the attitude of the translator himself to the original text and the basic principles he adhered to during his work. According to Pasternak, a translation makes sense only when it is connected to the original not literally, but deeply, i.e. the author and translator must be on the same wavelength, the translator must feel an internal need to interpret the original text. Claiming that translations are ideally impossible, since each work of art is unique in its individuality, the poet still believes that it is necessary to translate, but only on the condition that the translation in its uniqueness will become on par with the original.

Pasternak's most successful translations can be considered those poets with whom he had an internal worldview community. These are Goethe, Shakespeare, Rilke, Petofi. The main tendency in Pasternak's translations was the desire to make the work of a foreign author congenial to Russian texts. To achieve this goal, it was necessary to carefully treat the metrics and rhythm of the translated text, the music of someone else's verse and the poetic style of the translated authors.

In Pasternak's approach to translation, one can find two seemingly opposite tendencies. On the one hand, he believes that "literal accuracy and conformity of form do not provide a translation with true closeness" and, on the other hand, the goal of translation is the desire to "grasp the essence" of the original and convey it "with the greatest similarity". However, the apparent contradictory nature of the approaches is removed by the poet's translation practice itself, which is based on the main principle: "The translator must avoid literary pretense, which consists in stylization. Like the original, the translation should give the impression of life, not literature".

The principles and tasks of translation in Pasternak's interpretation are by no means universal, they are subject only to the logic of the poet and translator himself, therefore they cannot serve as a model for other authors, but within the poetic world of Boris Pasternak they represent a consistent and well-founded system that led to the creation of unsurpassed translation masterpieces that have not lost their relevance at the present time and remain literary and general cultural standards.

Keywords: translation, original, interpretation of poetic text, literal accuracy, correspondence of form and content.

Переводческая деятельность в России имеет большую историю. Качество перевода, как правило, оценивалось по степени близости к оригиналу. Но само понятие «близость к оригиналу», по справедливому мнению Г. Ратгауза, весьма относительно. [9, 224–230]. Очень интересные и важные мысли о природе перевода выразил П.А. Вяземский в предисловии к переведенному им роману Б. Констана «Адольф»: «Есть, – писал он, – два способа переводить: один независимый, другой подчиненный. Следя первому, переводчик, напитавшись смыслом и духом подлинника, переливает их в свои формы; следя другому, он старается сохранить и самые формы...» [3, 330]. В России уже более полутора столетий сложились две традиции переводов: одна тяготеет к более точной передаче оригинала (Гнедич, Вяземский, Фет, Брюсов, Лозинский), а другая – к более свободной (Жуковский, Тютчев, М. Л. Михайлов, Вячеслав Иванов, Блок).

Одновременно с переводами возникла большая критическая литература о том, какими должны быть переводы. Эта проблема была очень актуальна в

советское время, когда создавалась целая школа переводов на иностранные языки и языки народов СССР. Существовали коллегии по художественному переводу, которые готовили переводчиков произведений литератур народов СССР на русский язык (в частности, в Грузии существовала такая коллегия, которая выпустила много талантливых переводчиков). Толчком к большой дискуссии по проблемам перевода послужила статья А. Б. Абуашвили «Два цвета», опубликованная в третьем номере журнала «Вопросы литературы» за 1976 год. Статья была посвящена переводу Пастернаком знаменитого стихотворения Николоза Бараташвили «Цвет небесный, синий цвет».

Анализируя перевод и сравнивая его с оригиналом, автор приходит к выводу, что «строки Пастернака – не в образе лирического героя грузинского стихотворения. Герой Бараташвили принципиально ничего не может «достичь». Русские же строки рождают образ вершинной, самодостаточной жизненной полноты, когда все достигнуто и больше достигать нечего... Трудно не ощутить прямого противоречия центральной идеи оригинала. Сгустились от взаимного наложения стилистические краски, не соответствующие облику лирического героя.» [1, 114]

Ю. Лифшиц предпринял попытку сравнить перевод Пастернака с оригиналом по подстрочнику, сделанному по его просьбе грузинской поэтессой Ириной Санадзе (Пастернак пользовался другим подстрочником). Признавая гениальность пастернаковского текста, критик в то же время приходит к парадоксальным выводам, что «к переводу как таковому работа Пастернака не имеет практически никакого отношения. Более того. Она является показательной иллюстрацией того, как не следует переводить стихи. Пастернаковский текст – даже не переложение, не пересказ и не перевод по мотивам оригинала. «Синий цвет» Пастернака приходится оценивать двояко: в качестве оригинального стихотворения ему нет цены; в качестве перевода стихотворения Бараташвили его попросту не существует — каким бы парадоксальным ни было данное утверждение [5].

Пожалуй, ни один переводчик не сталкивался со столь противоречивыми и радикальными оценками своего творчества. Перевод «Гамлета» Шекспира вызывал множество критических оценок (в рецензиях М. Алексеева, М. Морозова, Л. Резцова, Б. Соловьева), критик Шенгели в неизданной статье дошел до того, что обвинил Пастернака в фальсификации Шекспира и пытался перевести литературную полемику в политическую и идеологическую.

Казалось бы, общеизвестно, что переводы Пастернака давно стали достойной частью русской литературы, но вместе с тем полноценной и объективной оценки его переводческого метода нет до сих пор. Существуют интересные работы, в которых делается попытка определить творческий метод поэта, однако анализа системы взглядов Пастернака на задачи и принципы перевода в контексте его поэтической и переводческой практики нет до сих пор.

Мы не ставим своей задачей дать исчерпывающий анализ данной темы, но попытаемся показать отношение самого поэта к исследуемой проблематике на основе изучения его критического наследия.

Проблемам перевода Пастернак посвятил несколько программных статей и множество высказываний в письмах и критических заметках. По справедливому мнению Е. Киасашвили, эпистолярное наследие поэта дает богатейший материал для проникновения в творческую лабораторию автора в процессе работы над переводами, а также приближает к пониманию того, «как работа над переводом грузинской поэзии включает саму Грузию в круг творческих интересов русского поэта» [4, 145].

Оценивая переводы Пастернака, следует внимательно изучить отношение самого переводчика к оригинальному тексту и те основные принципы, которых он придерживался во время работы. В этом плане многое проясняет статья Пастернака «Заметки переводчика», опубликованная в 1944 году в журнале «Знамя» и представляющая собой издательскую рецензию на сборник «Антология английской поэзии», составленный А. И. Старцевым. Объясняя принцип отбора стихотворений для антологии, которого придерживался Старцев, Пастернак говорит о том, что в книгу вошли не лучшие образцы английской поэзии, а лучшие русские переводы. Такой подбор лишний раз убедил поэта в правильности его подходов к данной проблеме. Основная мысль Пастернака заключается в том, что буквальное совпадение с текстом оригинала не обеспечивает успех перевода. По мнению Пастернака, перевод имеет смысл только тогда, когда он связан с оригиналом не буквально, а глубинно, т. е. автор и переводчик должны быть настроены на одну волну, переводчик должен ощущать внутреннюю потребность в интерпретации оригинального текста:

«Переводы либо не имеют никакого смысла, либо их связь с оригиналами должна быть более тесною, чем принято. Соответствие текста-связь слишком слабая, чтобы обеспечить переводу целесообразность... Для того чтобы перевод достигал цели, он должен быть связан с подлинником более действительной зависимостью. Отношение между подлинником и переводом должно быть отношением основания и производного, ствола и отводка. Перевод должен исходить от автора, испытавшего воздействие подлинника задолго до своего труда. Он должен быть плодом подлинника и его историческим следствием» [6, 160–161].

Это высказывание раскрывает основной принцип подхода Пастернака к переводам и во многом снимает те многочисленные претензии, которые высказывались критикой в адрес его переводов. Утверждая, что в идеале переводы неосуществимы, т. к. каждое художественное произведение неповторимо в своей индивидуальности, поэт все же считает, что переводить необходимо, но только при условии, что перевод своей неповторимостью станет бровень с оригиналом, т. к. художественный перевод «не способ ознакомления с отдельными произведениями, а средство векового общения культур и народов» [6, 161].

Безусловно, такие требования к переводам мог предъявлять только гениальный поэт и переводчик, каким был Пастернак, поэтому его метод ни в коем случае нельзя считать универсальным и подходящим для других переводчиков, но и обвинять Пастернака в неточном следовании оригиналу и в излишнем проявлении своей творческой индивидуальности в переводе тоже нельзя, наоборот, переводы или, если быть точными, переложения на русский язык иностранной поэзии, принадлежащие Пастернаку, были и остаются непревзойденными образцами для русской литературы.

В данном контексте приведенные выше высказывания Лифшица о том, что «пастернаковский текст (имеется в виду перевод стихотворения Бараташвили «Синий цвет» — М. К.) даже не переложение, не пересказ и не перевод по мотивам оригинала», вступают в противоречие с утверждениями самого Пастернака, понимавшего переводы именно в расширительном смысле как «подражания и заимствования, иностранные влияния», способные «ближе вводить в мир европейских образов, чем прямые их переложения» [6, 161].

Из данных высказываний Пастернака может сложиться распространенное мнение о том, что все переводы поэта — это больше его собственные стихи, чем текст оригинала. Однако это не так. Для Пастернака очень важна творческая близость к переводимому материалу, поэтому личностная интерпретация становится для него «если и не основной задачей перевода, то, во всяком случае, необходимым условием поэтического освоения оригинала» (Ратгауз).

Наиболее удачными можно считать переводы Пастернаком тех поэтов, с которыми у него была внутренняя мировоззренческая общность. Это Гете, Шекспир, Рильке, Петефи. Гете очень много значил для Пастернака. В письме к Ольге Фрейденберг он говорит о том, какое значение имело для него гениальное творение Гете и сколько душевных сил было потрачено на его перевод: «Но как мне рассказать тебе, что этот Фауст был в жизни, что он переведен кровью сердца, что одновременно с работой и рядом с ней были и тюрьма, и прочее, и все эти ужасы, и вина, и верность» [8, 525].

Безусловно, основной тенденцией в переводах Пастернака было стремление сделать произведение иностранного автора конгениальным русским текстам. Он сам в этом неоднократно признавался. Так, в письме к Чиковани поэт объясняет свой метод работы над переводами Бараташвили: «Из этого надо сделать русские стихи, как я делал из Шекспира, Шевченки, Верлена и других, так я понимаю свою задачу» [7, 311].

В то же время для достижения этой цели необходимо было бережно относиться к метрике и ритмике переводимого текста, к музыке чужого стиха и к поэтическому стилю переводимых авторов. Казалось бы, это должно быть не столь важно для Пастернака, выступавшего против дословной точности и буквального соответствия форме. Однако воспоминания Виктора Бокова свидетельствуют о внимательном отношении Пастернака к правильному воспроизведению переводимого произведения: «В одну из встреч на даче в Переделкине он заметил: «Неправильно переводили: женщина, ничтожество твое

имя. У Шекспира этого нет, вот глядите <...> Здесь глагол фраэлти — ломать. Женщина — вероломство, вот что сказал Шекспир. Ничтожество и вероломство не одно и то же» [2, 347].

Статья «Замечания к переводам из Шекспира» является наглядным свидетельством пристального внимания переводчика к стилю, ритму и построению текста пьес Шекспира. Первоначальная редакция статьи под названием «Заметки к переводам шекспировских драм» была написана в 1946 году как предисловие к изданию пьес Шекспира в переводах Пастернака, публикация появилась только в 1956 году в альманахе «Литературная Москва». Объясняя в предисловии цель и задачи переводов, автор неоднократно подчеркивает неразрывную связь своей переводческой деятельности с собственным творчеством, в то же время считая необходимым в первую очередь сохранять суть оригинала: «Переводы нескольких пьес Шекспира... органически примыкают к нашим остальным работам. В книгах, вышедших под нашим именем до революции и в ее начале, мы пытались сказать свое посильное новое слово о природе и жизни в поэзии и прозе. Позднее появилась «Охранная грамота», очерк наших воззрений на внутреннюю суть искусства. Предлагаемые переводы из Шекспира-дальнейшее приложение тех же взглядов. В них совершенно так же, как в наших оригинальных работах, мы старались дать наиболее полное понятие о занимавшем нас предмете, в данном случае о подлежавшем переложению подлиннике. Мы ставили себе целью как можно живее и непосредственнее схватить его существо и передать его с наибольшим сходством» [6, 377].

Статья состоит из нескольких маленьких подглавок, в каждой из которых Пастернак говорит об особенностях перевода той или иной пьесы Шекспира. Так, в главе о переводе «Гамлета» особое внимание уделяется ритмической определенности текста пьесы и ее музыкальности, которая «состоит в мерном чередовании торжественности и тревожности, ... зловеще и вещественно врастает в общую ткань драмы, ... сгущает до предельной плотности атмосферу вещи и позволяет выступить тем полнее ее главному настроению». Бережное отношение к замыслу Шекспира и к его художественному воплощению существует у Пастернака с глубинным анализом самой сущности пьесы, ее мировоззренческого смысла. Определение Пастернаком пьесы «Гамлет» не как «драмы бесхарактерности», а как драмы «долга и самоотречения», драмы «высокого жребия, заповеданного подвига, вверенного предназначения» [6, 179], легко в основу поэтического перевода и стало отправной точкой для всех сценических воплощений пьесы, в том числе, и для спектакля Любимова с Высоцким в роли Гамлета.

В подглаве о переводе «Ромео и Джульетты» основное внимание уделяется размеру стиха, форме белого стиха, не заслоняющей содержания, а представляющей собой наивысшую поэзию, «которую в ее лучших образцах всегда пропитывают простота и свежесть прозы» [6, 180].

Говоря о пьесе «Король Генрих Четвертый», по праву считающейся лучшим переводом Пастернака, переводчик обращается к биографии самого Шекспира,

провинциала из Стратфорда, приехавшего в Лондон и произведшего переворот в понимании искусства. Если до него искусством считалось нечто сделанное и неестественное, то Шекспир впервые показал подлинную жизнь, его реализм – это «не глубокомыслие оstepенившегося гуляки, не пресловутая „мудрость“ позднейшего опыта, а серьезнейшее, неподдельное, трагическое и вещественное искусство» [6, 188–189].

Характеризуя Шекспира, Пастернак находит параллели в его жизни и творчестве с русской культурой и литературой. Если провинциал Шекспир напоминает ему жителей Замоскворечья Аполлона Григорьева и Александра Островского, то сюжет «Макбета» сравнивается с «Преступлением и наказанием» Достоевского: «Шекспир и Достоевский, думающие за своих героев, наделяют их даром предвиденья и воображением, равным их собственному. Способность к своевременному уточнению частностей здесь одинаковая у авторов и их героев. Это двойной, повышенный реализм детектива или уголовного романа, осторожный, оглядывающийся, как само преступление» [6, 189].

В пьесе «Король Лир» переводчик обращает особое внимание на язык «ветхозаветных пророков», на котором говорили «в легендарные времена дохристианского варварства» [6, 191].

Как видно из приведенного материала, каждая пьеса Шекспира имеет свои индивидуальные особенности, которые нужно отразить в переводе. Вместе с тем, все пьесам присуща метафоричность, проявляющаяся в прозрениях и риторике, диалоги всегда «сопряжены с действием и движением».

Такой тщательный и детальный разбор пьес Шекспира в контексте возможностей и задач перевода еще раз подчеркивает бережное отношение к подлиннику и стремление сохранить сходство с оригиналом.

Таким образом, в подходе Пастернака к переводам можно обнаружить две, казалось бы, противоположные тенденции. С одной стороны, он считает, что «дословная точность и соответствие формы не обеспечивают переводу истинной близости» [6, 176], а с другой – это целью перевода является стремление «схватить существо» оригинала и передать его «с наибольшим сходством». Эту двойственность отмечает и А. Сергеева-Клятис в статье «Искусство перевода: Борис Пастернак» [10]. Однако кажущаяся противоречивость подходов снимается самой переводческой практикой поэта, в основе которой лежит основной принцип: «Переводчик должен избегать литературного притворства, заключающегося в стилизации. Подобно оригиналу, перевод должен производить впечатление жизни, а не словесности» [6, 176].

