

МИНИСТЕРСТВО НАУКИ И ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
НИЖЕГОРОДСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ ЛИНГВИСТИЧЕСКИЙ
УНИВЕРСИТЕТ им. Н. А. ДОБРОЛЮБОВА

АРГУМЕНТИРОВАННЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

КУЛЬТУРА ПЕРЕВОДА

Сборник научных статей

Выпуск 1



Нижний Новгород
2025

УДК 82.0
ББК 80/84
А768

Печатается по решению редакционно-издательского совета НГЛУ

Рецензенты:

Зусман Валерий Григорьевич, д-р филол. наук, профессор, вице-президент ВШЭ (Нижний Новгород)

Никола Марина Ивановна, д-р филол. наук, профессор, заведующая кафедрой всемирной литературы МГПУ (Москва)

Гладилин Никита Валерьевич, д-р филол. наук, доцент, доцент кафедры иностранных языков Литинститута (Москва)

А768 Аргументированные интерпретации: культура перевода. Сборник научных статей. Выпуск 1. – Н. Новгород: НГЛУ, 2025. – 166 с.

ISBN 978-5-85839-462-4

В первом выпуске научного сборника «Аргументированные интерпретации: культура перевода» представлены статьи преподавателей, аспирантов и студентов разных вузов России и зарубежья: Литературного института им. А. М. Горького, Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова, Высшей школы экономики, Ярославского государственного университета, Бакинского славянского университета, Университета Мачераты и Университета Перуджи. В фокусе внимания исследователей различные аспекты переводческой деятельности, включая проблемы художественного перевода и современного языкового узуса. Издание является результатом совместного культурно-образовательного проекта НГЛУ им. Н. А. Добролюбова и Литинститута им. А. М. Горького.

УДК 82.0
ББК 80/84

ISBN 978-5-85839-462-4

Редакционная коллегия

Редакторы: **Королева Светлана Борисовна**, д-р филол. наук, профессор, начальник МНИЛ «Фундаментальные и прикладные исследования аспектов культурной идентификации» НГЛУ; **Ямпольская Анна Владиславовна**, канд. филол. наук, PhD, доцент кафедры художественного перевода Литературного института им. А. М. Горького

Члены редакционной коллегии: **Аверкина Светлана Николаевна**, д-р филол. наук, ведущий научный сотрудник МНИЛ «Фундаментальные и практические исследования аспектов культурной идентификации» НГЛУ; **Ванчикова Елена Анатольевна**, канд. филол. наук, доцент кафедры романо-германской филологии НГЛУ; **Городецкий Святослав Игоревич**, канд. филол. наук, заведующий кафедрой художественного перевода Литинститута; **Козлова Марина Андреевна**, старший преподаватель кафедры художественного перевода Литинститута; **Наджиева Флора**, д-р филол. наук, профессор кафедры теории литературы Бакинского славянского университета, главный редактор журнала «Русский язык и литература в Азербайджане», заслуженный журналист Азербайджана.

© Авторы, 2025
© НГЛУ, 2025

СОДЕРЖАНИЕ

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО	5
---------------------------	---

ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА

<i>Наджиева Ф. С.</i>	
Вопросы поэтического перевода в современной перспективе	8
<i>Саленко О. Ю.</i>	
Перевод лирики А. А. Фета на английский язык	13
<i>Захарова А. И.</i>	
Очарование и точность. О переводческих принципах В. В. Набокова	20
<i>Кантор В. Л., Кудинова Е. Г.</i>	
Особенности перевода еврейского средневекового поэта Иммануэля Римского	28
<i>Беликов Д. И.</i>	
Опыт перевода стихотворения Фабио Пустерлы <i>Stlanik</i>	33
<i>Якимова М. В.</i>	
Ритмические особенности белорусских переводов русской классической поэзии.....	39

ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

<i>Ямпольская А. В.</i>	
Карло Леви в России: переводы, отклики, дружба с советскими писателями	57
<i>Исаева А. А.</i>	
Творческий метод Роже Мартен дю Гара в ранних произведениях: как переводить	65
<i>Погодина А. В.</i>	
Сонет 19 из «Любовных заблуждений» П. де Тиара: самобытность и подражание в эпоху Ренессанса	69
<i>Медведева М. А.</i>	
Направление переводческой мысли в 1920–1960-х гг.: «оправданные буквалисты»	77

ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

<i>Ямпольская А. В., Дзанголи Дж.</i>	
Одна голова хорошо, а три лучше (переводчик, редактор и носитель языка)	86
<i>Ханова Э. В.</i>	
Перевод драмы: трактовка трактовки (на материале пьесы Ф. Брукнера «Плоды небытия»)	100
<i>Огиевский С. В.</i>	
Добавленные смыслы. Трансформация художественных приемов при переводе	104
<i>Беккерман А. И.</i>	
Стратегии перевода реалий в графическом романе (на материале комикса Л. Ньюсли «Крепкий малец»)	107
<i>Сметанина А. А.</i>	
Перевод в Сети: всё, что стоит знать	110

ПЕРЕВОД ЛИТЕРАТУРЫ ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА

Бакараева А. А.

Стратегии перевода имен собственных с английского на русский в произведениях жанра фэнтези (на материале романов Э. Хантер) 118

Левина М. А.

Особенности перевода книги Дж. Нуччи и А. Кализи «Пико, Цирцея, монстры Бомарцо и другие фантастические существа Лацио»..... 123

Плотникова А. М.

Трудности перевода детской художественной литературы с немецкого языка на русский (на материале повести О. Пройслера «Маленькое Привидение») 132

Привалова Е. П.

Особенности перевода современного романа-путешествия для подростков 137

АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ СОВРЕМЕННОГО НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА

Диденко М. А., Левашова О. Д., Рахматова М. Н., Смирнова Т. П.

«Легкий язык» (*Leichte Sprache*) в современном немецком лингвопространстве: определения, правила, примеры 147

Моисеенко А. В., Никонова В. А., Смирнова Т. П.

Leichte Sprache на государственных сайтах ФРГ 151

Зоирзода Ю. Ш., Пигулевский Д. С., Кожухова В. Д., Кулик К. А.

Немецкая языковая подсистема *Einfache Sprache* («простой язык»): определения, правила, примеры 156

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ 147

ВСТУПИТЕЛЬНОЕ СЛОВО



Кандидат филологических наук,
заведующий кафедрой художественного
перевода Литературного института
имени А. М. Горького

Городецкий Святослав Игоревич

Любой перевод художественной литературы основан на уникальном прочтении оригинального произведения. Переводчик – тот внимательный читатель, который стремится постичь авторский замысел во всей содержательной полноте и воссоздать его на родном языке во всех формальных деталях. Переводческий талант отличается от авторского. Профессиональный переводчик должен обладать аналитическим мышлением, стремиться к точности и уметь обосновать принятые художественные решения. В то время как авторские переводы – это хорошо видно, когда один знаменитый творец переводит другого – чаще становятся переложениями на язык своей собственной поэтики.

Аналитическим подходом переводчик, безусловно, близок к литературоведу, поэтому без основательной филологической подготовки ему будет тяжело состояться в профессии. Как и любому ученому, хорошему переводчику присуща любознательность. Ему постоянно приходится проверять факты, устанавливать причинно-следственные связи, проводить параллели.

С другой стороны, переводчики художественной литературы наделены артистичностью. Им необходимо пропускать переводимое произведение через себя, через свой жизненный опыт. В этом они близки режиссерам театра – с той разницей, что их спектакли разворачиваются перед их же внутренним взором. Грамотная сбалансированность этих двух составляющих и определяет качество художественного перевода, позволяя избежать как излишнего буквализма, так и ненужной отсебятины. Впрочем, думается, что каких-либо четких, раз и навсегда установленных принципов художественного перевода нет и быть не может, как не может быть таких принципов и для творчества.

К каждому произведению требуется особенный подход, соответствующий воплощенному в нем творческому замыслу. Поэтому наша профессия тяготеет, скорее, к практике, чем к теории, но тем интереснее заниматься исследованием переводов, потому что в каждом из них можно найти новые способы передачи межъязыковых и межкультурных кодов.

Причем порой перевод требуется не только между культурами и языками, но и в рамках одной культурной среды – например, в Германии его практикуют для людей с ограниченными возможностями или мигрантов, испытывающих трудности с полноценной интеграцией.

В настоящем сборнике читательскому вниманию представлены материалы первой международной конференции «Аргументированные интерпретации», прошедшей в Нижнем Новгороде с 30 сентября по 2 октября 2024 г. Статьи тематически разбиты на пять разделов, большинство авторов – студенты филологических вузов, только начинающие заниматься художественным переводом и изучением связанных с ним вопросов.

ПРОБЛЕМЫ ПОЭТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА

ВОПРОСЫ ПОЭТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА В СОВРЕМЕННОЙ ПЕРСПЕКТИВЕ

Ф. С. Наджиева

Бакинский славянский университет

Статья посвящена анализу особенностей одного из видов художественного перевода – поэтического перевода – и его месту в художественном переводе в целом. Особое внимание уделено специфике и трудностям перевода стихотворных произведений. Рассмотрены различные мнения исследователей о факторах, обеспечивающих адекватный перевод поэтических произведений с одного языка на другой. Среди основных требований, предъявляемых к поэтическому переводу, выделяются следующие: сохранение баланса между точностью и красотой, учёт национальной специфики переводимого произведения, авторского идиостиля, культурных особенностей и литературы народа, с языка которого выполнен перевод.

Ключевые слова: перевод, поэтический перевод, идиостиль, точность или красота, национальное своеобразие.

On the Features of Poetic Translation

F. S. Najiyeva

Baku Slavic University

The article talks about one of the types of translation - poetic translation and its place in literary translation in general. Particular attention is paid to the specifics and difficulties of translating poetry. Various opinions on the factors providing adequate translation of works of poetry from one language to another are considered. Particular attention is paid to the requirements for poetic translation. Among them – maintaining a balance between accuracy and beauty, taking into account the national identity of the translated work, the author's idiostyle, as well as cultural characteristics, the specifics of the literature of the people from whose language the translation is made.

Key words: translation, poetic translation, idiostyle, accuracy or beauty, national identity.

Как и другие виды перевода, являясь актом межъязыковой и межкультурной коммуникации, поэтический перевод имеет ощутимую специфику, определяемую своеобразием поэтического текста в сравнении другими видами литературного творчества. В то же время, вернее, в связи с этим перевод поэтического текста является одним из наиболее трудных и вызывающих большие споры видов художественного перевода.

Говоря о переводе поэзии, С. Я. Маршак, блестящий поэт и переводчик XX века, писал: «Перевод стихов – высокое и трудное искусство. Я выдвинул

бы два – на вид парадоксальных, но по существу верных – положения: Первое. Перевод стихов невозможен. Второе. Каждый раз это исключение. Если переводчик именно так относится к своей работе <...> – у него может что-то получиться» [5, с. 372].

Как и любая другая область науки, с каждым днем развивается и переводоведение. В процессе этого развития выявляются различные проблемы, связанные с переводом, выдвигаются все новые и новые факторы, влияющие на качество перевода, возникают новые вопросы, требующие обсуждения, ведутся споры по поводу тех или иных аспектов перевода, вызывающих самые различные, порой противоположные мнения.

Пожалуй, самым спорным является очень давний и вызывающий общий интерес вопрос о том, что наиболее важно и должно быть взято за основу: чтобы перевод больше соответствовал особенностям переводящего языка или чтобы переводное произведение непременно содержало в себе элементы культуры страны переводимого языка, его языковые особенности? И в том и в другом случае, как и при других разновидностях перевода, одним из главных требований, конечно, является, на наш взгляд, максимальное приближение к оригиналу, большая степень соответствия переведенного оригиналу.

С этим тесно связана, пожалуй, еще одна важнейшая проблема переводоведения – проблема сохранения национального своеобразия подлинника при переводе. Если учесть, что любое стихотворение является отражением определённой национальной действительности и жизни конкретного народа, которые становятся основой для создания образов, то очевидность сохранения национального своеобразия при переводе не вызывает сомнений. При передаче и формы, и содержания стихотворения переводчику чрезвычайно важно помнить о его национальной обусловленности.

Много вопросов вызывает и проблема выработки универсальных критериев, по которым можно оценить качество поэтического перевода. Об этом много писали такие известные поэты-переводчики и исследователи перевода, как М. М. Бахтин, Н. С. Гумилев, К. И. Чуковский, М. Л. Лозинский, В. В. Левик, С. Ф. Гончаренко, С. Л. Сухарев, Е. В. Витковский, Б. В. Дубин и многие другие. Но в их работах также нельзя найти конкретных рекомендаций, которые могли бы служить гарантией создания полноценного поэтического перевода, а также критериев оценки качества этих переводов.

Переводя поэзию, переводчики, как и при переводе других видов литературы, ставят задачу воссоздать отдельные поэтические тексты на языке, на который переводится то или иное произведение. Но именно при поэтическом переводе в силу специфики поэтических произведений бережное отношение к переводимому, добросовестное желание наиболее полно сохранить особенности оригинала может привести к неадекватному переводу, где точность переведенных деталей может помешать воссозданию целостности поэтического мира стихотворения.

Это значит, что при переводе поэзии наиболее часто допускаются некоторые отклонения от буквального смысла, а также дополнения к нему. Именно эта дилемма: точность передачи оригинала или красота его звучания, как

в плане формы, так и в плане содержания, на переводимом языке, – представляет особую трудность для переводчиков, особенно если речь идет о поэтическом переводе. Как бы это ни было трудно, переводчик поэзии особенно тщательно должен уметь соблюсти меру, которая позволит ему сохранить необходимый баланс не в ущерб ни одному из этих критериев.