В заключение хочется сказать несколько слов о переводах Пастернака, сделанных по подстрочникам. Этой проблеме посвящены работы Е. Киасашили, одна из которых уже была упомянута. Работа над подстрочниками грузинских поэтов и сопоставительный анализ переводов, сделанных по подстрочникам, привел исследователя к выводу, что часто неточности перевода кроются в некачественном подстрочнике. Сам Пастернак писал Симону Чиковани, что не должен переводить по подстрочникам, а только с языков, которые он знал (Гос.

музей грузинской литературы им. Леонидзе, фонд Пастернака. Ед. хранения 147/23). Однако переводы грузинской поэзии, сделанные Пастернаком, при всей своей неточности в следовании букве оригинала, в большинстве случаев остаются непревзойденными образцами русского звучания стихов. Показательно мнение прекрасного грузинского поэта Валериана Гаприндашвили о переводах Пастернаком образцов грузинской поэзии: «Пастернак пишет не копию, а портрет оригинала. Вы смотрите на двойника и удивляетесь своим чертам. Конечно, вас изменил наряд чужого языка, музыка чужого языка, но вы благодарны волшебнику, который ввел вас в ином уборе в многолюдный и торжественный мир русской поэзии» [7, 322].

Принципы и задачи перевода в интерпретации Пастернака ни в коем случае не универсальны, они подчинены только логике самого поэта и переводчика, поэтому не могут служить образцом для других авторов, но в пределах поэтического мира Бориса Пастернака они представляют собой последовательную и вполне обоснованную систему, приведшую к созданию непревзойденных переводческих шедевров, не утративших в настоящее время актуальности и остающихся литературными и общекультурными эталонами.

ЛИТЕРАТУРА

1. Абуашвили, А. Б. Два цвета. Над строками одного произведения // Вопросы литературы. 1976. №3. С. 111–127.
2. Боков, В. Собеседник роиц. Воспоминания о Б. Пастернаке. М., 1993. С. 347
3. Вяземский, П. А. Полное собр. соч.: В 12 т. С-Петербург, 1886. Т. 10.
4. Киасашвили, Е. Н. Малоизвестные факты работы Бориса Пастернака с подстрочниками (по архивным материалам) // Борис Пастернак и Тициан Табидзе: дружба поэтов как диалог культур. М. Литературный музей, 2016. С. 143-172.
5. Лифшиц, Ю. И. «Синий цвет» Николоза Бараташвили в переводе Бориса Пастернака // URL: <http://www.poezia.ru/works/67283> (Дата обращения: 01.10.2024)
6. Пастернак, Б. Л. // Борис Пастернак об искусстве. М. Искусство. 1990.
7. Пастернак, Б. Л. Письмо С. Чиковани от 9 сентября 1945 года // Пастернак Б.Л. Не я пишу стихи. М., 1991, с. 311.
8. Пастернак, Б. Л. Собр. соч. в 5-ти т. М. Художественная литература. 1992. Т. 5.
9. Ратгауз, Г. И. О переводах Пастернака // Иностранная литература, 1996. № 12. С. 224–230.
10. Сергеева-Клятис, А. Ю. Искусство перевода: Борис Пастернак // Интернет-журнал «Литература» 2005, № 13. URL: <https://lit.1sept.ru>article> (Дата обращения: 01.10.2024).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Киондзер Мария Карловна – доктор филологических наук, руководитель литературного общества «Арион» (Любек, Германия).
E-mail: mkkshondzer@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Kshondzer Maria Karlovna – doctor of philological sciences, head of the literary society “Arion” (Lubeck, Germany).
E-mail: mkkshondzer@gmail.com

Линь Гуаньцюн
Университет МГУ-ППИ в Шэньчжэне
Шэньчжэнь, КНР

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ВОСТОЧНОГО ЗАРУБЕЖЬЯ В ЗЕРКАЛЕ ПЕРЕВОДА НА КИТАЙСКИЙ ЯЗЫК

Аннотация. В работе рассматривается история перевода на китайский язык произведений русской литературы восточного зарубежья, наследия русской литературы в Китае, которое является своеобразным плодом пересечения русской и китайской культур на историческом фоне совместного строительства КВЖД (Китайско-Восточной железной дороги) и первой волны русской эмиграции. Для того чтобы лучше понять произведения данного направления, в частности, русскую специфику восприятия Востока, китайские ученые и переводчики начали работать над ними с 1990-х гг. Мы собираем хронологическую информацию о переведенных произведениях русской литературы восточного зарубежья и проводим сравнение вариантов одного и того же произведения разными переводчиками. Показано, что переводы активно способствуют расширению читательской аудитории и используются не владеющими русским языком специалистами, что значительно содействует сравнительно-литературоведческому и междисциплинарному анализу. В перспективе работа по переводу на китайский язык произведений русской литературы восточного зарубежья ждет расширения списка писателей и их текстов для дальнейшего продвижения исследований литературы данной ветви.

Ключевые слова: Восток, Китай, литература русского зарубежья, перевод, русская эмиграция.

*Lin Guanqiong
Shenzhen MSU-BIT University
Shenzhen, PRC*

RUSSIAN LITERATURE OF THE EASTERN DIASPORA IN THE MIRROR OF CHINESE TRANSLATION

Abstract. This paper analyses the history of translating into Chinese the works of Russian literature of the eastern diaspora, the heritage of Russian literature in China, which is a peculiar result of the intersection of Russian and Chinese cultures against the historical background of the joint construction of the Chinese Eastern Railway (CER) and the first wave of Russian emigration. In order to better understand the works of this direction, in particular, the Russian specificity of the perception of the East, Chinese scholars and translators began to work on them from the 1990s. We collect chronological information about the translated works of Russian literature of the eastern diaspora and compare the variants of the same work by different translators. It is shown that the translations actively contribute to the expansion of readership and are used by non-Russian-speaking specialists, which greatly facilitate comparative-literary and interdisciplinary analyses. In the future, the work on Chinese translations of works of Russian literature of the eastern diaspora awaits the expansion of the list of writers and their works to further advance the research on the literature of this branch.

Keywords: East, China, Russian literature abroad, translation, Russian emigration.

Работа выполнена в рамках научно-исследовательского проекта департамента образования провинции Гуандун КНР «Этнокультура в русской прозе китайской эмиграции

(1920–1945)» (2023WQNCX083) и программы по привлечению высококвалифицированных специалистов «Павлин» города Шэнъчжэнь.

История русского зарубежья в Китае не отличается длительностью, но в данный период появился ряд знаменитых писателей и были созданы яркие художественные произведения. Будучи своеобразным плодом пересечения русской и китайской культур на фоне совместного строительства КВЖД, а также первой волны русской эмиграции, русская литература восточного зарубежья привлекает особое внимание русистов Поднебесной. Для того чтобы лучше понять произведения этого направления, в частности, русскую специфику восприятия Востока, китайские ученые и переводчики начали активно работать над ними в конце XX в., что служит постоянным стимулом исследования литературы данной ветви.

В Китае научные статьи по литературе восточной ветви русской эмиграции публиковались с 1990-х гг. Профессор Хэйлунцзянского университета Дяо Шаохуа дал общую характеристику литературе данного направления, считая, что такая литература с одной стороны продолжает традицию русской литературы, особенно литературную традицию серебряного века конца XIX в. – начала XX в., а с другой стороны она приобретает свою специфику под влиянием культурной традиции и жизненной обстановки стран, куда русские эмигранты переехали [7, 82]. Исследователь в своих работах опубликовал стихотворения, которые он сам перевел на китайский язык, в том числе воспевающее Северный поход на территории Китая (1926–1928) стихотворение Иосифа Иосифовича Вонсвича, футуристическую стихотворную попытку Федора Леонтьевича Камышнюка и Сергея Яковlevича Алымова, а также стихотворения Марианны Колосовой, Всеволода Никаноровича Иванова, Якова Ивановича Аракина, Арсения Несмелова, Наталии Семеновны Резниковой, Николая Александровича Щеголева, Валерия Перелешина и Александры Петровны Паркау [6; 7; 8]. С помощью этих научных трудов китаязычные ученые впервые познакомились с русской поэзией восточного зарубежья.

В 2000 г. профессор Цицикарского университета Ли Яньлин в своей статье «Антология поэзии русской эмиграции в Китае» опубликовал 15 переведенных им стихотворений Арсения Несмелова, Валерия Перелешина, Николая Александровича Щеголева, Михаила Петровича Шмейссера, Лидии Юлиановны Хайндровой, Елены Ивановны Недельской, Михаила Волина, Нины Константиновны Завадской, Григория Григорьевича Сатовского, Николая Степановича Вохтина и Александры Петровны Паркау [9]. Исследователь подобрал произведения поэтов и поэтесс разных периодов, которые включают темы о родине (напр.: «Россия» Хайндровой, 1945) и о Китае (напр.: «Около Цицикара» Несмелова, 1938), чтобы китайские читатели смогли понять картину стихотворных произведений восточной ветви русской эмиграции в разных аспектах.

По инициативе Ли Яньлина коллектив известных китайских русистов перевел большое количество произведений русской литературы восточного зарубежья на китайский язык, и в 2002 г. вышел в свет знаменитый труд – пятитомник «Литература русских эмигрантов в Китае», в который входят стихотворения, рассказы, мемуары и одна повесть. В 3 томах собрано 651 стихотворение 60 поэтов, а в остальных 2 томах – 1 повесть, 42 рассказа, написанных 11 писателями и 35 мемуаров 26 авторов. Хотя в данном пятитомнике переведены далеко не все произведения русских писателей восточного зарубежья, но он уже достаточно представил большое количество русских писателей-эмигрантов в Китае в первой половине XX в., а также разнообразие жанров их творчества, все это значительно способствовало знакомству с русской литературой восточного зарубежья. Русские писатели-эмигранты на чужой территории написали произведения, которые демонстрируют пересечение разных культур. По мнению профессора Пекинского университета Гу Юньпу, публикация данного пятитомника успешна по трем направлениям: 1) история китайско-российских культурных обменов, 2) история изучения литературы русского зарубежья и 3) история китайской литературы, а именно, литературы провинции Хэйлунцзян [12, 74].

В вышеупомянутом труде издан китайский перевод повести «Великий Ван» (1936) Николая Аполлоновича Байкова – известного писателя русского зарубежья, переехавшего на Северо-Восток Китая и прожившего там как на второй родине почти полвека. В данном произведении подробно описана картина жизни от рождения и до смерти Великого Вана – главного в жизни писателя тигра маньчжурской тайги (нынешний Северо-Восток Китая). Как полагал Ли Яньлин, у истоков творчества писателей-натуралистов стоял именно Байков, а не Рейчел Карсон, так как «Великий Ван» был издан раньше книги «Безмолвная весна» (1962) почти на 30 лет [10, 81]. После публикации повесть «Великий Ван» сразу обрела популярность. Она была много раз переиздана и переведена на английский, французский, итальянский, чешский, немецкий, японский, китайский языки и т. д. Первый китайский перевод «Великого Вана» был сделан Цю Шу с японского языка, издан в 1942 г. в городе Далянь и распространялся только на территории Маньчжурии, поэтому сейчас его уже трудно найти [5, 9]. Перевод «Великого Вана» в сборнике «Литература русских эмигрантов в Китае» сделал профессор Шанхайского университета иностранных языков Фэн Юйлюй. В 2002 г. также был опубликован перевод «Великого Вана» профессора Дяо Шаохуа совместно с его супругой Чжао Цзиннань, что доказало большой интерес нынешних китайских русистов-переводчиков к данной повести. Языки обоих переводов современный, так как они вышли в свет в одном и том же году. Они показали стили и технологии разных переводчиков: перевод Фэн Юйлюя более краткий и опирается на оригинал, а Дяо Шаохуа и Чжао Цзиннань чаще добавляли в свой перевод объяснительные фразы. Например, в прологе оригинала существует предложение: «Чистый, как кристалл, горный воздух был напоен ароматом цветов и дыханием земли» [2, 55].

В переводе Фэн Юйлюя: «山里的空气像水晶一般洁净，充溢着花香和泥土的气息» [3, 1].

Горный воздух был чист, как хрусталь, и наполнен ароматом цветов и земли (здесь и далее перевод автора работы).

В переводе Дяо Шаохуа и Чжао Цзиннань: «山里的空气一尘不染，清澈透明，弥漫着野花的芳香和大地的泥土气，沁人肺腑» [1, 143].

Горный воздух был безупречен, чист и прозрачен, наполнен ароматом диких цветов и земли, он освежает легкие человека.

В 2013 г. в свет вышла книга «Изгой: Антология стихотворений В. Перелешина», переведенных на китайский язык профессором Нанькайского университета Гу Юем (Гу Хэндуном). Перелешин прожил в Китае около 30 лет, владел китайским языком, прекрасно воспринимал китайскую литературу и культуру. Он перевел с китайского на русский язык даоский трактат «Дао дэ цзин» Лао-цзы, поэму «Лисао» Цюй Юаня и другие древнекитайские стихотворения. Данное издание считается самой полной антологией китайских переводов стихотворений Перелешина. В нем собрано 99 переводов его стихов, в которых не редко присутствуют китайские мотивы, например, в стихотворениях «Вид на Пекин из Би-юнь-сы» (1943), «В Шаньхайгуане» (1943) и «Сянтаньчэн» (1948). Безусловно, творчество Перелешина служит важным материалом для изучения восприятия Китая русскими эмигрантами.

В 2015 г. была опубликована переведенная на китайский язык сокращенная антология «Поэзия русской эмиграции в Китае. Любование и исследование», главным составителем которой является профессор Ли Яньлин. В данное издание входят 160 стихотворений (большинство из пятитомника «Литература русских эмигрантов в Китае») 60 поэтов-эмигрантов с биографиями авторов, а также с художественным анализом.

В 2017 г. было издано «Собрание произведений русских писателей в Маньчжоу-Го^х». Оно включает перевод 5 прозаических произведений 3 писателей и 66 стихотворений. На основе ранее уже опубликованных переведенных произведений из вышеуказанных трудов в собрание добавлен китайский перевод ранее нетронутых стихотворений, выполненный самими составителями (профессором Восточно-китайского педагогического университета Ван Яминь и доцентом Лундунского университета Ду Сяомэй). Стоит отметить, что в данном труде еще приведен редкий текст: переведенная Цю Шу в 1942 г. повесть Байкова «Тигрица» (1940) и перевод рассказа того же писателя, осуществленный переводчиком Бэй Цин (перевод впервые был опубликован в 1943 г.). Собрание познакомило китаеязычных специалистов с другими произведениями Байкова (помимо повести «Великий Ван»), чем пополнили их запас.