Интересную мысль выдвигает Н. С. Гумилёв в своей известной статье «Девять заповедей переводчика» [3], в которой он, выдвигая принципы стихотворного перевода, определяет их как «заповеди». Он утверждает, что переводчик сам должен быть поэтом, исследователем и критиком и что, прежде всего, он должен уметь выбирать самое характерное для переводимого им автора и по возможности сохранять это в переводе. При этом, по мысли Н. С. Гумилёва, переводчик должен забыть о своей личности, ставя во главу угла только личность переводимого им автора. Эта мысль разделяется не всеми. Известны споры Н. Гумилёва с А. Блоком по этому вопросу.

Одним из самых важных среди других требований к переводчику является знание им обоих языков, как с которого, так и на который он переводит. Это мнение разделяет большинство пишущих о переводе. При этом, на наш взгляд, особое значение имеет знание языка, на который переводится произведение. Но, как показывает практика, такие случаи очень редки. Отсюда многочисленные переводы по подстрочнику. Так в массовом порядке в советское время произведения азербайджанских поэтов переводились на русский язык. Выигрывая в количестве переведенных стихотворений, проигрывали зачастую в качестве самих переводов.

Большое значение для создания полноценного перевода имеет знакомство переводчика с литературой, культурными особенностями стран, народов, с языка и на язык которых он совершает перевод. Следует учитывать атмосферу времени написания стихотворения, к которому обращается переводчик. Необходим учет переводчиком этих исторических и культурологических факторов, а также знание замысла и предпосылок написания переводимого произведения.

Переводческая практика показывает, что очень часто определяющим в успехе перевода поэзии является и тот факт, что переводчик сам является поэтом или же хотя бы пробовал себя в этом виде литературного творчества. Ведь осуществляя поэтический перевод, переводчик создает новый поэтический текст на языке перевода. И здесь как нельзя лучше переводчику помогают собственные навыки создания стихотворного текста, умение выражать свои мысли именно в форме стихотворного произведения.

В последнее время в переводоведении подчеркивается большая роль изучения идиостиля поэта при переводе его стихотворений на другой язык [1; 4; 6]. Говоря об изучении идиостиля поэта при переводе, подразумевают индивидуальный авторский стиль поэта, специфику речи его художественных произведений, содержательные и формальные характеристики, присущие его манере, его способу языкового выражения. В одном из первых определений этого термина говорится о том, что это «индивидуальная система построения речевых средств, которая вырабатывается и применяется писателем при создании художественных произведений» [4, с. 29].

Одним из самых обсуждаемых является и вопрос о переводческих трансформациях. Важность этого вопроса обуславливается теми неизбежными изменениями, которые происходят в структуре поэтического произведения в процессе перевода. Основой для этих изменений, повторим, неизбежных, является, как правило, различие между языками, с которого и на который переводится произведение.

В связи с этим уместно вспомнить высказывание П. А. Вяземского о двух типах перевода: независимом и подчиненном. Следуя первому, переводчик, «пропитавшись духом подлинника, переливает его в свои формы; следуя другому, он старается сохранить и самые формы, разумеется, соображаясь со стихией языка, который у него под рукою» [2, с. 10].

Следуя второму методу, переводчики стремятся с максимальной точностью передать особенности формы произведения, т. е. сохранить размер, строфику и метрику, порядок рифм, уделяют внимание мелодике и звуковой организации переводимого произведения. Среди современных учёных и переводчиков также нет единого мнения о том, какой из этих методов наиболее приемлем или эффективен.

Это происходит по причине того, что у последователей и первого и второго метода есть весьма удачные переводы. Наверное, это и позволяет говорить о том, что в каждом отдельном случае, в зависимости от переводимого поэтического материала, от его жанра, степени эмоциональности или информативности, переводчик выбирает наиболее подходящий, на его взгляд, способ передачи чужого текста на своем языке. Иногда этот выбор обусловлен личной, субъективной позицией переводчика.

История перевода знает немало случаев обращения разных переводчиков к одному и тому же произведению. Это представляет большое поле деятельности для переводоведов и открывает перед ними новые, весьма плодотворные перспективы для дальнейших исследований. Сравнение вариантов перевода одного и того же произведения, выполненного разными переводчиками, дает наглядное представление о том, насколько точно выбран тот или иной способ передачи переводимого произведения.

Подводя итоги, можно сказать, что художественный перевод, в частности поэтический перевод, – это самый сложный творческий процесс. Ведь он предполагает не просто замену единиц одного языка на единицы другого. Для успеха этого процесса необходимо наличие многих факторов. Прежде всего это передача идиостиля, содержащего в себе особенности личной манеры автора, его творческого почерка, особенностей культуры, литературы, к которой он принадлежит, и исторического времени, на которое приходится его творчество. Немаловажную роль играет и личность самого переводчика, его талант и умение добиваться адекватности, которая включает в себя прагматическую, семантическую и стилистическую составляющие перевода.

Библиография

1. Булацкая В. В., Гулевич Е. В. Идиостиль как авторский почерк // Novainfo.ru. 2014. № 23. С. 50–54.
2. Вяземский П. А. Полное собрание сочинений. Т. 1–12. СПб.: Изд. гр. С. Д. Шереметева, 1886.
3. Гумилёв Н. С. Девять заповедей переводчика (Принципы художественного перевода) // Антология английской поэзии / Под ред. Н. С. Гумилёва. Москва: АРТ ФЛЕКС, 2000. С. 12–16.
4. Ефимов А. И. Стилистика русского языка. М.: Просвещение, 1969.
5. Маршак С. Я. Собрание сочинений: в 8 т. Т. 6. М.: Художественная литература, 1971.
6. Шичкина М. Г. Идиостиль в переводе: к постановке вопроса // Молодой ученый. 2016. № 14 (118). С. 682–685.

ПЕРЕВОД ЛИРИКИ А. А. ФЕТА НА АНГЛИЙСКИЙ ЯЗЫК

О. Ю. Саленко

Литературный институт имени А. М. Горького

Статья посвящена анализу ряда переводов на английский язык двух лирических миниатюр А. А. Фета: малоизвестного стихотворения «Буря на небе вечернем...» (1842) и одного из самых известных в истории русской литературы XIX века «Шёпот, робкое дыханье ...» (1850), – ярко представляющих основные черты индивидуального стиля поэта, а именно музыкальность и безглагольность. В 1860–70-х годах последнее стихотворение привлекло самое пристальное внимание представителей «чистого искусства», считающих лирику такого рода одиозной. В дальнейшем эти стихи стали «визитной карточкой» Фета. Многие англоязычные переводчики (У. Р. Боуи, Б. Дойч и А. Ярмолинский, Б. Дралюк, Дж. Грин, Дж. Кобли, Дж. Поллен и другие) перекладывали эти стихотворения в XX и XXI веке на английский язык. В статье рассматривается отбор средств языка перевода на звуковом, лексико-семантическом и синтаксическом уровне, а также выстраивание композиции и воссоздание структуры поэтической организации текста-оригинала.

Ключевые слова: перевод лирики, «чистое искусство», звукообраз, музыкальность, безглагольность, А. А. Фет, индивидуальный стиль.

English Translations of Afanasy Fet's Lyrics in XX and XXI Centuries

O. Yu. Salenko

Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing

The article analyses several English translations of two lyrics by Afanassy Fet: the little-known poem “Storm in the Evening Skies...” (1842) and one of the most famous verses in the history of Russian literature of the XIX century “Whisper, timid breathing...” (1850), which represents vividly the main stylistic features of the poet’s individual style – musicality and bezglagolnost’ (absence of verbs). In the 1860s and 1870s, the latter attracted fixed attention of literary opponents of l’art pour l’art, who considered odious lyrics of this kind. Later the poem was considered to be Fet’s “signature lyric”. There is a variety of English translations, made in XX and XXI centuries by U. R. Bowie, B. Deutsch and A. Yarmolinsky, B. Dralyuk, J. Greene, J. Cobley, J. Pollen and others. The article considers the selection of translation language means on sound, lexico-semantic and syntactic levels, and the reproduction of composition and poetic structures of the original verses.

Key words: translation of lyrics, l’art pour l’art, sound image, musicality, bezglagolnost’ (absence of verbs), Afanasy Fet, individual style.

«Чистое искусство» как эстетическая концепция складывалась в России в середине XIX в. в полемике со школой Белинского, требовавшей от авторов злободневности и социальности, которые понимались в русле французской социальной философии как проявление ответственности в отношении граждан низших слоев. Критики Дружинин, Анненков, Боткин и поэты «искусства для искусства» Фет, Алексей Толстой, Полонский, Щербина, Майков, как известно, отвергали установки «натуральной» школы, утверждали незыблемость вечных тем, отстаивали взгляды на художественное творчество как самодостаточную сферу деятельности, актуальную вне политической и общественной повестки, и провозглашали высшей целью искусства привнесение в мир высокой гармонии. Фет занял крайнюю позицию, утверждая в собственном творчестве и критике по отношению к современникам примат и самодостаточность красоты, импрессионистично тонко живописуя переходы состояний, красок, движения света особым, на первый взгляд простым, хотя и не всегда «правильным» языком, на удивление мелодично и музыкально.

Отражение именно этой стороны творчества поэта нас будет интересовать в переводах небольших лирических стихотворений на английский язык. Для разбора мы привлекли переводы лирики Фета из двух собраний переводов, вышедших с небольшой разницей по времени, в 2014 году в Москве [6] и 2015 в Лондоне [10], а также с электронного ресурса *Russian Poetry in Translations* [11].

Уже в начале XX века, а особенно после Первой мировой войны, англоязычные поэты резко отказались от правильного размера и рифмы, это оставалось характерной чертой просодии XIX века. Область «поэтической» лексики была тоже пересмотрена. Из языка поэзии была практически исключена лексика высокого стиля (ею стали пользоваться лишь для создания архаизированных переводов). Теперь стихи, написанные высоким стилем или даже с его элементами, воспринимались как устаревшая риторика, поток высокопарного красноречия, они получили стилистически инверсированное значение: то, что прежде считалось возвышенным, стало пониматься как напыщенное и комичное.

В русской же поэтической традиции как начала XX века, так и в наши дни этот вопрос не решается однозначно, и подобные художественные средства до сих пор востребованы поэтической практикой. Во вступлении к английскому сборнику русской поэзии редактор Роберт Чандлер декларирует, что перевод – это искусство и существует много подходов к нему, а также выражает свою точку зрения на отбор переводов: «...Если оригинал стихотворения обладает метром и рифмой, то и в переводе они тоже должны быть, по крайней мере, в какой-то форме представлены»¹, и емко заключает, что форма имеет значение [10, p. 2].

Подчеркнем то, что редакторы двух сборников выделяют своеобразное обращение поэта со словом, неуловимость его мысли, кажущуюся небрежность поэтического языка: «частую внешнюю бессвязность», «причудливый синтаксис и слова, поставленные рядом как бы случайно, без внутренней необходимости»; «Фету чужды цельные и внятные предложения» [8, с. 7]. Более того,

¹ Перевод мой. – О. С.

Юлий Айхенвальд, очерк которого является вступлением к одному из сборников, констатирует, что Фет – «поэт, отказавшийся от языка» [8, с. 5]. Благодаря своей необычной манере Фет стал для символистов ориентиром в их поисках выразительных речевых образов, в том числе созданных причудливым авторским синтаксисом. Такой вид образности представляется одной из проблем при переводе поэзии символизма [4]. Роберт Чандлер, автор статьи о Фете в сборнике серии *Penguin Classics*, приводит в пересказе Фета ироничные слова Тургенева об ожидании от Фета стихотворения, «в котором окончательный куплет надо будет передавать безмолвным шевелением губ. <...> Меня всегда из определенной области слов тянуло в неопределенную область музыки, в которую я уходил, насколько хватало сил моих» [7, с. 43].

Первое стихотворение для анализа «Буря на небе вечернем...» [5] написано в 1842 году студентом словесного отделения университета, уже прошедшим через болезненный опыт первой публикации своего сборника «Лирический пантеон» (1840). Критика была к нему в целом не слишком строга; Фета регулярно печатали в журналах «Москвитянин» и «Отечественные записки», на его талант обратил внимание сам Виссарион Белинский. Критики отмечали особое музыкальное звучание его стихов. Музыкальность Фета в 1840-е годы питают и своеобразная фоника и ритмы любимого Бенедиктова, и песенность Гейне. Заметим, что Фет в 1841 году опубликовал «На севере дуб одинокий...» – свою версию перевода известного стихотворения *Ein Fichtenbaum steht einsam...* из цикла «Лирическое интермеццо» «Книги песен» (1827) Генриха Гейне.

Миниатюра «Буря на небе вечернем...» является одним из самых ярких воплощений музыкального начала в творчестве поэта, что, безусловно, должно найти отражение при переводе на иностранный язык. Мелодические и звуковые средства в этом стихотворении сливаются в гармоничное звучание, доминантным приемом становится повтор на всех уровнях стихотворения от звукоподражания и рифмы до синтаксиса и композиции стихотворения в целом. Внимание Фета к повтору прокладывало путь эстетическим решениям в поэзии русских символистов в конце XIX века и начале XX века. Эйхенбаум так определил особенность стиля рассматриваемого стихотворения: «Доминанта Фетовской лирики – мелодика, но в некоторых случаях, – когда Фету нужно укрепить и усилить ее действие, – он пользуется и фоническими приемами, ослабляя таким соединением “музыкальных” средств смысловую, вещественно-логическую стихию слова. В разбираемом стихотворении интонационный параллелизм, выражающийся в единообразии синтаксических построений (перечисления, лишённые глаголов), в анафорах и повторениях целых строк, соединяется с параллелизмом и устойчивым единообразием звуков, так что стихотворение оказывается как бы забронированным рифмами и созвучиями, которые находятся не только в краевой, правой его части, в виде цепи концовок (шум – думы – дум – думы – дум – шум), но и в левой, а кое-где пересекают стихотворение диагональю, сцепляют край с началом и т. д. Композиция – очень сложная, заслуживающая специального внимания» [9, с. 474–475].