Кроме вышеперечисленных изданий переводы произведений русской литературы восточного зарубежья фрагментарно были опубликованы во многих научных трудах по данной теме. Благодаря этим переводам в Китае с 1990-х гг. было защищено несколько десятков диссертаций по литературе восточной ветви

русской эмиграции и это количество постоянно растет, что свидетельствует о большом интересе китайских литературоведов к данной теме. Переводы активно способствуют расширению читательской аудитории. Их могут использовать литературоведы-компаративисты, культурологи, историки и т. д., не владеющие русским языком, что значительно содействует сравнительно-литературоведческому и междисциплинарному анализу. По статистическим данным среди русских эмигрантов первой волны в Китае всего было 100 с небольшим писателей, они опубликовали в итоге не менее 70 собраний стихотворений [4; 11]. Таким образом, хотя работа по переводу на китайский язык произведений русской литературы восточного зарубежья уже добилась значительного успеха, она еще ждет расширения списка писателей и их текстов для дальнейшего продвижения исследований литературы данной ветви.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Байков, Н. Даван (Великий Ван)*. 大王 // Агеев М., Байков Н. Кэкаинь чуаньци; Даван (Роман с кокаином; Великий Ван). 阿盖耶夫, 巴依科夫. 可卡因传奇; 大王. С. 141–287.
2. *Байков, Н. А. Великий Ван* // Байков Н.А. Великий Ван: Повесть; Черный капитан: Роман / Вступ. ст. Е. Ким. Владивосток: Альманах «Рубеж», 2009. С. 53–226.
3. *Байков, Н. А. Даван (Великий Ван)*. 巴依阔夫. 大王 // Чжунго элосы цяоминь вэньсюе цуншу. Синаньлин цзоуминцю (Литература русских эмигрантов в Китае. Соната над Хинганом). 中国俄罗斯侨民文学丛书. 兴安岭奏鸣曲 / Гл. сост. Ли Яньлин. Харбин: Издательство литературы и искусства Севера; Издательство образования Хэйлунцзяна, 2002. С. 1–145.
4. *Van Яминь*. Чжунго цзай хуа элосы цяоминь вэньсюе яньцзю 25 нянь (25-летнее исследование литературы русской эмиграции в Китае). 王亚民. 中国在华俄罗斯侨民文学研究 25 年 // Цзефанцзюнь вайгоюй сююань сюебао (Вестник Института иностранных языков НОАК). 解放军外国语学院学报. 2017. № 5. С. 150–158.
5. *Дяо Шаохуа, Чжасо Цзиннань*. Элосы люван вэньсюе чжундэ лянбу чансяошу (Два бестселлер в литературе русского зарубежья). 刁绍华, 赵静男. 俄罗斯流亡文学中的两部畅销书 // Агеев М., Байков Н. Кэкаинь чуаньци; Даван (Роман с кокаином; Великий Ван). 阿盖耶夫, 巴依科夫. 可卡因传奇; 大王 / Пер. на кит.: Дяо Шаохуа, Чжасо Цзиннань. Харбин: Издательство литературы и искусства Севера, 2009. С. 1–15.
6. *Дяо Шаохуа*. Цзай хуа эцяо вэньсюе ипе (Обзор литературы русской эмиграции в Китае). 刁绍华. 在华俄侨文学一瞥 // Даньдай вайго вэньсюе (Современная зарубежная литература). 当代外国文学. 1994. № 4. С. 150–157.
7. *Дяо Шаохуа*. Чунфаньицай дэ харбин эцяо вэньсюе (Снова блестящая русская литература харбинской эмиграции). 刁绍华. 重放异彩的哈尔滨俄侨文学 // Цюши сюекань (Вестник «Цюши»). 求是学刊. 1992. № 5. С. 82–86.
8. *Дяо Шаохуа*. Эрши няньдай харбин эцяо шитань ипе (Обзор русской поэзии харбинской эмиграции 1920-х гг.). 刁绍华. 二十年代哈尔滨俄侨诗坛一瞥 // Сюешу цзяолю (Научная коммуникация). 学术交流. 1992. № 5. С. 102–106.
9. *Ли Яньлин*. Чжунго элосы цяоминь шижэн цзопинь сюань (Антология поэзии русской эмиграции в Китае). 李延龄. 中国俄罗斯侨民诗人作品选 // Элосы вэны (Русская литература и искусство). 俄罗斯文艺. 2000. № 3. С. 3–8.

10. *Ли Яньлин.* Шицзе шэнтай вэньсюе дэ кайшаньчжицзо – Даван (Основа натурализма в мировой литературе – «Великий Ван»). 李延龄. 世界生态文学的开山之作——《大王》 // Элосы вэньи (Русская литература и искусство). 俄罗斯文艺. 2008. № 2. С. 81–85.
11. *Ли Яньлин.* Сюйянь (Предисловие). 李延龄. 序言 // Перелешин В. Усогуй – Перелешин шисюань (Изгой: Антология стихотворений Перелешина). 别列列申. 无所归依: 别列列申诗选 / Гл. ред.: Ван Цзяньчжао; пер. на кит.: Гу Юй. Ланьчжоу: Дуньхуанское издательство литературы и искусства, 2013. С. 1–3.
12. Лучжун цинчжу «Чжунго элосы цяоминь вэньсюе цуншу» вэньши (Поздравление выхода в свет серии «Литература русских эмигрантов в Китае»). 隆重庆祝《中国俄罗斯侨民文学丛书》问世 // Элосы вэньи (Русская литература и искусство). 俄罗斯文艺. 2003. № 4. С. 72–74.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Линь Гуаньцюн – кандидат филологических наук, преподаватель филологического факультета Университета МГУ–ППИ в Шэньчжэне.
E-mail: linguantsyun@mail.ru

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Lin Guanqiong – Ph.D in philological sciences, lecturer of the Faculty of Philology of Shenzhen MSU-BIT University.
E-mail: linguantsyun@mail.ru

Миличевич Саня

Университет в Баня-Луке
Баня-Лука, Республика Сербская, Босния и Герцеговина

Бабич Анджела

Университет в Мариборе
Марибор, Словения

ГИД ИЛИ ПЕРЕВОДЧИК: О МОСКОВСКИХ ТОПОНИМАХ В ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЕ И ПУТЕВОДИТЕЛЯХ НА СЕРБСКОМ ЯЗЫКЕ

Аннотация. Русская литература, веками популярная во всем мире, очень часто является мотивом посещения иностранными туристами российской столицы. Поскольку музеи писателей и места, связанные с определенными литературными произведениями, представляют собой важную туристическую достопримечательность, цель настоящей работы заключается в исследовании того как названия таких мест переводятся на сербский язык. Мы сравнили топонимы из произведений русских писателей двадцатого века с топонимами, доступными в путеводителях на сербском языке. Исходя из уже установленного факта, что процедуры перевода в случае топонимов могут применяться (вместо транскрипции и транслитерации) только в том случае, если они обладают лексическим и семантическим значением, в работе мы указываем на несоответствие между литературными и туристическими текстами, когда речь идет о переводах этих названий, а также на несоответствия в отдельных случаях, когда применялась сама транскрипция, и подчеркиваем важность унификации перевода топонимов в контексте литературного туризма.

Ключевые слова: перевод, топонимы, художественный текст, путеводитель, литературный туризм, сербский язык, русский язык.

Milicevic Sanja

*University of Banja Luka
Banja Luka, Republic of Srpska, Bosnia and Herzegovina
Babic Andjela
University of Maribor
Maribor, Slovenia*

GUIDE OR TRANSLATOR: MOSCOW TOPOONYMS IN FICTION AND TRAVEL GUIDES IN SERBIAN

Abstract: Russian literature, which has been popular all over the world for centuries, is very often the motive for foreign tourists to visit the Russian capital. Since the museums of writers and places associated with certain literary works represent an important tourist attraction, the purpose of this work is to investigate how the names of such places are translated into Serbian. We compared toponyms from the works of twentieth-century Russian writers with toponyms available in Serbian-language

guidebooks. Based on the already established fact that translation procedures in the case of toponyms can be used (instead of transcription and transliteration) only if they have lexical and semantic meaning, in our work we point out the discrepancy between literary and tourist texts when it comes to translations of these names, as well as inconsistencies in some cases when the transcription itself was used, and we emphasize the importance of unifying the translation of toponyms in the context of literary tourism.

Keywords: translation, toponyms, literature, guidebooks, literary tourism, Serbian language, Russian language.

Проблема перевода географических названий представляет собой одну из самых сложных и самых актуальных проблем при переводе текстов любого жанра. В художественной литературе данная проблема является особым вызовом, поскольку природа художественного текста обуславливает использование определенных переводческих приемов. С развитием литературного туризма как относительно новой отрасли возникает потребность в исследовании топонимов в литературных произведениях. Предметом данного исследования являются некоторые из самых известных московских топонимов, выявленные в переводах литературных произведений и путеводителях на сербском языке. В качестве источников мы использовали произведения «Мастер и Маргарита» М. Булгакова [1] и «Москва – Петушки» В. Ерофеева [3], а также два популярных путеводителя по Москве [7; 8]. Используя метод сопоставительного анализа переводов, мы попытаемся установить, какие приемы используют переводчики художественных текстов и справочных изданий, и каким образом возможные различия могут показаться важными в контексте литературного туризма.

В последние годы в научных исследованиях литературному туризму уделяется значительное внимание и, благодаря мировой популярности русской литературы считается, что именно данная отрасль может стать одним из главных факторов роста внутреннего туризма в целом [10]. Здесь следует отметить, что существует большое количество определений литературного туризма, которые рассматривают данный термин с разных сторон. На наш взгляд самый обширный обзор данной проблематики дан в статье С. А. Лебедевой, которая суммирует актуальные исследования в этой области и приводит разные варианты дефиниции литературного туризма, определяя его как:

- 1) путешествия в дестинации, «прославленные в литературных творениях, (реальные города или построенные объекты для вымышленных художественных образов), ассоциирующиеся с авторами (места рождения и захоронения) или их литературными произведениями,
- 2) вид путешествий культурной направленности, связанный с посещением дестинаций, ассоциирующихся с реальными лицами или мифологическими персонажами,
- 3) симбиоз двух обозначенных выше видов туристской активности, сочетаю в себе элементы, как культурного туризма, так и туризма, направленного на изучение объектов культурного наследия» [6, 2912].

Неоспорим тот факт, что, несмотря на различные подходы к определению этого понятия, литература очень часто вдохновляет туристов, в том числе на поиск мест из прочитанных произведений в городах, которые они посещают.

Вопросом стандартизации географических названий, их перевода и применения в различных языковых сообществах занимается на официальном уровне экспертная группа ООН по географическим названиям, составившая «Глоссарий терминов для стандартизации географических названий». В рамках возможностей перевода эндонимов эксперты ООН выделяют четыре способа: транскрипцию, транслитерацию, перевод и экзонимизацию. При этом подчеркивается, что данные способы вовсе не обязательно являются взаимоисключающими, потому что, например, экзонимы часто образуются именно при помощи перевода. «При переводе топоним переносится из языка-источника в язык-приемник с помощью лингвистических средств. Самое главное здесь, это факт, что перевод можно применить в качестве метода передачи названий, только если исходный топоним полностью или частично обладает семантическим или лексическим значением; иными словами, только если его можно найти в обычном словаре» [5, 101].

Некоторые исследователи отмечают, что при переводе топонимов очень важную роль играет цель перевода, поэтому существует мнение о том, что исторически значимые географические названия нужно переводить, в то время как для менее значимых в культурологическом и историческом смысле топонимов используется транслитерация [9, 124]. Схожее мнение высказывает Д. И. Ермолович, подчеркивая, что на языке перевода уже может существовать устоявшееся традиционное соответствие, которое необходимо использовать, поэтому переводчику рекомендуется посмотреть в авторитетные источники на русском языке, географические словари и т. п. [2, 109]. С другой стороны, в литературном произведении любой топоним может приобрести статус ключевого элемента. Авторы отмечают, что «в контексте литературного произведения топоним является не просто наименованием точки пространства, а художественно значимым элементом», потому что «помещая персонаж в определенную среду, называя и именуя место его пребывания, автор осуществляет географическую конкретизацию описываемого события, а также определенным образом характеризует персонаж, предопределяя его характер и дальнейшее развитие сюжета» [4, 348].

Одним из самых важных московских топонимов для туристов, посещающих Москву, а также для любителей романа «Мастер и Маргарита» является топоним *Воробьевы горы*. В художественном переводе на сербский язык этот топоним встречается в двух вариантах *Врапчја брда/Врапчје горе* [1], в то время как в путеводителях было использовано название *Врапчева брда* [7] и *Воробјове горе* [8]. Здесь, видимо, речь идет о переводе, поскольку переводчик Булгакова в определенных ситуациях пользуется более поэтичным вариантом *горе*, в то время как в путеводителях находим либо стилистически нейтральный вариант *брда*, либо транскрипция *Воробјове горе*.

Уже в следующем примере, *Садовое кольцо*, видно, что кроме перевода, в художественной литературе встречаются и другие варианты передачи географических названий. Так, переводчик произведения «Москва – Петушки» пользуется чистой транскрипцией *Садовоје кольцо* [3], а в переводе романа «Мастер и Маргарита» мы находим топоним *Садовој прстен* [1], в котором прилагательное транскрибировано, в то время как слово *кольцо* переведено буквально. В путеводителях мы находим буквальный перевод *Баштенски прстен* [7; 8].

В некоторых примерах наблюдается изменение числа имени существительного. Например, топоним *Александровский сад* в переводе романа «Мастер и Маргарита» был передан как *Александровски парк* [1], но в путеводителе он появляется во множественном числе – *Вртови Александровски* [7].

Похожее изменение было выявлено и в примере топонима *Чистые пруды*, который в литературе передается как *Чисти рибњак* [1], в то время как в путеводителе встречаются варианты с транскрипцией и переводом: *Чистије пруди* и *Чиста језера* [8].

Когда речь идет о передаче названий улиц, наблюдается одинаковая тенденция: в художественной литературе используется перевод, в то время как для путеводителей характерны варианты с транскрипцией (напр. Большая Никитская – *Большаја Никитскаја* [7] – *Велика Никитска* [1]. Хотя в данном примере в транскрипции остались русскоязычные окончания, уже в следующем, *Никитские ворота*, таких окончаний нет. Кроме того, нами были обнаружены следующие примеры перевода: *Никитска капија* [1] / *капија Никитски* [7], *Никитска капија* [8].

Следует отметить, что различия в окончаниях встречаются и в примере перевода топонима *Новодевичий монастырь: Девичи манастир* [1], *Новодевичи манастир* [8], *Новодевични манастир* и *Новодевичански манастир* [7].

Сопоставительный анализ переводов известных московских топонимов в художественной литературе и путеводителях на сербском языке показывает, что переводчики литературных произведений намного чаще пользуются собственно переводом, в то время как в путеводителях в большей степени встречается транскрипция, а также сочетание транскрипции и перевода. Данные приемы обусловлены жанром текста и его целевой аудиторией. Однако если учитывать фактор литературного туризма как перспективной и развивающейся отрасли, оказывается, что разница в переводе некоторых географических названий настолько значима, что они становятся почти неузнаваемыми (напр. *Садовое кольцо* – *Садовоје кольцо* – *Баштенски прстен*). В заключение следует отметить, что установление более четких правил передачи географических названий может оказать положительное влияние на опыт туристов, посещающих Москву в целях «литературного паломничества».

ЛИТЕРАТУРА

1. Булгаков, М. Мајстор и Маргарита. Београд. Завод за уџбенике. 2014. 468 с.
2. Ермолович, Д. И. Имена собственные на стыке языков и культур. Москва. Р. Валент, 2001. 200 с.
3. Ерофеев В. Москва – Петушки. Сремски Карловци. Каирос. 1995. 167 с.
4. Кабакчи, М. К. К проблеме способов перевода топонимов в художественном тексте // Гуманитарные, социально-экономические и общественные науки. 2015. Том 2. № 11. С. 348–350.
5. Кадмон, Н. Язык и передача географических названий // Руководство по национальной стандартизации географических названий. 2007. С. 95–102.
6. Лебедева, С. А. Развитие литературного туризма в России и в мире: обзор научных источников // Креативная экономика. 2023. Том 17. № 8. С. 2909–2936. doi: 10.18334/ce.17.8.118579
7. Москва – инспирација туристима. Lingea: Нови Сад. 2017. 141 с.
8. Москва: туристички водич. Београд. Интерсистем картографија. 2009. 192. с.
9. Степанова, Д. Р. Особенности перевода топонимических единиц / Д. Р. Степанова, Е. М. Божко // Язык в сфере профессиональной коммуникации: Часть 1. Екатеринбург: Издательство УМЦ-УПИ, 2018. С. 122–126.
10. Шерстянкина, Л. Л. Анализ спроса на литературный туризм: «Пушкинские места». Шерстянкина, Л. Л., Яшкова, Н. В., Булганина, С. В., Лебедева, Т. Е., и Соловьева, Ю. А. (2020). Московский экономический журнал, (9), 497–502.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРАХ

Миличевич Саня – магистр филологических наук, старший преподаватель кафедры русского и сербского языков и литератур филологического факультета Университета в Бања-Луке.

E-mail: sanja.milicevic@flf.unibl.org

Бабич Анджела – студент магистратуры Университета в Мариборе, Словения.

E-mail: andjelab05@yahoo.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHORS

Milicevic Sanja – Master of Philology, Senior Lecturer at the Department of Russian and Serbian Languages and Literatures, Faculty of Philology, University of Banja Luka.
E-mail: sanja.milicevic@flf.unibl.org

Babic Andjela – graduate student at the University of Maribor, Slovenia.

E-mail: andjelab05@yahoo.com

Няголова Наталия

Великотырновский университет

Велико-Тырново, Болгария

ПЕЙЗАЖ КАК ОБЪЕКТ ИНТЕРСЕМИОТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА В БАЛКАНСКИХ ЭКРАНИЗАЦИЯХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ А. П. ЧЕХОВА

Аннотация. В статье рассматривается пейзаж как элемент в процессе интерсемиотического перевода художественного текста на экране. Предметом исследования является дефинирование объема культурных смыслов, которые эксплицирует пейзаж в рамках экранизации. Наблюдения осуществляются на материале трех экранизаций произведений А. П. Чехова, созданных в кинематографе трех балканских стран – «Палата № 6» (1978) режиссера Лучиана Пинтилие, «Вишневый сад» (1999) режиссера Михалиса Какоянниса и «Зимняя спячка» (2014) режиссера Нури Бильге Джейлана.