Storm in the skies in the evening [11] – перевод Оливера Элтона (1861–1945), признанного английского литературоведа, критика и переводчика с русского и исландского языков. В 1930-х Элтон перевел сказки Пушкина и поэму «Медный всадник».

Перевод обходится, как и оригинал, без глаголов; переводчик удачно воспроизводит и нерегулярность, и рисунок рифмы *шум – дум – дум – шум* как *sea – me – me – sea*. В то же время для сохранения ритмики Элтон вынужден добавлять слоги и вводить предлоги и артикли: *Storm in the skies in the evening. / Noise of the wrath of the sea*. Получаются довольно тяжеловесные конструкции, однако они сохраняют мелодику поэтической речи, что важно для звучания оригинала. *Мучительные думы* можно переводить как *torture*, однако это не полные синонимы в данном контексте: думы, вероятнее, мучают героя своей неотвязностью.

Фоника стихотворения продумана и в определенной мере воспроизводит оригинал: ударные звуки [ɔ:], [ɔɪ] первых слов составляют ассонансную рифму. Элтону удается постепенно наращивать напряжение в стихотворении и снять конфликт в заключительном стихе. Однако ритмику переводчик модифицирует за счет деления на строфы и разбивки единого высказывания на три предложения, зафиксированных точками. Первый стих и последний стих приобретают определенную самостоятельность, а стихотворение – плавность заданного ритма.

Второй пример – *Storms in the evening skies...* [11] Дона Магера (р. 1948), американского поэта, переводчика с русского, чешского и немецкого языков. Магер известен переводами Ахматовой и Гумилёва. Стихотворение Фета в его переложении сохраняет композиционную форму оригинала: оно организовано в одно предложение без разбивки на четверостишия. При этом переводчик аналогом эпитета *сердитое* выбирает *gone mad* – «сумасшедшее», сразу переводя настроение стихотворения в предельное эмоциональное состояние без эффекта накопления, кружения, как в оригинале. Этому состоянию вполне подходит описание *Heavy the pain as I brood* – как переживание пронзительной боли, при том, что в оригинале сказано по-другому: *Много мучительных дум. Хор возрастающих дум* интерпретирован в английском варианте неточно, акцентировано усиление его громкости: *chorus... grows loud*. Переводчик не смог обойтись без глагольных форм, хотя они и не передают активного действия, а служат для фиксации перемены состояния в природе и герое. И хотя автор перевода бережно сохраняет внешнюю композицию стихотворения и старается воспроизвести общую структуру синтаксических повторов, мелодика стихотворения разрушена. Но главная проблема этого варианта в том, что переводчик внес свои мысли в стихотворение и по сути написал его заново, по-своему, лишь отталкиваясь от предложенного текста.

Другое стихотворение Фета, выбранное нами для разбора его переводов, – «Шёпот, робкое дыханье...» (1850). Стихотворение показалось многим современникам настолько вызывающим своей вневременностью и аполитичностью, что скоро начало восприниматься как эмблема «чистого искусства», превратилось в орудие литературной и идеологической полемики и стало лидером

по количеству перепевов и пародий разного уровня. Насчитывается более 30 (!) пародий на этот совсем небольшой лирический текст.

Перед разбором переводов необходимо отметить разницу в расположении стихов. В «Полном собрании стихотворений» серии «Библиотеки поэта» 1959 года «Шёпот, робкое дыханье...» приводится с разбивкой на три строфы [7, с. 211]. Именно этим изданием могли пользоваться и литературоведы, и переводчики. В томе 1 «Сочинений и писем» в 20 томах, изданном в 2002 году, стихотворение представлено без разбивки, астрофично [8]. Интересно, что исследователь мелодики Фета опытным путем приходит к выводу о синтагматическом единстве высказывания, усиливающимся к финалу: «В сущности говоря, это – одна фраза, интонация которой постепенно нарастает к концу» [9, с. 465].

В этом стихотворении Фету удалось удивительным образом передать нюансы переходов света, тени, настроения, неразрывно соединяя мотивы пейзажной и любовной лирики: *Тени без конца, / Ряд волшебных изменений / Милого лица*; выходя на мощный финал, синтезирующий оба плана: *И заря, заря!..* Лирический сюжет и растущее напряжение разрешаются в кульминационной точке.

Общая внешняя черта всех переводов – деление на строфы, и в целом все переводы передают содержание стихотворения.

Автор первого перевода Джон Поллен (1848–1923) – активный участник Англо-русского литературного общества, ему принадлежат два сборника переводов русской поэзии «Русские стихотворения» (1891) и «Русские песни и стихотворения» (1917), а также переводы отдельных произведений Крылова, Пушкина, Лермонтова, Надсона, Полонского, Фета, Майкова, К. Р. и других. Поллен переводил на английский язык с русского, венгерского, персидского, санскрита и т. д. [1] Отметим, что его переводы стихотворений Фета, сделанные в 1891 году, вышли еще при жизни поэта. Поллен вопреки автору дает название стихотворению – *Tryst* («Свидание»), что предполагает однонаправленное прочтение и разрушает неожиданность развития лирического сюжета. Соответственно, плавного движения и нарастания чувств и экспрессивности этот перевод не передает.

Супруги Бабетта Дойч (1895–1982), американская поэтесса, прозаик, критик и переводчица, и Аврам Ярмолинский (1890–1975), американский литературовед, критик и переводчик русской литературы, совместно работали над своей версией перевода из Фета. *Whispers. Timid breathing. Trilling...* [11] воспроизводит фетовскую динамику ритма нечетных и четных стихов. При этом переводчики разрывают синтагму *Трели соловья – Whispers. Timid breathing. Trilling / Of a nightingale*. Особенностью их перевода можно считать введение дополнительных слов, отсутствующих в тексте оригинала. В том числе вводится сравнение *волшебных изменений / Милого лица* с волшебным фонарем (*faery lanterns*), который вращается с определенной скоростью, при этом *ряд... изменений* превращается в переводе в настроения (*moods*).

Джеймс Грин (р. 1938) – английский поэт и переводчик Фета и Мандельштама – также вносит свои смысловые акценты в ткань стихотворения *Sighing and song of the nightingale* [11]. Фетовское *робкое дыханье* трансформируется

в «застенчивое бормотание» (*shy murmuring*); переводчик передвигает эпитет, соединяя его с другим (нежели в оригинале) словом, меняет тем самым образ и семантику текста.

Ю. Р. Боуи (Роберт Боуи) в течение 30 лет до 2000 года преподавал в Университете Майами русский язык, русскую историю и литературу. Он и сегодня пишет прозу, переводит русскую поэзию XIX и XX веков. Его вариант перевода *Whispering and timid breathing...* [11] отличается по лексике от других переводов. Боуи находит интересную лексему для передачи образа ночного света – *noctilucous*, слово научной лексики, обозначающее эффект свечения облаков на ночном небе. А легкий фетовский образ *Отблеск янтаря* в английском переложении *In answer amber's antiphon* удваивает свою семантику отражения-ответа за счет контекстуального повтора *in answer* и лексики *antiphon* – ответствие. В кульминации переводчик старается еще больше интенсифицировать эмоциональную составляющую стихотворения, добавляя от себя «тихую боль» (*silent pain*). Кроме того, переводчик замедляет нарастающий ритм финала вставкой наречия «затем» (*then*) – *And then the dawn, the dawn!*. Боуи усиливает эмотивное завершение стихотворения, убирая в конечном пунктуационном знаке многоточие, тем самым снимая эффект недоговоренности или умолчания и разрушая апосиопезу автора *И заря, заря!*.