Ключевые слова: пейзаж, интерсемиотический перевод, экранизация, идентичность, «черная волна», reception.

Natalia Nyagolova

University of Veliko Turnovo

Veliko Turnovo, Bulgaria

THE LANDSCAPE AS AN OBJECT OF INTERSEMIOTIC TRANSLATION IN THE BALKAN ADAPTATION OF A. P. CHEKHOV'S WORKS

Abstract. The article examines the landscape as an element in the process of intersemiotic translation of the literary text on the screen. The subject of research is the defining of the volume of cultural meanings that the landscape explicates in the screen adaptation. Three screen adaptations of A. P. Chekhov's works, created by cinematographers in three Balkan countries, are observed – “Ward Six” (1978), directed by Lucian Pintilie, “The Cherry Orchard” (1999), directed by Michael Cacoyannis and “Winter Sleep” (2014), directed by Nuri Bilge Ceylan.

Keywords: landscape, intersemiotic translation, screen adaptation, identity, Black Wave, reception.

В эпоху «визуального поворота» процесс перевода литературного текста на язык кино является актуальной исследовательской проблемой для специалистов из разных научных сфер. Хотя понимание «интерсемиотического перевода» было обосновано еще в трудах Р. Якобсона, У. Эко, Ю. М. Лотмана, до сих пор оно нуждается в теоретической доработке, в апробации на основе разнообразного кинематографического материала. Данный процесс предполагает целый ряд изменений, сокращений и добавлений, которые должны компенсировать

ограничения верbalного текста при его перенесении на экран. Механизмы интерсемиотического перевода исследовались в разных аспектах: лингвистическом, коммуникативном, семиотическом, культурологическом. Процесс интерсемиотического перевода литературного текста в условиях иностранной культурой усложняется подключением коннотативных и семиотических слоев «культуры-приемника».

Материалом исследования в настоящей статье стали балканские экранизации произведений А. П. Чехова. Из-за ограничений в объеме рассматриваются всего три фильма, снятых в разных странах Балканского полуострова – бывшей Югославии, Греции, Турции. Фокус исследования – пейзаж как объект интерсемиотического перевода, поскольку пейзаж в фильме несет особую семиотическую нагрузку и, наряду с интерьерами, артефактами, по словам О. Леонович, «продуцирует культурные смыслы» [3, 149].

Исследование взаимодействия данных культурных смыслов, закодированных, с одной стороны, в исходном, литературном тексте, а с другой – в кинопереводе, составляет основной научный ракурс статьи.

Балканский культурный ареал, как и любой другой ареал мира, имеет свою специфику, так как между балканскими странами немало культурно-исторических сходств. В то же время кинематограф Балкан развивался и развивается разными темпами, а усвоение русской культуры и, в частности, чеховских произведений в каждом национальном кинематографе осуществлялось по-разному.

Мы исходим из того, что проблема балканских культур – эта проблема идентитета, причем не только национального, но и культурного, регионального, этнического и личностного. Это ожидаемо, учитывая пограничность расположения Балканского полуострова, где, по словам В. Дворниковича, «Восток и Запад веками воюют друг с другом, в разнообразных формах церковной, культурной, идеологической или государственно-политической экспансии» [1, 8]. Под влиянием модели «перекрестка» сформировалась и склонность балканских культур к дуализму и гетероморфности.

Сначала обратимся к фактологии. Среди балканских стран бывшая Югославия занимает первое место по количеству экранизаций Чехова – тридцать с 1957 по 2009 год. Югославские режиссеры обращались, помимо прозы Чехова, к одноактной и многоактной драматургии. Второе место занимает Греция с девятью экранизациями. Первая из них – «Дядя Ваня» – осуществлена в 1974 году Тасосом Георгиу. В Румынии существуют две экранизации чеховских произведений – 1974 и 2014 годов – «Папа» по мотивам одноактных пьес. Турецкие кинематографисты также сняли две экранизации – в 2014 и 2024 годах.

Как получилось, что югославский кинематограф оказался наиболее восприимчивым к творчеству Чехова? Специфика рецепции русской культуры в Югославии состоит в том, что она происходила в основном через литературу и гораздо реже – через кино. На фоне конфликта между Сталиным и Тито с 1948 года в СФРЮ было показано крайне мало советских фильмов. По словам

Г. Милорадовича, после середины XX века культурный обмен между Западом и Югославией стал настолько «разнонаправленным и сильным, а сеть влияний – настолько разнообразной, что соответствующее учреждение, Комиссия по культурным связям с зарубежными странами, больше не могло осуществлять эффективный контроль» [4, 353]. Из-за ограниченного присутствия в 1960-х на экранах Югославии советского кинематографа режиссеры начали создавать киноадаптации произведений Чехова, Достоевского, Булгакова, опираясь на национальную и западную традиции.

Рассказ «Палата № 6» А.П. Чехова был трижды экранизирован в югославском кино: «Павилјон брой 6» Иоакима Марусича 1968 года и две экранизации Лучиана Пинтилие 1973 и 1978 годов. Объектом наших наблюдений является экранизация 1978 года. В ней можно рассмотреть след разнообразных культурных влияний и в первую очередь – влияния специфического кинематографического течения «черной волны», возникшего в Югославии в начале 60-х годов XX века. А. Маткович определяет данное течение следующим образом: «Ключевой особенностью „черной волны“ является тенденция к реалистическому изображению социальной реальности с акцентом на разных социальных проблемах (общественные, политические, моральные и др.), в том числе и тех, которые являлись табуированными в югославском обществе» [7, 37]. Режиссер Пинтилие, румын по происхождению, родился на территории Бессарабии. После фильма «Реконструкция» («Reconstituirea») 1968 года он был вынужден эмигрировать во Францию. На родину Пинтилие вернулся только в 1990 году, после падения режима Николае Чаушеску.

Пинтилие осуществил адаптацию повести Чехова на базе югославской кинокомпании Centar Film, Белград, (RTV Beograd) с участием лучших югославских актеров. На Каннском кинофестивале в 1979 году фильм получил «Приз особого внимания» за оригинальное видение.

Кульминационная точка развития югославского кинематографа, связанная с авторским фильмом и «черной волной», накладывает отпечаток на кинопоэтику «Палаты № 6». В фильме чувствуется странный симбиоз высокой духовности и натуралистической образности, провоцирующий сплав грубого сарказма и возвышенного демонизма, который и по сей день остается кинематографическим «патентом» этой части европейского континента.

Мрачный, почти апокалиптический сюжет чеховской повести представлен в фильме «Павилјон № VI» на фоне неоднозначного пейзажа, который для подготовленного зрителя напомнит черты не только поздней русской зимы, но и балканского месяца марта. На этом полубалканском фоне Пинтилие развивает лейтмотивную чеховскую тему убогого быта, материи, побеждающей и убивающей дух всеми возможными способами и эта тема совершенно органично вписывается в кинематографическую поэтику «черной волны», персонажи которой противостоят абсурду жизни только силой своего внутреннего духовного сопротивления.

Во всем фильме, который решен в цветовой гамме передвижников – серо-черно-темно-коричневой, единственным светлым пятном является горящий огонь, попадающий в кадр после экзальтации Громова, приветствующего будущий мир истины. Эта цветовая гамма характерна и для «нового» югославского кино: темнота улиц, тусклое освещение помещений, осень и зима как времена года, ночь как время действия – все это элементы, ведущие к идее о подсознательном «подполье» личности, о социально-психологическом жизненном тупике. Лучиан Пинтилие испытывает желание вернуться к первоначальному смыслу образов, к болезненному кинематографическому примитиву. Он «прочитал» текст Чехова не только через призму своей творческой индивидуальности, но и через призму кинематографических процессов второй половины XX века, потрясших в 60-е и 70-е годы не только югославский кинематограф, но и почти весь социалистический лагерь – Польшу, Чехию, Венгрию, Болгарию.

В 1999 году греческий режиссер Михалис Какояннис снимает фильм «Вишневый сад» – совместное производство Греции, Франции и Кипра. Съемки фильма проходили в Болгарии. Михалис Какояннис – большое имя в истории греческого кинематографа. Английский воспитанник, Какояннис становится фигурой первой величиной, благодаря своему оскароносному фильму «Алексис Зорбас» 1964 года, который воспринимается как кинематографическая эмблема греческого идентитета. Затем последовал целый ряд ярких картин, большинство которых основано на древнегреческих трагедиях. В конце XX века Какояннис обращается к тексту «Вишневого сада». Состав актеров довольно представительный: в роли Раневской – Шарлотта Рэмплинг, в роли Гаева – Аллан Бейтс, а в роли Яши – сам Джерард Батлер. Кинокритика встречает фильм неоднозначно, хотя картина получила несколько призов на Международном кинофестивале в Салониках. Однако прекрасная игра актеров не может компенсировать статичность картины, которую режиссер попробовал преодолеть включением некоторых эпизодов, только упомянувшихся в пьесе, – например, приезд Ани в Париж к матери; торги, на которых продается вишневый сад. Сам Какояннис в интервью сетовал, что хотел прежде всего изобразить атмосферу умирающего поместья. Операторская работа в экстерьерных условиях отменная, но в интерьере камера движется слишком медленно, следуя за перемещением героев и продвижением действия, фиксируя их, но не предлагая зрителю никакой особой оптики.

Финансированный тремя национальными компаниями (Melanda Film Production, Greek Film Production, Amanda Production) фильм кажется расточительным и несколько анахроничным из-за детализации быта и костюмов, а также продолжительности (два с половиной часа). Но за изящностью исполнения просвечивается некая монументальность: фильм напоминает памятник чеховскому тексту, который должен сохранить преклонение перед его эстетическими достоинствами и одновременно утвердить его как артефакт прекрасного прошлого.

Многие критики отмечают, что фильм Какоянниса получился слишком «английским», хотя, конечно, сразу видно, что пейзаж имеет балканские черты: цветущие вишневые деревья в сочетании с соснами в окрестностях усадьбы совсем не подходят к профилю британской или русской флоры. Но тема заката, уходящей эпохи волнует Какоянниса не только в биографическом и творческом планах – все-таки во время съемок ему уже за 75 лет. Конец века для греческого кинематографа – это и конец целого периода в его истории. В конце XX столетия для него заканчивается период «новой волны», представленной фильмами послевоенного поколения. Фильм Какоянниса подводит своеобразный итог данного периода, очень важного для культуры страны. И в его «Вишневом саде» сохраняется ряд характеристик греческой «новой волны»: отстраненность, уникальная цветовая палитра, сдержанный темперамент. Экранизация «Вишневого сада» заканчивает для Какоянниса и «литературный период» его творчества, в котором он снял экранизации по произведениям Никоса Казандзакиса, древнегреческих драматургов и в конце 90-х – Чехова.

С начала XX века начинается новый этап в развитии кинематографа Греции. Фильмы Пинтилие и Какоянниса можно отнести к типу экранизаций, которые Дж. Вагнер определяет как «перенос» [9, 222]. В «Палате № 6» Пинтилие строго следует за чеховским текстом, но благодаря визуальным перекличкам с поэтикой «черной волны» в фильме образуется «второе дно», и подготовленный зритель воспринимает происходящее на экране двояко – как действие из мира чеховских героев и как критику социальной реальности эпохи Тито. Двойной «оптике» способствует в некоторой мере и вербальный слой фильма, который выполнен в основном на сербском языке с паратекстуальными подключениями на иврите. (В «черной волне» особенно популярны демократизация языка, инкорпорация вставок из разговорного стиля, из диалектов, а также из языков национальных меньшинств). В «Вишневом саде» Какоянниса, несмотря на визуализацию отдельных вербальных элементов чеховского текста, экранизация остается в сфере иллюстративности. Конструирование пейзажа имеет прежде всего нарративные функции. В данном случае, по определению Б. Макфарлейна, «камеру можно сравнить с нарратором» [8, 16]. Все эпизоды располагаются в строгом линейном порядке, в том числе и те, которые в пьесе всего упомянуты, – приезд Ани в Париж к матери, обед Раневской и Гаева, торги на которых продается вишневый сад. Пейзаж (вишневый сад, имение и его окрестности) лишен национальных характеристик и приобретает измерения идеального пространства, Аркадии, существующей вне конкретного времени и пространства. Режиссер обращается с чеховским текстом как с артефактом, с культурным эталоном, чью целостность нельзя нарушать. «Вишневый сад» Михалиса Какоянниса – памятник «литературному» кинематографу, в котором литературная первооснова доминирует над ее кинематографическим прочтением.

На рубеже XX–XXI вв. турецкий кинематограф осуществляет мировой прорыв. Среди режиссеров-экспериментаторов новой генерации особое место занимает Нури Бильге Джейлан. Режиссер приходит в кинематограф через

фотографию, и его фильмы несут отпечаток эпохи «иконического поворота», когда в интерпретацию включаются эмблемы, аллегории, экфрасисы [1, 5].

Один из исследователей фильмов режиссера, Магдалена Барчак, отмечает, что его персонажи в личностном плане всегда находятся на распутье и их главная поведенческая установка – поиски и конструирование идентитета [6, 93]. Художественный мир Джейлана строится на прочной цепи культурологических и психологических оппозиций. Герои его картин – интеллигенты, которые переживают свою раздвоенность между ценностями Запада и Востока, между традицией и современностью. Их эрудиция тяготеет к гуманистическому укладу западной цивилизации, а темперамент и происхождение выдают в них людей Востока. Но этим культурологические контрасты в творчестве Джейлана не исчерпываются. В его фильмах появляется тип «восточного европейца», который хорошо образован, наделен способностью к рефлексии, разрываем противоречиями. Он пытается найти свое счастье, обрести внутреннюю свободу. Но, несмотря на все интеллектуальные и биографические различия, каждый из персонажей неотделим от своей балканской идентичности: он житель Балканского полуострова, а значит, существует между двумя континентами, на стыке культур, в хаосе современности и в колыбели истории. Джейлан прекрасно осознает эту полиморфность своего героя: он сам турок, который отлично говорит по-французски и живет в одном из самых многонациональных городов мира – Стамбуле.

Режиссер неоднократно декларирует свое пристрастие к русской классике и, в первую очередь, к художественному наследию А. П. Чехова [5]. В фильме «Зимняя спячка» (2014) он обращается к тексту чеховского рассказа «Жена» (1892).

В плане интерсемиотической проблематики следует остановиться, в первую очередь, на асимметрии визуального и верbalного в данном фильме и в творчестве Нури Бильге Джейлана в целом. Восточное мировоззрение режиссера сопровождается яркой визуальностью. Это созерцательное, детальное, неспешное освоение мизансцен камерой, в котором видна продуманность композиции любого эпизода. Эта асимметрия достигается включением в кинотекст цитат из чеховского рассказа, создающих активный интертекстуальный слой. Складывается впечатление, что Чехову режиссер оставил построение верbalного ряда, а сам занялся визуализацией. В других фильмах Джейлана диалоги часто оказываются иллюстрациями к хорошо структурированному визуальному ряду. Слово не может исчерпать ту глубину и емкость, которыми наделены визуальные решения. Иллюстративность слова у Джейлана отражает не только немногословность культуры Востока, но и современный кризис коммуникации, дискредитацию речи. Джейлана интересуют «тихие трагедии» интеллигентов, которые не раскрываются вербально, как раз наоборот – они по-чеховски спрятаны за молчанием, бесконечными пустыми разговорами, чужими фразами. Визуальный план наделен максимальной репрезентативностью: экзотические пейзажи, безлюдные или заполненные одинокими фигурами

людей, становятся ментальными картами метаний современника в начале XXI века. Для абсолютизации индивидуальности режиссер выбирает маргинальные пространства деревни, маленького городка, морского побережья, природные массивы Малой Азии, мрачные улочки и душные квартиры на окраинах Стамбула.

Это образы жизненного тупика, безысходности, комплексов, травм, отчуждения. Но это и пейзаж балканского мироощущения, в котором органически сочетаются феномены разного происхождения: природа, история и мифология места. Открытие Джейлана заключается в том, что он изображает героев как героев своей земли, причины современных драм ищет в круговороте бытия на этих территориях. Частная история современного героя превращается в непрерывную драму жизни.

«Зимняя спячка» в фильме Джейлана – это не только модель супружеских обсессий и катастроф, но и мифологическая война мужчины и женщины, а также роковое слияние с атмосферой места, с пространством личностной идентичностью. Достижение этого состояния проходит через боль и потери для всех персонажей фильма.

Заглавие фильма предполагает небольшой комментарий в плане коннотативных изменений. Весь сюжет произведения Чехова развивается зимой, и этот зимний фон для чеховского повествования аккумулирует смысл неизменности, монотонности, бездействия и скуки. Действие фильма Джейлана тоже развивается зимой, и картина получает название, которое вроде бы резюмирует сюжет чеховского рассказа. Но зима для героев Джейлана имеет другие коннотации.

Для мягкого климата Турции холод, мокрый снег, слякоть воспринимаются почти как неизбежный природный катаклизм в это время года. И не зря самые драматические моменты в картинах Джейлана происходят именно под пеленой таких напряженных, снежных зим – достаточно вспомнить пронзительный финал «Времен года», где под обильным снегопадом супруги Бахар и Иса чувствуют себя необратимо потерянными.

Зима в «Зимней спячке» – это не сезон скуки и бездействия, а скорее «зима тревоги нашей», зима мимолетного бунта героев картины. Они подводят итоги, осознают свои отчуждение, нереализованность, разрушение коммуникации между собой и миром. И темная турецкая зима становится подтверждением того, что с бытием, с обществом, с мирозданием что-то не в порядке, что гармонии и спасения от грядущей катастрофы нет.

Пересемантизации у Джейлана подчинена чеховская оппозиция «столица – провинция». В фильме провинция приобретает мифологические черты. Это не просто периферия социальной и культурной жизни, это пространство, в котором герои возвращаются к своим корням, к прошлому, к своим воспоминаниям. А пейзаж Каппадокии не просто экзотический, он создает эффект «инопланетности» со своими вулканическими скалами – убежищами первых христиан. Каппадокия – это сердце Турции, чья территория содержит разные

исторические и культурные слои – византийские, римские, армянские, исламские...

К чему ведет кинематографическая стратегия Джейланы и каким образом в нее вписывается чеховский текст? Режиссер превращает сюжет чеховского рассказа в социально-психологическую драму идентитета. Герои Джейланы разговаривают репликами из чеховской прозы среди побелевших пространств Каппадокии, и этим на уровне диалога выявляется их несамостоятельность, несостоятельность, инфантильность. Режиссер сам блокирует процесс интерсемиотического перевода, пользуясь только цитатами из чеховского рассказа, но не визуализируя его сигнификационный потенциал.

По терминологии Джефри Вагнера, Джейлан применяет модель «аналогии», то есть инкорпорирование литературного сюжета в новых, современных условиях. И эта инкорпорация у режиссера работает, доказывая, что данные сюжеты имеют общечеловеческий, емкий потенциал для новых, актуальных посланий.

ЛИТЕРАТУРА

1. Грякалова, Н. Ю. Визуальный образ и смысл: заметки о чеховских экфрасисах // Русская литература. 2010. № 2. С. 3–14.
2. Дворниковић, В. Душа Балкана // Књига о Балкану II. Београд. 1937. С. 1–11.
3. Леонтович, О. Проблемы интерсемиотического перевода (на материале зарубежных экранизаций русской классики) // Наука телевидения. 2010. 144–158.
4. Милорадовић, Г. Лепота под надзором. Советски културни утицаји у Југославији 1945–1955, Београд, 2012. 461 с.
5. Эндрю Дж. Нури Бильге Джейлан: Мне очень тяжело смотреть свои старые фильмы // Синематека [сайт]. URL: 28 мая 2009, [http://www.cinematheque.ru/post/140650_\(дата обращения: 30.10.2024\)](http://www.cinematheque.ru/post/140650_(дата обращения: 30.10.2024))
6. Bartczak, M. Obrazy i języki melancholii w nowym kinie tureckim// Nowe kino Turcji, Topolski, Kraków – Warszawa. 2010. S. 93–114.
7. Matković, A. Socijane devijacije i „crni talas” Jugoslovenske kinematografije: multiperspektivnost devijantnosti // CIVITAS. 2021. 11(1), S. 36–52.
8. McFarlane, B. Novel to Film: An Introduction to the Theory of Adaptation. Oxford; New York. 1996. 279 p.
9. Wagner, G. The Novel and the Cinema. Rutherford NJ. 1975. 394 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Наталья Няголова – кандидат филологических наук, доцент, доцент кафедры русистики Великотырновского университета.
E-mail: nniagolova@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Natalia Nyagolova – PhD, associate professor, associate professor of the Department of Russian Studies of University of Veliko Turnovo.
E-mail: nniagolova@gmail.com

Омельяненко Виктория Александровна

Университет Сока
Токио, Япония

РУССКИЙ ЯЗЫК В ЦИФРОВОЙ СРЕДЕ: ДАНЬ МОДЕ ИЛИ ДЕГРАДАЦИЯ

Аннотация. Статья посвящена изучению влияния цифровой среды на современный русский язык. Анализируются языковые особенности интернет-коммуникации, как позитивные тенденции (расширение языковой практики, отражение развивающейся картины мира, языковой моды и массового лингвокреатива), так и негативные («грамматическая свобода», утрата традиций деловой переписки, упрощение грамматики, избыток англичизмов и др.). В статье представлены выводы, позволяющие оценить как возможности, так и риски, связанные с использованием русского языка в цифровой среде.

Ключевые слова: интернет-коммуникация, русский язык в Интернете, деградация языка, языковая мода, проблемы интернет-коммуникации.

*Viktoriia Omelianenko
Soka University
Tokyo, Japan*

THE RUSSIAN LANGUAGE IN THE DIGITAL REALAM: TREND OR A DECLINE

Abstract: This article examines the influence of the digital environment on the modern Russian language. It analyzes the linguistic features of online communication, highlighting both positive trends (expansion of linguistic practice, reflecting a developing worldview, language trends and mass linguistic creativity) and negative ones (grammatical freedom, loss of traditional business correspondence, grammatical simplification, excessive use of anglicisms, etc.). The article presents conclusions that allow us to assess both the opportunities and risks associated with the use of the Russian language in the digital environment.

Keywords: Internet communication, Russian language on the Internet, language degradation, language trends, problems of online communication

Интернет-пространство – это место культурных и языковых трансформаций. Русский язык, некогда бастон классической литературы и сложных синтаксических конструкций, оказывается в пленау виртуальных реалий. С одной стороны, он обретает новые формы, обогащаясь интернет-сленгом и цифровыми реалиями. С другой – подвергается атаке, лишаясь своей изначальной структуры и глубины. Однако не стоит забывать, что язык в цифровой среде – это отражение мышления людей в конкретный период. Проблема соотношения языка, мышления и действительности по сей день является одной из центральных в языкоznании.

По данным исследований, проведенных в 2023 году, русский язык занимает девятое место по числу пользователей в Интернете, а по количеству сайтов – второе^{xi}. В связи с популярностью русского языка на просторах интернета возникает и актуальность проблемы его сохранения в цифровой среде. На сегодняшний день немало исследований посвящено проблемам функционирования русского языка в Интернете (см., например, [1; 2; 5; 6; 10; 11] и др.).

Чаще всего ученые указывают на такие проблемы, как снижение богатства русского языка из-за иноязычных вкраплений, изобилие эмодзи вместо текста, что, например, ведет к затруднению выражения эмоций в повседневной жизни [6; 11] или чрезмерное влияние интернет-коммуникации на языковое сознание современного носителя языка [2]. Анализ актуальных исследований по данной проблематике показывает, что перемены в языке отражают перемены в сознании его носителей и наоборот. Все эти явления тесно взаимосвязаны.

Актуальным остается и вопрос о том, является ли виртуальная трансформация языка естественной эволюцией, или же это деградация, ведущая к потере его уникального культурного наследия?

Чтобы ответить на этот вопрос необходимо рассмотреть особенности коммуникации в русскоязычной цифровой среде, которые, по нашим наблюдениям, являются наиболее очевидными на сегодняшний день. Наблюдение проводилось в социальных сетях и мессенджерах, в которых активно функционирует русский язык, – VK, Одноклассники, Telegram, а также ныне запрещённые в РФ Facebook, Instagram, Twitter и TikTok.

Главная особенность – это «грамматическая свобода», которая проявляется в том, что грамматические (орфографические и пунктуационные) ошибки в онлайн-среде воспринимаются как норма. Основной причиной отказа от правил является нехватка времени в условиях быстрого темпа жизни и постоянного потока информации. Кроме того, голосовые сообщения по популярности уже вытесняют текстовые.

Так, в 2000-е годы была мода на намеренное орфографическое искажение слов, так называемы эрративы, когда еще возник особый жаргон, который называли «языком подонков» или «олбанским языком», чему посвящена научно-популярная книга М. Кронгауза [3]. Сегодня в отличие от прошлых двух десятилетий чаще всего наблюдаются именно естественные ошибки и пунктуационная свобода.

В электронной среде возникают и стилистические проблемы, связанные с неуместностью употребления заимствованных из цифровой среды неформальных, жаргонных и разговорных форм выражений.

Жаргонные выражения всегда были популярны в определённых кругах общения, чаще всего – профессиональных. Однако на сегодняшний день именно интернет-жаргон проникает во все сферы общения, потому что человек значительную часть своего досуга проводит в виртуальном мире. О виртуализации повседневной жизни свидетельствует такое понятие, которое

появилось сначала в англоязычной, а затем и в русскоязычной лингвокультуре, как *фаббинг* (от англ. phubbing) – привычка постоянно отвлекаться на свой телефон во время общения с собеседником.

Таким образом, стиль коммуникации в интернете переносится во все сферы общения, в том числе и в официально-деловую сферу, что представляет собой тревожную тенденцию, способную привести к деградации стилистической нормы. Так, сленговые выражения, использование смайликов и стикеров в официальной коммуникации могут вызвать негативное впечатление у партнеров и клиентов. Важно помнить, что официально-деловая сфера требует строгого соблюдения языковых норм и стилистических правил, чтобы обеспечить ясность, точность и достоверность информации.

Цифровая среда активно обогащает лексику русского языка новыми словами и выражениями, что создает как новые возможности, так и определённые проблемы. В первую очередь, наблюдается активное проникновение англицизмов, что может привести к утрате самобытности русского языка. Также в интернет-пространстве широко распространяются сленговые выражения, которые могут быть непонятны широкому кругу пользователей. Кроме того, упрощение речи и распространение сокращений могут привести к утрате лексического богатства и ухудшению качества письменной речи.

Актуальные слова и выражения, которые проникают в разговорную речь из цифровой среды называют «языком зумеров». В «словарь зумеров»^{xii} входят такие слова, как *слэй* (искреннее восхищение), *бести* (лучший друг/подруга), *краш* (объект симпатии), *кринж/инспанский стыд* (чувство стыда за чьи-либо действия), *пруф* (доказательство чего-либо) и т.д. Они отражают языковую моду современного общества.

Говоря о лексических проблемах, стоит отметить, что русский язык заимствует только то, что ему необходимо. А все остальное просто уходит вместе с модой. Так, например, сегодня уже частично исчезли аббревиатурные кальки с английского языка, которые еще лет 10 назад были популярны сначала в интернет-переписке, а затем и в разговорной речи: «ЛОЛ» в значении «смех, веселье», «kek» – ироничная ухмылка или насмешка, «РОФЛ» / *рофлить* – ухохватываться и многие другие.

Кроме того, языковую моду отражают и «ключевые слова текущего момента» (термин, предложенный Т. В. Шмелевой [12]) – слова, оказавшиеся в центре всеобщего внимания в конкретный период времени в связи с определенными событиями. Так, например, в конце августа 2024 года в связи с задержанием российского предпринимателя Павла Дурова во Франции в русскоязычном новостном потоке стали набирать популярность термины, заимствованные из сферы ИТ – *дакнет* (теневой интернет) и *даксет* (темная паутина, темная сеть).

Сегодня такие слова отражаются в специальном медиаловаре, созданном учёными Санкт-Петербургского государственного университета (СПбГУ), Dataslov (<https://dataslov.ru/>), а также обсуждаются в Telegram-канале «Говорим

по-русски с О. Северской» (ранее радиопередача «Говорим по-русски» на «Эхе Москвы»).

К положительным тенденциям можно отнести и активное речетворчество широких масс, или «массовый лингвокреатив» (термин, предложенный Е. Н. Ремчуковой [7]), который особенно интенсивно протекает в рунете и в СМИ [7], а также в рекламе [8] и городской номинации [9]. Е. Н. Ремчукова говорила о «креативной языковой личности», появившейся в эпоху цифровизации (активные блогеры, авторы сайтов и др.), которые создают разного рода тексты в интернете и таким образом формируют новое «лингвистическое пространство» [7, 159].

Также представляется важным наблюдение Е. Н. Ремчуковой о возрождении в интернет-пространстве жанра эссе («эссе непрофессионала»), «темой которого становится, например, искусство (литература, кино, живопись), что предполагает реализацию эстетической функции через систему образных средств, при помощи которых выражается авторская позиция» [7, 160]. Это, безусловно, также можно отнести к положительным тенденциям интернет-коммуникации.

Цифровая среда, являясь пространством свободного общения, сталкивается с проблемой лингвоэтической толерантности. Так, общаясь в интернете некоторые люди часто, пользуясь анонимностью, оскорбляют других пользователей, разжигают конфликты, пренебрегая принципом вежливости. Людей, которые регулярно оскорбляют других в соцсетях и пишут негативные комментарии, называют *троллями*, а социальную провокацию в цифровой среде – *троллингом*.

Лингвоэтической проблемой является и то, что привычка не использовать обращение в мессенджерах активно переносится в деловую переписку. Так, обращаясь к преподавателям, студенты все чаще начинают сообщение со слова «Здравствуйте», без обращения, пишут в позднее время, отправляют голосовые сообщения, что не соответствует правилам делового общения и деловой переписки.

Актуальность лингвоэтических проблем привела к появлению такого понятия, как «цифровой этикет». Правилам цифрового этикета и способам улучшения деловой репутации посвящены книга Ольги Лукинова «Цифровой этикет» [4] и ее Telegram-канал (<https://t.me/digitaletiquette>).

Решение проблемы сохранения русского языка в цифровой среде требует комплексного подхода, включающего как просветительские, так и законодательные меры. Необходимо проводить просветительские кампании, направленные на повышение языковой культуры и грамотности пользователей Интернета, включая обучение правильному использованию грамматики, орфографии и пунктуации. Важно также развивать ресурсы и инструменты, помогающие контролировать качество текстов в онлайн-пространстве, такие как специальные программы проверки орфографии и грамматики, а также создавать онлайн-площадки для обсуждения и решения проблем, связанных с использованием русского языка в цифровой среде. Кроме того, стимулирование

развития русскоязычного контента и поддержка русскоязычных разработчиков, блогеров и авторов Telegram-каналов о русском языке, которые пропагандируют грамотность, также могут способствовать решению данных проблем.

Изучение русского языка в цифровой среде показывает сложную картину, где существуют как тренды, способствующие его развитию, так и факторы, угрожающие его чистоте и нормативам. С одной стороны, наблюдается «грамматическая свобода», распространение ненормативной лексики в результате нарушения этических принципов, утрата традиций деловой переписки, упрощение грамматики, избыток англицизмов, что порождает опасения о деградации русского языка. С другой стороны, Интернет предоставляет безграничные возможности для распространения языка, создания новых жанров и форматов коммуникации, стимулируя его активное развитие. Язык – система саморазвивающаяся, а значит, он вбирает в себя только то, что целесообразно для отражения постоянно развивающейся картины мира, которая присутствует в сознании носителей. Что-то проходит мимо, а что-то остается. Язык – явление изменчивое, все то, что ему не нужно, уходит, а значит, он деградировать не может.