Борис Дралюк (р. 1982) – поэт и переводчик – перекладывает Фета на английский язык без сохранения рифмы в соответствии с общей тенденцией поэтической англоязычной практики писать стихи без рифмы. Его перевод *Whispers, timid breathing* [11] довольно точен, хотя в одном месте явно искажает стиль Фета, разделяя *милое лицо* на его составляющие: *all the magic transformations / of eyes and lips and brows*, принося тем самым натуралистичность в импрессионизм Фета.

Наш современник Джон Кобли, приверженец верности оригиналу, позиционирующий себя как переводчик-любитель русской поэзии [12], переводит Фета верлибром и озаглавливает стихотворение «Шёпот» – *A whispering* [11]. Это пример буквального перевода без сохранения мелодики и фоники стихотворения – двух неотъемлемых черт стиля Фета. В поддержку такого перевода приведем слова самого поэта: «Из невозможности воспроизводить впечатление оригинала никак не следует, что его переводить не должно или надлежит искажать» [3, с. 415], – писал Фет, переводчик древних и новых поэтов, получивший в 1884 году Пушкинскую премию за полный перевод Горация.

Мы рассмотрели целый ряд переводов, отличающихся своеобразием подходов их авторов, и делаем вывод, что импрессионистическая манера Фета, внешне очень простая в выборе лексики и синтаксических конструкций, представляет довольно серьезную задачу для переводчиков. Мы придерживаемся точки зрения, что художественный перевод предполагает **воссоздание** системы основных черт индивидуального стиля оригинала через целенаправленный отбор средств языка перевода и их организации на звуковом, лексико-семантическом и синтактико-композиционном уровнях, а также через выстраивание композиции и адекватное перенесение в иноязычную среду структуры

стихотворения. Переводчик может достичь этой цели, лишь имея ясные представления об авторском (исходном) стиле, который не исчерпывается характерным словоупотреблением, но, будучи связан с мировоззрением автора, воплощает в себе «особый ход мысли, присущий» ему, «особый ход художественных ассоциаций» [2, с. 20].

Библиография

1. *Аршинова И. В.* «Русскую грамматику я выучил главным образом на верблюжьей спине»: Джон Поллен и его переводы для Англо-русского литературного общества // Пространство безграничной словесности: Сборник статей к 70-летию В. Е. Багно. СПб.: Нестор-История, 2021. С. 35–47. [Электронный ресурс]. URL: http://pushkinskiydom.ru/wp-content/uploads/2021/06/Arshinova_S_35-47.pdf (Дата обращения: 25.09.2024).
2. *Минералов Ю. И.* Теория художественной словесности. М.: Владос, 1999.
3. Перевод – средство взаимного сближения народов / Сост. А. А. Клышко. М.: Прогресс, 1987.
4. *Саленко О. Ю.* Проблемы перевода поэтического произведения (на материале переводов стихотворений А. Блока в англоязычной литературе) // Обществоведение в МИСиС. 2000. № 8. С. 41–46.
5. *Фет А. А.* Буря на небе вечернем... // А. А. Фет Сочинения и письма: в 20 т. СПб.: Академический проект, 2002–2015. Т. 1. Стихотворения и поэмы. 1839–1863. С. 65.
6. *Фет А. А.* Видений пестрых вереница // Избранная поэзия в английских и русских переводах. М.: Центр книги Рудомино, 2014.
7. *Фет А. А.* Полное собрание стихотворений (Библиотека поэта. Большая серия. Второе издание). Л.: Советский писатель, 1959.
8. *Фет А. А.* Шёпот, робкое дыханье... // А. А. Фет Сочинения и письма: в 20 т. СПб.: Академический проект, 2002–2015. Т. 1. Стихотворения и поэмы. 1839–1863. С. 198.
9. *Эйхенбаум Б. М.* О поэзии. Л.: Советский писатель, 1969.
10. *Chandler R., Dralyuk B., Mashinski I.* (Eds.) The Penguin Book of Russian Poetry. London: Penguin classics, 2015.
11. *Fet A.* Poems // Russian Poetry in Translations. URL: <https://ruverses.com/afanasy-fet> (Accessed on: 25.09.2024).
12. *Cobley J.* My approach to poetry translation. URL: <https://coppicagate.com/poetry/428/my-approach-to-poetry-translation> (Accessed on: 29.09.2024).

ОЧАРОВАНИЕ И ТОЧНОСТЬ. О ПЕРЕВОДЧЕСКИХ ПРИНЦИПАХ В. В. НАБОКОВА

А. И. Захарова

Литературный институт имени А. М. Горького

Статья посвящена анализу переводческой деятельности В. В. Набокова – прежде всего его стихотворных переводов с основных европейских языков на русский и с русского на английский. Оценивается практическое применение самим Набоковым переводческих принципов, предложенных им в статье «Искусство перевода». Выделяются три этапа его становления как переводчика. Разбирается его понимание буквализма в художественном переводе.

Ключевые слова: Набоков, художественный перевод, переводческие принципы, буквальный перевод.

Enchantment and Preciseness. On Nabokov's Principles of Literary Translation

A. I. Zakharova

Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing

The article is dedicated to the analysis of Nabokov's translations – primarily his versified translations from European languages into Russian and from Russian into English. There is an assessment of how Nabokov applies his own principles of literary translation stated in his essay “The Art of Translation”. His translations are divided into three periods. Nabokov's own concept of literal translation is clarified.

Key words: Nabokov, literary translation, translator principles, literal translation.

Набоков был во всех отношениях разносторонней личностью. Он не только являлся одаренным писателем и поэтом, но посвятил значительную часть жизни и художественному переводу. Перевод не был основной сферой его деятельности, при этом в течение всей жизни он, в большей или меньшей степени, занимался переложением прозы и поэзии, автопереводами; стал основоположником переводческого комментария как самостоятельного жанра.

Переводить Владимир Владимирович начал рано: уже в десять лет, зачитываясь романами Майн Рида, Набоков решил перевести «Всадника без головы» на французский язык? и не в прозе, а классической французской александрийской строфой (двенадцатисложный стих с цезурой). В дальнейшем писатель перевел повесть Ромена Роллана «Кола Брюньон» («Николка Персик») и «Алису в Стране чудес» Льюиса Кэрролла («Аня в Стране чудес») на русский, а «Героя нашего времени» М. Ю. Лермонтова – на английский (Набоков считал этот свой перевод первым удачным). Среди наиболее значительных переводческих достижений Набокова можно отметить «Слово о полку Игореве»

и «Евгения Онегина» в переводе на английский язык: в интервью Герберту Голду и Джорджу Плимptonу он заявил, что его будут помнить благодаря «Лолите» и переводу «Евгения Онегина» [4].