В заключение можно отметить, что русский язык в цифровой среде находится в процессе постоянной эволюции. Он адаптируется к новым реалиям, заимствует элементы из других языков, но также сохраняет свои уникальные особенности. Исследование показало, что влияние цифровой среды на русский язык является неоднозначным. Необходимо продолжать исследования, чтобы понять, как сделать интернет-пространство не только площадкой для свободного общения, но и средой, способствующей сохранению и развитию русского языка в его богатстве и многообразии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Горошко, Е. И. Интернет-жанр и функционирование языка в Интернете: попытка рефлексии // Жанры речи. 2009. № 6. С. 111-127.
2. Кошелева, Т. И. К вопросу о влиянии языка интернет-коммуникации на языковое сознание современного носителя русского языка // Ученые записки НовГУ. 2020. №1 (26). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-vliyanii-yazyka-internet-kommunikatsii-na-yazykovoe-soznanie-sovremenennogo-nositelya-russkogo-yazyka> (дата обращения: 31.10.2024).
3. Кронгауз, М. А. Самоучитель олбанского. Москва, 2013. 416 с.
4. Лукинова, О. Цифровой этикет. Как не бесить друг друга в интернете. Москва 2020. 240 с.
5. Лукьянова, И. В. Русский язык в эпоху цифровой трансформации: проблемы и перспективы // Вестник науки. 2023. №4 (61). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/russkiy-yazyk-v-erohu-tsifrovoy-transformatsii-problemy-i-perspektivy> (дата обращения: 31.10.2024).
6. Пометелина, С. М. Интернет-коммуникация: «Эшафот» для русского литературного языка или очередной этап развития языковой системы? // Вестник СГУПС: гуманитарные исследования. 2017. №2. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/internet-kommunikatsiya-eshafot-dlya-russkogo-literaturnogo-yazyka-ili-ocherednoy-etap-razvitiya-yazykovoy-sistemy> (дата обращения: 31.10.2024).

7. Ремчукова, Е. Н. Прагматическая и эстетическая ценность «массового лингвокреатива» // Труды Института русского языка им. В.В. Виноградова. Вып. 7. 2015. С. 157-168.
8. Ремчукова, Е. Н., Омельяненко В. А. Комбинаторика в рекламном заголовке как способ достижения гиперэкспрессии (на материале русскоязычных специализированных журналов Украины) // Меди@льманах, 2015. № 5(70). С. 66-76.
9. Ремчукова, Е. Н., Соколова, Т. П. Лингвокреативные тенденции в сфере городской номинации В в сб.: Русский язык в поликультурном мире. Сборник научных статей III Международного симпозиума, в 2-х томах. Отв. ред. Е. Я. Титаренко. 2019. С. 348-353.
10. Савинков, В. И. Пути сохранения русского языка в киберпространстве // Экономика и управление. 2013. №2 (88). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/puti-sohraneniya-russkogo-yazyka-v-kiberprostranstve> (дата обращения: 31.10.2024).
11. Шарипова, В. А., Елинсон, М. А. Исахакова, О. С. Интернет-коммуникация: новые возможности и способы опосредованного общения или деградация языка // Вестник Башкирского университета. 2019. №1. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/internet-kommunikatsiya-novye-vozmozhnosti-i-sposoby-oposredovannogo-obscheniya-ili-degradatsiya-yazyka> (дата обращения: 31.10.2024).
12. Шмелева, Т. В. Ключевые слова текущего момента // Colleqium. 1993. № 1. С.33-41.
13. Якунина, М. Л. Влияние языка интернет-коммуникации на естественный русский язык: экспансия компьютерной лексики // Журнал научных публикаций аспирантов и докторантов. 2015. № 7(109). URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/stil-internet-kommunikatsii-preodolenie-vnutrennih-konfliktnyh-tendentsiy-kak-put-sozdaniya-effektivnogo-internet-obscheniya> (дата обращения: 31.10.2024).

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Омельяненко Виктория Александровна – кандидат филологических наук, доцент филологического факультета Университета Сока в Токио.

E-mail: victoriiaaoa@gmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Viktoriia Omelianenko – Ph.D., Associate Professor of the Faculty of Letters of Soka University in Tokyo.

E-mail: victoriiaaoa@gmail.com

*Разумовская Вероника Адольфовна
Сибирский федеральный университет
Красноярск, Россия*

КУЛЬТУРНЫЙ КОД И СИМВОЛИЧЕСКАЯ СИСТЕМА «ЛАВРА»: ВЫЗОВ ЧИТАТЕЛЮ, ПЕРЕВОДЧИКУ И ИЛЛЮСТРАТОРУ

Аннотация. Понимание художественного текста предполагают преодоление ингерентной неоднозначности и декодирование сложного информационного комплекса, что напрямую определяет появление многочисленных интерпретаций при его восприятии. В ситуации художественного перевода, когда переводчик является «сверхчитателем» (в понимании Х.-Г. Гадамера), интерпретации реализуются в формах вторичных текстов, которые при успешности перевода максимально воспроизводят кодовую (символическую) природу оригинала. Важную роль в создании символизма оригинала играет культурный код художественного текста, рассматриваемый в данной работе как гетерогенная единица перевода. Материалом настоящего исследования стал роман Е. Г. Водолазкина «Лавр», его англоязычная версия (в переводе Л. Хейден), а также художественное оформление оригинала и переводов. Рассматривается представленность культурных кодов в пространстве художественного оригинала и стратегии их воссоздания в переводе. Культурный код определяется как символ, структура значения которого представляет собой эстетический знак, функционирующий в художественном тексте. В большинстве случае художественные символы образуют в пространстве художественного текста символические системы, создающие на основе множественности смыслов различные художественные образы.

Ключевые слова: культурная информация и память, культурный код, семиотическая сложность, межъязыковой и межсемиотический перевод, единица перевода, иллюстрация.

*Veronica A. Razumovskaya
Siberian Federal University
Krasnoyarsk, Russia*

CULTURAL CODE AND SYMBOLIC SYSTEM OF “LAURUS”: A CHALLENGE TO A READER, TRANSLATOR AND ILLUSTRATOR

Abstract. A literary text understanding presupposes overcoming its inherent ambiguity and the need to decode a complicated information complex, which determines the appearance of numerous interpretations in its perception. In the situation of literary translation, when the translator is a “super-reader” (according to H.-G. Gadamer), interpretations are implemented in the forms of secondary texts, which, if being translated successfully, reproduce the code (symbolic) nature of an original to the maximum extent. An important role in creating the symbolism of the original is played by the cultural code of a literary text, which is considered in this research as a heterogeneous unit of translation. The material of the study is the novel by E. G. Vodolazkin “Laurus”, its English-language version (translated by L. Hayden) as well as the artistic design of the original and translations. The issue of cultural codes presence in the space of the artistic original and the strategy of their reconstruction in the translation is considered. The cultural code is defined as a symbol, the structure of the meaning of which is an aesthetic sign functioning in a literary text. In most cases, artistic symbols form symbolic

systems in the space of an artistic text, creating various artistic images based on the multiplicity of meanings.

Keywords: cultural information and memory, cultural code, semiotic complexity, interlingual and intersemiotic translation, unit of translation, illustration.

Художественное переводоведение как отдельная и бесспорно значимая область гуманитарных знаний обладает долгой историей существования, в течение которой был накоплен бесценный опыт создания вторичных версий текстов художественной литературы, сформулированы теоретические основы и выделены базовые категории, в свете которых процессы рассматриваемого вида перевода могут быть описаны. При этом категориальная парадигма художественного переводоведения демонстрирует постоянное изменение, что является откликом на появление новых воззрений на переводческие задачи, процесс и результаты. В последние десятилетия были предложены и стали активно использоваться такие категории, как неисчерпаемость текста оригинала и его переводная множественность (например, работы Р. Р. Чайковского и представителей его школы). Совокупность «сильного» художественного оригинала и его вторичных текстов (как иноязычных, так и иносемиотических) была рассмотрена как центр переводной аттракции [18]. Тем не менее теория и практика художественного перевода до настоящего времени так и не смогли найти однозначные ответы на ряд «вечных» вопросов, имеющих важное методологическое значение как для переводоведов, так и для критиков перевода. Одним из таких «вечных» вопросов остается вопрос об единице перевода, относительно которой переводчик принимает решение на перевод. Нельзя не согласиться с мнением российского переводоведа Н. К. Гарбовского том, что и на настоящий момент вопрос об единице остается крайне актуальным: «Теория перевода, если она действительно претендует на статус самостоятельной научной дисциплины, не может уйти от решения вопроса о единице, которой она могла бы оперировать, устанавливая закономерности переводческой деятельности» [5, 248].

Признавая бесспорную связь возможного ответа на вопрос о природе единицы перевода от вида перевода (прежде всего, от таких основных видов, каковыми являются устный и письменный), обратимся к универсальным подходам к выделению единицы перевода, а также к специальным подходам, учитывающим очевидные особенности художественного перевода.

Известно, что термин «единица перевода» (*unité de traduction*) впервые использован в переводоведческом дискурсе Ж.-П. Вине и Ж. Дарбелье. Основой предложенного определения стал семиологический подход, в соответствии с которым единицу перевода канадские лингвисты определили как не подлежащий дальнейшему дроблению при переводе отрезок текста. [19]. Далее были высказаны различные мнения о природе таких единиц и принципах их выделения: от полного отрицания их существования до признания необходимости их изучения как важнейшей задачи переводоведов. В современном переводоведении

единица перевода традиционно определяется как минимальная единица исходного текста, подлежащая переводу [7], или как единица речи, требующая отдельного решения на перевод [10, 79]. В данном случае единица перевода устанавливается преимущественно в отношении языковых уровней текста перевода и варьирует в границах от минимальной единицы (отдельного звука) до всего текста произведения, рассматриваемого как сложная единица перевода (как гиперединица). Также известна точка зрения, согласно которой единица перевода определяется как минимальная единица содержания оригинального текста, которая требует воспроизведения в тексте перевода [16].

В свете элементов «устройства» художественного текста и признания художественного образа интегративным образованием в его рамках, было предложено считать такой образ единицей художественного перевода [13]. При этом подчеркнем, что такого рода единица с полным правом определяется как сложная единица перевода, включающая в себя как содержательные, так и формальные параметры и представляющая собой сверхсложное системно-структурное образование. По своим характеристикам художественный образ представляет единицу-гипероним, конституируемую более мелкими гипонимическими единицами. В большинстве случаев такие гипонимические единицы перевода соотносятся с определенными языковыми ярусами. При этом задача переводчика художественного текста состоит не только в нахождении наиболее адекватных иноязычных эквивалентов для единиц, формирующих художественный образ посредством единиц языка оригинала, но и в воссоздании во вторичном тексте перевода эксплицитных и имплицитных связей единиц оригинала, а также и pragматического эффекта, которым текст оригинала обладает. Так как художественный текст в силу присущих ему свойств является регулярным объектом лингвистики и литературоведения, то в поле переводоведения художественный образ (как единица перевода) предполагает рассмотрения его также в двух парадигмах – лингвистической и литературоведческой. В связи с этим интересно мнение о том, что отсутствует однозначная общефилологическая классификации понятия «художественный образ», которая бы смогла объединить точки зрения литературоведов и лингвистов [3]. Бесспорная важность приведенного суждения заключается именно в том, что понятие художественного образа было рассмотрено во взаимосвязи трех подходов – типологического, лингвопоэтического и переводческого.

В результате культурного поворота в гуманитаристике, в полной мере проявившегося и в предметной области переводоведения, появилась идея о целесообразности отнесения к единицам перевода таких важных феноменов, каковыми являются культурная информация и культурная память [14]. Как и художественный образ, такие возможные единицы художественного перевода обладают ингерентной гетерогенной природой и предполагают применение культурно-ориентированных стратегий перевода в различных комбинациях в соответствии с гипонимическими составляющими указанных единиц-

гиперонимов. Ни культурная информация, ни культурная память не являются гомогенными по своему составу. Одним из популярных видов культурной информации и памяти считается культурный код, понятие которого было введено в гуманитарный дискурс Р. Бартом, указавшего на наличие в художественном тексте наряду с культурным герменевтического, символического, нарративного кодов [1]. Но именно понятие культурного кода демонстрирует тесную и регулярную связь с областью художественной литературой. Ученый считал, что каждое художественное произведение обладает множественностью смыслов, что в итоге и определяет высокую степень его символичности и, соответственно, потенциальную возможность бесконечных интерпретаций. Рассматривая стратегию создания художественного текста с позиций семиотики и отмечая, что смысловые возможности такого текста актуализируются как символы и культурные коды (культурный код определен как символ), М. В. Рябова пишет: «Символическая система художественного текста образует палитру реминисценций, аллюзий, метафор, символов и кодов, которые существуют в памяти писателя и принадлежат его генетическому культурному контексту, который оживает в процессе творчества и обогащает новый текст. Смысл символа суггестивен и выступает как часть культурного кода писателя» [15].

Представляя организованный в семиотически сложную систему набор культурных знаков, культурный код в пространстве текста художественной литературы приобретает также и обязательное свойство эстетичности, что позволяет говорить о культурных кодах, представленных в произведениях как отдельных авторов или их отдельных произведениях [2; 8], так и в национальных литературах [11]. При этом подчеркнем, что культурный код никогда не представляет собой статическую, конечную величину. В процессе жизни культурного сообщества происходит регулярное генерирование новой культурной информации, а часть уже имеющейся информации может обрести статус культурной памяти. Таким образом, культурный код трансформируется и дополняется новыми элементами.

При отнесении культурного кода к категории единиц художественного перевода и анализе уже принятых переводческих решений можно выделить две противоположных стратегии – замену и сохранение. Культурный код, представленный в оригинале, всегда будет инокультурной информацией в отношении принимающей культуры. Так, рассматривая перевод не как процесс передачи значений слов и словосочетаний, не как процесс передачи мыслей, сформулированных в оригинальном тексте, средствами целевого языка, а как процесс трансляции культурных кодов из одного культурного пространства в другое, ряд исследователей считают перевод процессом транскодирования культурных кодов, мыслей и интенцией автора оригинального текста и адекватной передачи их средствами целевого языка [4]. При таком подходе перевод становится процессом десинтеграции культурных кодов, а задачей переводчика – корректная интерпретация культурного контекста оригинала, идентификация культурно специфических компонентов, которые в нем

закодированы, определение в исходной и целевой культурах различий и далее декодирование смыслов оригинального текста с помощью языка перевода и с учетом исходных культурных кодов. В данном случае будет использоваться стратегия замены, межкультурное переключение культурного кода. При понимании перевода как постижения «чужого» [17] переводчик стремится сохранить «чужое» во вторичной иноязычной версии оригинала. А культурный код оригинала является бесспорно «чужим» для культуры перевода. В таком случае предполагается использование стратегии культурного сохранения.

Интересный материал для анализа стратегии сохранения культурного кода представляют художественные тексты, в которых широко представлена культурная информация и память и которые уже обрели формы иноязычных версий и повторных переводов (перепереводов на один иностранный язык). Указанным параметрам в полной мере отвечает роман Е. Г. Водолазкина «Лавр», в котором автор «не просто отсылает читателя к древнерусской эпохе, он создает особый хронотоп, который не характерен для современного восприятия» [6, 180]. На настоящий момент известно около 35 иноязычных переводов. При этом отмеченный (особый) хронотоп и связанный с ним культурный код не являются исключительно древнерусскими. Роман, который сам автор определяет в подзаголовке как «неисторический», обнаруживает многочисленные случаи отклонения от исторического принципа или его очевидные нарушения (обеспечивая его неисторичность, невременность): русская лексика различных исторических периодов, интертекстуальные включения, отсылки к текстам более позднего времени создания (по отношению ко времени описываемых действий). Культурный код «Лавра», к элементам которого относятся имена православных святых, названия древнерусских городов и монастырей, важные исторические даты и события, а также древнерусские слова и личные имена, стал вариантом русского культурного кода, переосмыслинного автором и ставшего культурной основой художественного нарратива. При этом сгенерированный автором культурный код не детерминирован исключительно временем событий «Лавра», так как он соединяет культурную информацию современности и прошедших эпох и обретает непрерывный циклический характер. Культурный код, как и каждая национальная культура имеют неразрывную связь с культурной памятью: «Культура есть память. Поэтому она связана с историей, всегда подразумевает неразрывность нравственной, интеллектуальной, духовной жизни человека, общества и человечества» [9, 9]. Можно представить указанные выше понятия как следующую неразрывную последовательность: культура – культурная память – культурный код. И каждый из членов такой последовательности представляет собой операционную единицу перевода, относительно которой переводчик должен принимать решение на перевод.

Анализ английского перевода «Лавра», выполненного американкой Л. Хейден (опубликован в 2015 году), а также критические и научные работы, в которых данный перевод рассматривается, позволяет прийти к выводу о том, что при создании вторичного текста использовалась комбинация заменяющей и

сохраняющей стратегий по отношению к культурному коду романа, что в итоге позволило переводчику «перевести непереводимое» (как отмечал автор оригинала).

Культурный код художественного текста является единицей перевода не только для переводчиков, но и для интерпретаторов оригинала средствами «других» (невербальных или не только вербальных, гибридных по своей природе) семиотических систем – кинематографической, театральной, музыкальной и др. Используя в данном контексте понятие перевода в широком значении, переводчиком художественного произведения можно считать и его иллюстратора. Книжная иллюстрация в редких случаях становится отдельным полноценным произведением искусства в отрыве от своего первоисточника, поскольку она в полном объеме раскрывает свое содержание лишь в постоянном диалоге с визуализируемым ей текстом. Между текстом и иллюстрацией устанавливаются межсемиотические связи (создание иллюстраций в якобсонианском смысле представляет собой случай межсемиотического перевода), что обеспечивает непрекращающийся обмен информацией, свидетелем и активным участником которого и становится читатель. Именно указанный диалог имеет своим результатом визуализацию художественного образа, созданного автором оригинала вербальными средствами. В контексте различных допущений на которые идут иллюстраторы, их субъективных интерпретаций, отмечается, что «поскольку главная задача иллюстрации – это воплощение литературного художественного образа, и именно он есть главное содержание иллюстрации, условность – это, прежде всего, такое изменение естественной формы предмета, которое выражает литературный художественный образ, а не индивидуальную манеру иллюстратора» [12, 163]. Таким образом, первоочередной функцией иллюстрации есть воплощение художественного образа, представленного в тексте, и любые, на первый взгляд, несоответствия, допускаемые художником, в конечном итоге служат этой же цели – графически передать то, что вербально описал автор литературного произведения. Иллюстратор – это и переводчик верbalного оригинала и помощник автора в раскрытии эстетического смысла художественного текста читателям. При этом отметим, что каждый читатель считывает предлагаемый графический образ в соответствии со свойственными ему художественными вкусами, эстетическими предпочтениями, индивидуальными особенностями восприятия.

В отношении графического оформления «Лавра» в первую очередь можно говорить об обложках изданий. Известно два варианта оформления изданий русскоязычного оригинала – 2012 и 2020 годов. Для первого издания использовано оформление переплета и макет А. Рыбакова. Ключевым графическим образом стал вегетативный символ – лавр, являющийся христианским символом весной жизни, символом божественной мудрости. Иллюстратор эксплицирует на обложке книги связь имени главного героя Лавр с латинским словом *«laurus»*, что означает «лавр» или «венок из лавра». Автор обложки издания 2020 года (а также имеющихся в издании иллюстраций) Л. Губский использует зооморфный

символ – волк. Волк считался в Средневековье как мифологическим, так и повседневным существом. При этом он был наиболее мифологизированным животным. Для древних славян волк – хтоническое животное, имеющее темную сущность и связанное с потусторонним миром, он же может быть верным и мудрым, имеющим дар всеведения. Оформление Губского было использовано для издания из серии «Иллюстрированный бестселлер» (РЕШ) 2020 года, но уже в 2017 году состоялась выставка иллюстраций Губского к роману, ставшая неординарным событием и получившая высокую положительную оценку автора романа, критиков и посетителей.

Анализ изданий иноязычных версий с точки зрения иллюстрирования позволил выявить следующие направления. Так, в ряде изданий (румынский и грузинский переводы) была использован вариант А. Рыбакова (лист лавра и глаза старца) – автора оформления издания оригинала 2012 года. В таких случаях можно говорить о графических заимствованиях. В дальнейшем вегетативный символ (в его различных модификациях) был использован на обложках голландской, хорватской, турецкой версий и в переводе на язык хинди.

На обложках английского, немецкого и венгерского переводов использовался образ волка (как стилизованный, так и фотография). Для издания македонского перевода использована картина М. В. Нестерова «Видение отроку Варфоломею», на которой изображен Сергий Радонежский и которая по времени события совпадает с событиями романа (XIV век). На обложке испанского перевода Р. Гусмана Тирадо помещена картина Питера Брейгеля Старшего «Триумф смерти». В основу создания картины легла одна из повторяющихся тем средневековой литературы – пляска смерти, что также отсылает читателя ко времени Средневековья (хотя не русского, а западноевропейского).

Еще одним случаем графического заимствования стало использование в издании английского перевода нумерации глав древними кириллическими буквами под титлом. Использование древнерусского алфавита, являющегося частью русского культурного кода, визуализирует культурный код и является прямым указанием на то, что события происходят в Средневековье.

Таким образом, культурный год романа «Лавр» является несомненным вызовом для его читателей, переводчиков и иллюстраторов, требуя от них применения герменевтических приемов («археологии текста»). Роман представляет собой как интересный объект межъязыкового перевода, так и перевода межсемиотического, что расширяет границы его переводимости и служит целям его культурного сохранения.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Барт, Р.* Избранные работы: Семиотика: Поэтика / Пер. с фр.; сост., общ. ред. и вступ. ст. Г. К. Косикова. М.: Прогресс, 1989. 616 с.
2. *Болдырева, Т. В.* Типология культурных кодов в драматургии Л. Н. Андреева: автореф. дис. ... канд. филол. наук. Самара, 2008. 19 с.
3. *Борисова, Е. Б.* Художественный образ в английской литературе XX века: типология – лингвопоэтика – перевод: автореф. дис. ... д-ра филол. наук. Самара, 2010. 42 с.

4. Бурукина, О. А. Метаотношения понятий «культурный код» и «коннотация» в «культурном переводе» // Международный журнал исследований культуры. 2019. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/metaotnosheniya-ponyatii-kulturnyi-kod-i-konnotatsiya-v-kulturnom-perevode> (дата обращения: 10.10.2024).
5. Гарбовский, Н. К. Теория перевода. М.: Изд-во МГУ, 2004. 544 с.
6. Калинина, Н., Сонькин, В. Историческое и «неисторическое» в романе Е. Г. Водолазкина «Лавр» // Филология и культура. 2021. № 1 (63). С. 180–184.
7. Комиссаров, В. Н. Слово о переводе (очерк лингвистического учения о переводе). М.: Международные отношения, 1973. 216 с.
8. Кузнецова, А. В. Культурный код в тексте повести Хаджи Мурат» Л. Н. Толстого: pragmatika esteticheskoy kognitsii // Dukhovnoe nasledie L. N. Tolstogo v kontekste mirovoi literatury i kultury: Sb. materialov XXXVII Mеждунар. Tolstovskikh chteний. Tula: Tul. gos. ped. un-t im. L. N. Tolstogo, 2020. С. 146–151.
9. Лотман, Ю. М. Беседы о русской культуре. СПб.: Искусство-СПб., 1994. 398 с.
10. Миньяр-Белоручев, Р.К. Теория и методы перевода. М.: Московский лицей, 1996. 208 с.
11. Ондар, М. В. Культурный код в фольклоре тувинцев (на материале героических сказаний) // Эпосоведение. 2022. № 4. С. 56–65.
12. Павлова, А. А. Функции условности в книжной иллюстрации // Манускрипт. 2016. № 8 (70). С. 162–169.
13. Разумовская, В. А. Художественный образ как единица перевода: булгаковская Маргарита // Вестник Челябинского государственного университета. Филология. Искусствоведение. Вып. 88. 2014. № 6 (335). С. 25–31.
14. Разумовская, В. А. Переводимость культурной информации и стратегии художественного перевода // Вестник СПбГУ. Сер. 9. Филология. Востоковедение. Журналистика. 2016 Вып. 4. С. 110–121.
15. Рябова, М. В. Культурный код и символическая система текста // Современная парадигма анализа языка и межкультурной коммуникации и ее аппликативный потенциал в обучении родному и иностранным языкам : материалы национальной научной конференции, г. Барнаул, 18-19 сентября 2019 г. Барнаул: АлтГПУ, 2020. URL: <https://icdlib.nspu.ru/views/icdlib/8117/read.php> (дата обращения: 10.10.2024).
16. Черняховская, Л. А. Существует ли «единица перевода» // Теория и практика перевода сб. науч. тр. Вып. 295. М.: Изд-во МГИИЯ имени Мориса Тореза, 1987. С. 26–33.
17. Berman, A. L'Épreuve de l'étranger. Culture et traduction dans l'Allemagne romantique. Paris: Gallimard, 1984. 322 p.
18. Razumovskaya, V. A. A Center of Translation Attraction as the Tower of Babel Replica: Intersemiotic Translation Perspectives // Mundo Eslavo. 2019. P. 202–215.
19. Vinay J.- P., Darbelnet J. Stilistique compare du francais et de l'anglais. Metode de traduction. Paris: M. Didier, 1958, 331 p.

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Разумовская Вероника Адольфовна – кандидат филологических наук, доцент, профессор научно-учебной лаборатории поведенческой экономики и развития коммуникаций Сибирского федерального университета.

E-mail: veronica_raz@hotmail.com

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Veronica A. Razumovskaya – Candidate of Philological Sciences, Associated Professor, Professor of the Research-Academic Laboratory of Behavioral Economics and Communications Development of Siberian Federal University.

E-mail: veronica_raz@hotmail.com

Федь Татьяна Николаевна
*Новый болгарский университет,
София, Болгария*

РЕЦЕПЦИЯ РОМАНА М. А. БУЛГАКОВА «МАСТЕР И МАРГАРИТА» В БОЛГАРИИ

Аннотация. Доклад посвящен рецепции романа М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» в Болгарии. Цель работы – представить три аспекта рецепции: переводы, постановки и изучение произведения. Роман впервые появляется в 1968 году в издательстве «Народная культура» в переводе Лилианы Минковой, болгарского литературного историка, переводчика, исследователя болгаро-русских литературных связей. Роман сразу попадает в болгарский литературный процесс и оказывает свое воздействие. Перевод являлся единственным до 2006 года: он редактировался и переиздавался много раз в различных издательствах. В 2012 году Татьяна Балова осуществила второй перевод романа для издательства «Дамян Яков». Издание перевода Баловой содержит заметки и комментарии к тексту, которые помогают его восприятие. Он переиздан в 2023 году. В 2020 году в издательстве «Хеликон» появился третий перевод романа – Бояном Станковым. Первая постановка спектакля «Мастер и Маргарита» в сезоне 1997/1998 на сцене театра болгарской армии в Софии. По ней создана и телевизионная адаптация. В 2021 году на сцене молодежного театра имени Николая Бинева в Софии режиссер Николай Поляков ставит спектакль по роману Булгакова, создавая драматургическую версию перевода Лилианы Минковой. Спектакль сочетает в себе полет магии, воображение, смеха, мистерии и красоты. Три аспекта: сатира, мистика и философия – сочетаются в невероятной фантасмагории, которая увлекает зрителей. Основной мотив спектакля Полякова – вмешательство зла и диктат мистики в человеческой жизни. В роли Воланда – известная болгарская актриса Койна Русева. Спектакль получил несколько номинаций и не сходит со сцены театра. Результаты работы: переводы романа на болгарский язык свидетельствуют о переводной множественности художественного текста, постановки на сцене болгарских театров показывают режиссерские интерпретации текста, а научные труды свидетельствуют об интересе к произведению в критике.

Ключевые слова: Булгаков, «Мастер и Маргарита», переводная рецепция, спектакли, молодежный театр имени Николая Бинева, критика.

*Tatiana N. Fed
New Bulgarian University
Sofia, Bulgaria*

RECEPTION OF M. A. BULGAKOV'S NOVEL “THE MASTER AND MARGARITA” IN BULGARIA

Abstract. The report is devoted to the reception of M.A. Bulgakov's novel "The Master and Margarita" in Bulgaria. The purpose of the work is to present three aspects of the reception: translations, productions and studies of the work. The novel first appeared in 1968 in the publishing house "Narodnaya Kultura" in a translation by Lilyana Minkova, a Bulgarian literary historian, translator, and researcher of Bulgarian-Russian literary connections. The novel immediately enters the Bulgarian literary process and makes its impact. The translation was the only one until 2006: it was edited and republished many times in various publishing houses. In 2012, Tatyana Balova carried out the second translation of the novel for the Damyan Yakov publishing house. The edition of Balova's translation contains notes and comments on the text that help its perception. The translation was re-published in 2023. In 2020, the Helikon publishing house published the third translation of the novel – by Boyan Stankov. The first production of the play "The Master and Margarita" took place in 1997–1998 on the stage of the Bulgarian Army Theater in Sofia. A television adaptation was also created based on it. In 2021, on the stage of the Nikolai Binev Youth Theater in Sofia, director Nikolai Polyakov is staging a play based on Bulgakov's novel, creating a dramaturgical version of Lilyana Minkova's translation. The performance combines a flight of magic, imagination, laughter, mystery and beauty. Three aspects: satire, mysticism and philosophy are combined in an incredible phantasmagoria that captivates the audience. The main motive in Polyakov's play is the intervention of evil and the dictates of mysticism in human life. The role of Woland is played by the famous Bulgarian actress Koina Ruseva. The play received several nominations and has not left the theater stage. Results of the work: translations of the novel into Bulgarian indicate the translational plurality of the literary text, productions on the stage of Bulgarian theaters show director's interpretations of the text, and scientific works indicate interest in the work in criticism.

Keywords: Bulgakov, "The Master and Margarita", translation reception, performances, youth theater named after Nikolai Binev, criticism.

Роман М. А. Булгакова «Мастер и Маргарита» – произведение мировой величины, он входит в список ста самых влиятельных книг всех времен, особенно XX века, по данным парижской газеты *Le Monde* [7]. Цель работы – представить три аспекта рецепции: переводы, постановки и изучение произведения.

Впервые на болгарском языке роман появляется в 1968 году в издательстве «Народная культура» в переводе莉莉亚·Минкова, болгарского литературного историка, переводчика, исследователя болгаро-русских литературных связей. Произведение сразу попадает в болгарский литературный процесс и оказывает свое воздействие.

«Переводчица Л. Минкова смогла найти художественные соответствия в болгарском языке сложной палитре стилистических техник и языковых средств, – пишет исследователь Илияна Владова. – Таким образом, в болгарской литературе нашел свое функциональное существование текст с тщательно продуманными метафорами, мифологическими ассоциациями и представлениями, яркими символами, литературными и поэтическими словами, а вместе с ними и разговорной лексикой. («Сознайся – ты великий *врач*!», где слово *врач* помещено в торжественно-приподнятый контекст и требует, чтобы болгарского соответствие имело ту же несло ту же стилистическую окраску с элементом архаичности. Переводчица учла специфику контекста и предлагает очень удачный вариант: «Признай си – нали си велик *лечител*!») Особенno ценными являются ее находки в болгарском языке, как аналоги русских разговорных и

просторечных слов и выражений, характерных для повествования («не валяйте дурака» – «я не се занасяйте» или «не се прави на балама»)). По мнению И. Владовой, в первом издании перевода есть неточности, пропуски и буквализмы, но в следующих изданиях они устраниены. [Перевод наш – Т. Федь. Владова, 4, 320].

Перевод являлся единственным, и до 2006 года он редактировался и переиздавался шесть раз в различных издаельствах:

- *Майсторът и Маргарита*. Превод от руски Лилияна Минкова. Народна култура, 1981, 404 с.
- *Майсторът и Маргарита*. Превод от руски Лилияна Минкова. Профиздат, 1989, 456 с.
- *Майсторът и Маргарита*. Превод от руски Лилияна Минкова. Интерпринт, 1990, 453 с.
- *Майсторът и Маргарита*. Превод от руски Лилияна Минкова. Абагар, 1996, 440 с.
- *Майсторът и Маргарита*. Превод от руски Лилияна Минкова. Фама, 2006, 430 с.
- *Майсторът и Маргарита*. Превод от руски Лилияна Минкова. Крыг, 2022, 416 с.

Дерзкий проект в 2020 году реализует издаельство «Круг», опубликовав выдающееся произведение Михаила Булгакова в трех разных изданиях, одно из которых снова стало произведением Капки Каневой, получив затем диплом «Золотого льва». Новая, четвертая обложка продолжает мировую традицию художественного оформления в книгоиздании и входит в число лучших образцов с изображением одного из главных героев – кота Бегемота. При этом выделяются работы Каневой, наполненные техникой создания бумажных скульптур.