Помимо прозаических переводов, Набоков активно занимался переложениями поэзии. Поэтические переводы стали для него источником заработка. Живя в Англии, Германии и Франции в 1919–1940-х гг., он давал частные уроки и занимался переводами. В этот период его переводы становятся более точными, они сохраняют стиль, настроение, а часто и художественные приемы оригинала. При этом особенностью переводов В. Набокова можно считать их «двунаправленность»: писатель переводил как с русского на английский, так и с английского на русский. Также сохранились его переводы с немецкого и французского: трилингвальное детство сказалось не только на творчестве, но и на переводческой деятельности. Он переводил Байрона, Гёте, Шекспира, Рембо, Гейне, Ронсара и многих других классиков.

Впоследствии Набоков переводил стихи русских поэтов на английский, выпустил сборник *Vladimir Nabokov. Three Russian Poets (Pushkin, Lermontov, Tyutchev)* [11], продолжал переводить, готовя лекции для американских студентов.

Перевод поэзии считается сложнейшим видом перевода, рождает много споров и противоречий, поскольку поэзия – это не только смысл текста, но и целая система образов, которая воспринимается по-разному не только в рамках разных культур, но и индивидуальным читательским сознанием. В поэзии всегда присутствует подтекстовая эстетическая информация, вызывающая эмоции, ассоциации и чувства. В лирической поэзии эстетическая информация главенствует над остальной – фактической и концептуальной. Нельзя также забывать, что стих обладает формой (ритм, размер, рифмовка), которую зачастую не удастся сохранить при переводе. Переводчику приходится выбирать, чем жертвовать.

У Набокова был собственный взгляд на проблемы художественного перевода. В статье «Искусство перевода» (1957) он выделяет три основные черты, которыми должен обладать переводчик. Он должен:

- 1) быть столь же талантлив, сколь и автор;
- 2) знать обе культуры и оба языка, детали авторского стиля и метода, а также историю, этимологию и принципы словообразования;
- 3) обладать способностью к мимикрии: воссоздавать манеру речи автора с максимальным правдоподобием.

В переводах Набокова мы наглядно видим, как он сам реализует эти принципы. В то же время они дают нам представление о том, как трансформировался его переводческий стиль с течением времени. Переводческую деятельность Набокова можно условно разбить на три этапа.

Ранний этап – перевод повести Ромена Роллана «Николка Персик». На этом этапе перевод Набокова больше напоминает переложение: индивидуальность переводчика преобладает над текстом оригинала. Этот переведенный текст можно сравнить с переводами Карамзина, Жуковского, Ломоносова и Тредиаковского. В более поздние годы такой подход Набоков осуждал, считая

прилаживание «к вкусам и предрассудкам читателей» [6] третьим и самым большим злом в цепи переводческих грехопадений.

Следующий этап – перевод «Ани в Стране чудес». Для него характерен принцип «присвоения» чужого текста путем включения его в контекст собственных эстетических и онтологических предпочтений. Набоков об этом переводе высказывался так: «Моя “Аня в Стране чудес”. Насколько бы лучше удался мне этот перевод пятнадцатью годами позднее! Хороши только стихотворения и игра слов» [8].

В этот период очень явственно реализуется первая из главных отмеченных им черт «идеального переводчика»: многие исследователи отмечают равноценность таланта Набокова таланту Льюиса Кэрролла и с этим связывают успех его перевода. Н. М. Демурова указывает, что обращение к переводу «Алисы» и работа над ним выявили «изначально существовавшую потенциальную соприродность двух авторов» [1, с. 27]. Это очень ярко иллюстрируется тем, как удачно Набоков ведет языковую игру – на русском языке и с апелляцией к понятным русскому читателю реалиям.

Набоков превращает парафраз англоязычных викторианских авторов в парафраз Пушкина («Как дыня, вздувается вещей Омар» вместо аллюзии на И. Уоттса) и Лермонтова («Скажи-ка, дядя, ведь недаром» вместо аллюзии на Р. Саути), гусенице Аня читает стихотворение из русских гимназических хрестоматий «Птичка божия» и т. п.:

«Бородино» М. Ю. Лермонтов	«Скажи-ка, дядя, ведь недаром...» В. В. Набоков	“The Old Man’s Comforts and How He Gained Them” Robert Southey	“You are old, Fa- ther William” Lew- is Carrol
– Скажи-ка, дядя, ведь недаром Москва, спален- ная пожаром, Французу отдана? Ведь были ж схватки боевые, Да, говорят, еще какие! Недаром помнит вся Россия Про день Бороди- на! [3, с. 154]	– Скажи-ка, дядя, ведь недаром Тебя считают очень старым: Ведь, право же, ты сед, И располнел ты несказанно. Зачем же ходишь постоянно На голове? Ведь, право ж, странно Шалить на склоне лет! [2]	“You are old, fa- ther William”, the young man cried “The few locks that are left you are grey, You are hale, Fa- ther William, a hearty old man, Now tell me the reason I pray” [14].	“You are old, Fa- ther William”, the young man said, “And your hair has become very white; And yet you inces- santly stand on your head – Do you think, at your age, it is right?” [12]

А вот парафраз Пушкина:

*Как дыня, вздувается вещей Омар:
«Меня, – говорит он, – ты бросила в жар;
Ты кудри мои вырываешь и ешь,
Осыплю я перцем багровую плешь».
Омар! Ты порою смеешься, как еж,
Акулу акулькой с презреньем зовешь;
Когда же и вправду завидишь акул,
Ложисься ничком под коралловый стул [2].*

В этом отрывке легко узнать «Песнь о вещем Олеге». Но здесь прочитывается и аллюзия ко второй главе «Евгения Онегина», где говорится про мать Татьяны и Ольги. Акулька в набоковский текст попала именно оттуда:

*Корсет, альбом, княжну Алину,
Стишков чувствительных тетрадь
Она забыла – стала звать
Акулькой прежнюю Селину... [9]*

К моменту выпуска сборника *Three Russian Poets* переводческая теория Набокова претерпевает существенные изменения: вольный перевод перетекает в буквальный. Причем у писателя свой взгляд на буквальный перевод: «Выражение “буквальный перевод”, как я его понимаю, – пишет он в 1964 г. в комментарии к своему переводу «Евгения Онегина», – представляет собою некую тавтологию, ибо лишь буквальная передача текста является переводом в истинном смысле слова» [7]. Набоков подчеркивает, что буквализм заключается в следовании не столько слову, сколько «смыслу подразумеваемого» и стремится воссоздать контекст, нюансы и интонации оригинала.