В 2012 году Татьяна Балова осуществила второй перевод романа для издаельства «Дамян Яков». Новое издание в 2023 году содержит ценные заметки и комментарии к тексту на 45 страницах, которые помогают современному читателю легче воспринять реалии времени Булгакова.

В 2020 году в издаельстве «Хеликон» появился третий перевод романа – Бояном Станковым.

Три различных перевода текста дают возможность проследить закон потенциальной и реальной переводной множественности. «Потенциальная возможность множественности переводов обуславливает реальную возможность перехода от теоретической вероятности возникновения переводов произведения к новым переводам. Силовое поле оригинала, а также содержащаяся в нем возможность иноязычных воплощений, делают оригинал открытым и потенциально направленным на его иноязычную реализацию и существование» [Чайковский, Лысенкова, 5, 186]. В результате возникает переводная множественность.

Понятия потенциальной и реальной переводной множественности являются взаимосвязанными и обусловливаются лингвистическими и экстралингвистическими факторами: заложенной в тексте направленностью на иноязычное существование, стремлением переводчиков превзойти уже существующие переводные версии художественного произведения, а также интересом читателей к данному произведению.

Одним из результатов исследования переводной множественности, полученных Р. Р. Чайковским и Е. Л. Лысенковой, явилось обоснование пятнадцати постулатов данной категории теории художественного перевода. Проведенный Е. Шерстневой анализ постулатов позволил выявить в дополнение к уже описанным еще ряд положений, которые также характеризуют явление множественности переводов: «Многослойность оригинала определяет многозначность текста, его открытость для нескольких (многих) интерпретаций. Многослойностью текста объясняются трудности сохранения всего объема содержательных планов текста при переводе; – переводная множественность носит темпоральный характер. Неисчерпаемая смысловая глубина исходного художественного произведения не может быть в полной мере воссоздана в конкретную эпоху создания нового (последующего) перевода» [Шерстнева, 6, 5]. Таким образом, при каждом новом переводе происходит культурно-историческая актуализация оригинала.

Для переводчика текст произведения – прообраз, интерпретируемый им, на этой основе создает его новый образ. В интерпретирующем сознании переводчика текст оригинала находит как бы отраженное преломление. «Тот факт, что в центре перевода всегда находится *homo faber* – человек созидающий, со свойственным ему набором когнитивных и эмоциональных характеристик, – пишет Е. В. Шерстнева, – означает, что в каждой версии перевода выявляются личностные особенности переводчика, его речевые предпочтения, а также его представления о специфике инокультурного воссоздания передаваемой информации» [Шерстнева, 6, 6].

Последствия наличия разнообразия переводов проявляются следующим образом: множественность переводов может служить основой для изучения истории восприятия оригинала, указывать на значимость художественного произведения в контексте взаимодействия национальных литератур, а также их интеграции в мировую литературу. Она представляет собой форму диалога между литературами и культурами, способствующую обогащению и развитию национальной литературы и культуры народа. Кроме того, следует отметить, что переводная множественность способствует сохранению и накоплению традиций при возникновении новых переводов художественных произведений.

Два перевода Л. Минковой и Т. Баловой романа „Мастер и Маргарита“ на болгарский язык демонстрируют различные подходы переводчиц с точки зрения времени и эпохи. Перевод Минковой более литературен, выдержан в рамках языковой нормы, в то время как перевод Баловой содержит разговорную лексику XXI века, иногда даже просторечные слова. „Тая“ вместо „тази“, „все още

ухилен“, „добре де“, „мъчеше се да проумее“, „секретарят се изблещи“, „междувременно“, „прекалено затворен в себе си“, „голям лечител“, „ако щеш в живота си“, „прокураторската резиденция“, „да не изтърве“ и другие.

Как пример приведем начало романа в оригинале и двух переводах:

«В час жаркого весеннего заката на Патриарших прудах появилось двое граждан. Первый из них – приблизительно сорокалетний, одетый в серенькую летнюю пару, – был маленького роста, темноволос, упитан, лыс, свою приличную шляпу пирожком нес в руке, а аккуратно выбритое лицо его украшали сверхъестественных размеров очки в черной роговой оправе. Второй – плечистый, рыжеватый, вихрастый молодой человек в заломленной на затылке клетчатой кепке – был в ковбойке, жеваных белых брюках и черных тапочках» [Булгаков 1, 7].

«Един пролетен ден, в часа на небивало горещ залез, в Москва, на Патриаршите езера, се появиха двама граждани. Първият, със сивкав летен костюм, беше нисък, охранен, плешив, твърде приличната си шапка с въгъното дъно носеше в ръка, а на грижливо избръснатото му лице бяха кацнали очила със свръхестествена големина и черна рогова рамка. Вторият, широкоплещест младеж с буйна червеникова коса и килнат на тила кариран каскет, носеше спортна риза, омачкан бял панталон и черни платнени обувки» [Булгаков 2, 7].

«По залез в горещия пролетен следобед край Патриаршеските езера вървяха двама граждани. Единият, облечен в сивкав летен костюм, бе набит, плешив, държеше хубавата си мека шапка в ръка и върху гладко избръснатото му лице се мъдреха неимоверно големи очила с черна рогова рамка. Другият – широкоплещест младеж, с щръкнала червеникова коса, спортна риза и килнат на тила кариран каскет, носеше омачкани бели панталони и черни гumenки» [Булгаков 3, 9].

Первая постановка спектакля «Мастер и Маргарита» – дело режиссера Тедди Москов на сцене театра Болгарской армии в сезон 1997–1998. Затем в 2006 году он адаптировал свою постановку под телетеатр: «Спектакль представляет собой гигантскую игру воображения Мастера и Дьявола, достигнутую на сцене всеми аудиовизуальными средствами века. Необыкновенное зрелище, в котором из отдельных фрагментов жизни и сюрреалистических картин, из вечных тем творчество, воображение и любовь, возникает библейская тема Пилата и Иисуса» (Тедди Москов).

Роль Мастера исполняет актер Валентин Танев. В «Маргаритах» последовательно выступают три женщины: Стефания Колева, Адриана Найденова и Майя Новосельска (совмещающая роль с ролью кота Бегамота). Решение режиссера таково, что в один момент в Маргарите «воплощаются» трое мужчин, включая самого Мастера. Отснятый спектакль находится в Золотом фонде БНТ.

25 сентября 2021 года Тедди Москов представляет спектакль «Мастер и Маргарита» /продолжительность: 1 час 30 минут/ на площадке Сити Марк Арт Център. [8]

Центр искусств City Mark — новейшее место проведения мероприятий, способное произвести впечатление. Место, где история встречается с технологическими инновациями. Место в абсолютном центре столицы, несущее в себе аристократический дух Старой Софии. Уникальная среда для особых мероприятий, которую можно трансформировать в соответствии с вашим дизайном и брендингом с использованием ваших цветов и логотипов.

В «Мастере и Маргарите» впервые после перемен в болгарском театре используется мультимедиа: игра с анимацией, кинокадром, светящимися красными надписями, в общем – впечатляющие визуальные эффекты и своеобразный новый язык. Сценография: Чавдар Гюзелев, анимация: Владо Шипков, художник по костюмам: Свила Величкова, оператор: Иван Тонев. Привлекательная театральная интерпретация Тедди Москва также является первым болгарским спектаклем, показанным на одном из самых престижных театральных фестивалей, таких как Festival Inn в Авиньоне, Франция.

В 2021 году на сцене молодежного театра «Николай Бинев» в Софии режиссер Николай Поляков ставит спектакль по роману Булгакова, создавая драматургическую версию перевода Лиляны Минковой. Спектакль сочетает в себе полет магии, воображение, смеха, мистерии и красоты. Три аспекта: сатира, мистика и философия – сочетаются в невероятной фантасмагории, которая увлекает зрителей. Основной мотив в пьесе Полякова – вмешательство зла и диктат мистики в человеческой жизни. В роли Воланда - известная болгарская актриса Койна Русева. Спектакль не сходит со сцены театра и получил несколько номинаций:

- Престижная награда Союза артистов Болгарии
- Икар 2022
- Награда в номинации «Режиссура» Николаю Полякову.
- Награда в категории «Лучшая женская роль» Койне Русевой за роль Воланда.
- Номинация в категории "Актриса второго плана" Раи Пеева за роль Маргариты
- Номинация в категории "Лучшая мужская роль второго плана" Красимира Недева за роль Берлиоза
- Номинация в категории Авторская музыка Асена Аврамова

В болгарской критике роман анализирован в следующих работах: Н. Звезданов. В света на «Майстора и Маргарита». С., Универ. издателство «Св. Климент Охридски», 1993; Н. Звезданов. Художествен модел на света в романа «Майстор и Маргарита» // Руска литературан класика. Профили и творби. С., 1988; Ив. Васева «Мастер и Маргарита» в болгарском переводе // Тетради переводчика, №11, М., Международные отношения, 1974; Ново издание на «Майстора и Маргарита» по случай 55-годишнината от публикуването на романа

[/https://www.jenatadnes.com/knigi/novo-izdanie-na-maistora-i-margarita-po-sluchai-55-godishnata-ot-publikuvaneto-na-romana/.](https://www.jenatadnes.com/knigi/novo-izdanie-na-maistora-i-margarita-po-sluchai-55-godishnata-ot-publikuvaneto-na-romana/)

Результаты работы: переводы романа на болгарский язык свидетельствуют о переводной множественности художественного текста, постановки на сцене болгарских театров показывают режиссерские интерпретации текста, а научные труды свидетельствуют об интересе к произведению в критике.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Булгаков, М. А.* Собрание сочинений в пяти томах. Том 5. Мастер и Маргарита. Письма. Москва, Художественная литература. 1990.
2. *Булгаков, М. А.* Майсторът и Маргарита. Превод от руски Лияна Минкова. Кръг, 2022.
3. *Булгаков, М. А.* Майсторът и Маргарита. Превод от руски Татяна Балова. Дамян Яков, 2023.
4. *Владова, Илияна.* М.А. Булгаков. //Преводна рецепция на европейските литератури в България. Том 2. Руска литература. С. 318–324.
5. *Чайковский, Р., Лысенкова, Л.* Неисчерпаемость оригинала: 100 переводов "Пантеры" Р. М. Рильке на 15 языков. Магадан: Кордис, 2001. 211с.
6. *Шерстнева, Е. С.* Переводная множественность художественной прозы как проблема теории перевода (на материале переводов романа Р. М. Рильке «Записки Мальте Лауриса Бригге» на английский язык) Специальность 10.02.20 — сравнительно-историческое, типологическое и сопоставительное языкознание. Москва. 2009.
7. Les 100 livres du vingtième siècle d'après Le Monde https://www.senscritique.com/liste/les_100_livres_du_vingtieme_siecle_d_apres_le_monde/68328?page=3 (дата обращения: 16.09.2024).
8. *Майстора и Маргарита.* За продукцията. <https://bnt.bg/bg/a/majstora-i-margarita>

ИНФОРМАЦИЯ ОБ АВТОРЕ

Федъ Татяна Николаева – кандидат филологических наук, доцент, доцент департамента „Новая болгаристика“ Нового болгарского университета, София, Болгария.

E-mail: tnfed@nbu.bg

INFORMATION ABOUT THE AUTHOR

Fed Tatiana Nikolaevna – Ph. D in Philology, Assoc. Prof., Associate Professor at the Department of the New Bulgarian Studies at the New Bulgarian University, Sofia, Bulgaria.

E-mail: tnfed@nbu.bg

ПРИМЕЧАНИЯ К СТАТЬЯМ

ОЛЬГА СЕДАКОВА ПО-ИСПАНСКИ: ДУХОВНЫЙ ОПЫТ В ЛИТЕРАТУРЕ

ⁱ Чтобы объяснить переводческую адаптацию его имени, приводим слова Марии Игнатьевой из ее предисловия к переводам поэта на русский: «Когда о поэте впервые услышали в нашей стране, в обиход сразу же вошло европейское обращение с его именем. Иоанн Креста — так называли его в своих сочинениях и переводах Вячеслав Иванов и Дмитрий Мережковский» [3].

ⁱⁱ В этом же году Fundación Altaïr выпустило первый перевод на испанский язык книги о. Павла Флоренского «Детям моим. Воспоминание прошлых дней». С тех пор интерес издательства к русской духовной литературе лишь возрастал.

ⁱⁱⁱ Ксения Голубович утверждает, что в этом смысле Седакова близка к Толстому и Витгенштейну: «Не говори — сделай!» [2, 44].

^{iv} В Испании католиков часто прямо ассоциируют с консерваторами или даже к «fachas» (расхожее здесь производное от *fascistas*, т.е. «фашисты»), а атеистов, соответственно, с социалистами или коммунистами.

^v Этому можно найти множество примеров. В «Песни песней» царя Соломона: «Я сплю, а сердце мое бодрствует» (5, 2), или «Положи меня, как печать, на сердце твое» (8, 6). Во втором послании св. ап. Павла к Коринфянам (3, 2–3): письмо Христово «на сердцах ваших». Мария Э. Гонгора полагает, что именно влияние чувственной мистики «Песни песней» и монашеской письменности раннего средневековья (где они писали о «слухе и вкусе сердца» — «вкусе» в плане способности чувственного восприятия) повлияло на становление «образа сердца как действующее лицо поэзии 15-го века и последовавшую за этим эмблематическую иконографию» [18, 218, с. 2].

^{vi} Переводчице Ларисе Винаровой пришлось опустить слово «дух», которому и было даровано — в оригинале — «понимать, не понимая» («постижение непостижимого» в этом переводе).

^{vii} Испанский поэт пишет: «Vivo sin vivir en mí, / y de tal manera espero, /que me muero porque no muero» [19, 30] («Я живу, не живя в себе, / и таким образом ожидаю, / ибо я умираю от того, что не умираю». Перевод наш. — Д. А.).

^{viii} Источник цитаты: *Leyenda mayor*, IX, 1: *Fonti Francescane*, n. 1162, l. c., p. 911.

^{ix} См. например работы: Gilski, M., & Wozniak, R. J. “La teología poética de Karol Wojtyła: sus primeros escritos como fuente de su pensamiento maduro”. *Scripta Theologica*, Pamplona 46(2) (2014), 401–419. Piotr Galas. *De qué manera la verdad construye a la persona según Karol Wojtyła*. Tesis Doctoral, Facultad de Teología, Universidad de Navarra, Pamplona, 2003.

РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА ВОСТОЧНОГО ЗАРУБЕЖЬЯ В ЗЕРКАЛЕ ПЕРЕВОДА НА КИТАЙСКИЙ ЯЗЫК

^x Маньчжоу-Го – название Маньчжурии в 1932–1945 гг.

^{xi} Подробнее в ПГ: <https://www.pnp.ru/social/russkiy-yazyk-voshel-v-top-5-yazykov-mira.html>

^{xii} В интернете можно найти словарь молодежного сленга «Язык зумеров» по ссылке: <https://zoomer-slang.ru/>

УДК 821.161.1:81'255

УДК 81.008:821.161.1

УДК 82.03:81'255

Перевод и культурный трансфер: русская литература в зеркале перевода. Сборник научных статей по итогам Международного научного форума «Перевод и культурный трансфер: русская литература в зеркале перевода», Гранада, 10 – 12 сентября 2024 г. / Составители и редакторы: Р. Гусман Тирадо, С. В. Овсянникова. Гранада: издательство Гранадского университета, 2025. 141 с. В сборник материалов «Перевод и культурный трансфер: русская литература в зеркале перевода» вошли научные доклады, прозвучавшие в программе Международного научного форума, состоявшегося в Гранадском университете в сентябре 2024 года. Обозначенный авторами широкий спектр литературоведческих и лингвистических проблем касается методологических вопросов теории и практики перевода, герменевтики и поэтики конкретных художественных текстов, их связей с ведущими направлениями литературного процесса и культуры в целом. Издание адресовано специалистам-гуманитариям, исследователям, аспирантам, студентам и всем, кто интересуется русской литературой и переводом.

ISBN 978-84-338-7439-9

© Р. Гусман Тирадо, С. В. Овсянникова,
составление, редактирование, 2025

© Гранадский университет, оформление, 2025