Сравним первые строфы оригинала и набоковского перевода «Ангела» М. Ю. Лермонтова:

*По небу полуночи ангел летел,
И тихую песню он пел;
И месяц, и звезды, и тучи толпой
Внимали той песне святой [3, с. 95].*

*An angel was crossing the pale vault of night,
And his song was as soft as his flight,
And the moon and the stars and the clouds in a throng
Stood enthralled by this holy song [13].*

Набоков прибегает к поэтическому переводу *неба полуночи* как *the pale vault of night* («бледный свод ночи») вместо обычного *midnight sky*, что было бы

ближе к оригиналу с формальной точки зрения, но не передавало бы оттенка мистицизма и возвышенности, который появляется в словосочетании «небо полночи».

Здесь Набоков следует принципу передачи «смысла подразумеваемого», а не текстовой оболочки. Он очень бережно обращается с ритмом оригинала – в переводе сохранен чередующийся трехстопный и четырехстопный ямб. Во второй строке Набоков подчеркивает величественность и вместе с тем мягкость, чуткость ангела, сравнивая его песню с полетом, незначительно отходя от оригинала ради сохранения размера, но при этом выдерживая стиль и интонацию.

Большинство литературоведов считает, что образ ангела основан на воспоминаниях Лермонтова о потерянной в раннем возрасте матери, поэтому дополнение Набокова не только не нарушает целостности этого образа, но и выделяет его для англоязычного читателя. В четвертой строке Набоков дословно точен, сохраняет даже последовательность *месяц – звезды – тучи*, не случайно выбранную Лермонтовым: от большего к меньшему. В четвертой строке Набоков-переводчик заменяет слово *внимали* словосочетанием *stood enthralled*. *Enthralled* – многозначное слово, оно может означать как «зачарованный», так и «увлеченный», «захваченный», «покоренный».

Таким образом, эти значения не только покрывают оригинальное, но и немного расширяют его: святая песня ангела становится светлым волшебством, которому невозможно противиться – такой, вероятно, и была для Лермонтова материнская колыбельная. Для Набокова важен не только сам текст стихотворения, но и то, что стоит за ним. Сам являясь поэтом, он не может не осознавать, что за каждым образом скрывается история или переживание, и старается как можно точнее передать их.

Переводя «Ангела» Лермонтова, Набоков стремится погрузить англоязычного читателя в те же ощущения, которые испытывает носитель русского языка, читая его в оригинале. Порой через усиление образов, но при этом изменения, внесенные в английский текст стихотворения, незначительны. Расставляя акценты, Набоков не изменяет словесных образов, а в большей степени работает с самой тканью стиха, передавая свое понимание феномена Лермонтова.

Переводы русских поэтов, выполненные Набоковым, были посмертно собраны в сборник *Verses and Versions*, куда вошли ключевые для русской литературы фигуры: Ломоносов, Державин, Карамзин, Жуковский, поэты-декабристы, Тютчев, Пушкин, Лермонтов, а также поэты XX – Окуджава, Ходасевич, Мандельштам и Блок. Конечно, требуется огромная творческая гибкость и большой талант, чтобы переводить таких разноплановых и самобытных авторов, не уменьшая их очарования для англоязычного читателя. Это и является главной целью Набокова-переводчика.

Другой иллюстрацией появившегося буквализма в переводе В. Набокова может служить перевод из Тютчева из вышеупомянутого сборника:

Оригинал	Набоков	Подстрочник
<p>Есть в осени первоначальной Короткая, но дивная пора – Весь день стоит как бы хрустальный, И лучезарны вечера...</p> <p>Где бодрый серп гулял и падал колос, Теперь уж пусто все – простор везде, – Лишь паутины тонкий волос Блестит на праздной борозде...</p> <p>Пустеет воздух, птиц не слышно боле, Но далеко еще до первых зимних бурь – И льется чистая и теплая лазурь На отдыхающее поле... [10]</p>	<p>When Autumn has just come, there is most brief a lull: brief but divine.</p> <p>All day 'tis like some precious prism, and limpidly the evenings shine.</p> <p>Where lusty sickles swung and corn-ears bent the plain is empty now: wider it seems.</p> <p>Alone a silky filament across the idle furrow gleams.</p> <p>The airy void, now birdless, is revealed, but still remote is the first whirl of snow; and stainless skies in mellow blueness flow upon the hushed reposing field.</p> <p>[15]</p>	<p>Когда осень только наступила, есть мимолетное затишье: короткое, но божественное. Весь день как драгоценная призма И прозрачно светятся вечера.</p> <p>Где замахиваются крепкие серпы и гнутся колосья Равнина теперь пуста: она кажется шире.</p> <p>Одна шелковая нить Сверкает через праздную борозду. Открывается воздушная пустота, теперь без птиц, Но еще далеко первый снежный вихрь; И безупречное небо в мягкой синеве пролетает Над затихшим, отдыхающим полем.</p>

Во второй строке Набоков не удерживается от забавной игры слов: русское слово *дивный* созвучно с английским *divine* – «божественный». Любопытна работа над звукописью, которая в переводе не только остается в той же строке, но и выражается тем же согласным звуком: *Где бодрый серп гулял и падал колос, Теперь уж пусто все – простор везде – Where lusty sickles swung and corn-ears bent the plain is empty now: wider it seems.*

Таким образом, мы видим, что Набоков в своих переводах близок к оригиналу не только смыслом, но и художественными приемами, а еще ему удается сохранить систему образов. Все в той же статье «Искусство перевода» он пишет о своем опыте перевода русских поэтов на английский язык так: «Прежде всего я убедился, что буквальный перевод в той или иной мере всегда бессмыслен. Русское “я помню” – гораздо глубже погружает в прошлое, чем английское “I remember” – плоская фраза, которая, как неумелый ныряльщик, падает на живот. В слове “чудное” слышится сказочное “чудь”, окончание слова “луч” в дательном падеже и древнерусское “чу”, означавшее “послушай”,

и множество других прекрасных русских ассоциаций» [6]. Кроме того, Набоков указывает на проблему поиска рифмы, заявляющую о себе уже при переводе первой строки: «К слову “мгновенье” можно легко подобрать, по меньшей мере, две тысячи рифм, – говорит Набоков, – в отличие от английского “moment”, которому не напрашивается ни одна рифма» [6]. Набоковский буквализм в переводе лирики не подразумевает полного соответствия подстрочнику (как в случае с переводом «Евгения Онегина» прозой), а указывает на стремление к точности в сочетании со стремлением сохранить смысл, не утратив поэтичности.

Найдя адекватные способы для транспонирования иноязычного стихотворения, Набоков стремится передать его очарование, его поэтическое совершенство английскому читателю.

Высшей точкой набоковского буквализма стал перевод «Евгения Онегина». «Переводя на английский его пять тысяч пятьсот строк, я должен был выбирать между рифмой и разумом – и выбрал разум, – писал Набоков. – Моей единственной целью было создание скрупулезного, подстрочного, абсолютно буквального перевода этого произведения с обильными и педантичными комментариями, объем которых намного превосходит размеры самой поэмы» [5].

Библиография

1. Демурова Н. М. Алиса на других берегах // Л. Кэрролл. Аня в Стране чудес = Alice's Adventures in Wonderland; пер. В. Набокова. М.: Радуга, 1992.
2. Кэрролл Л. Аня в Стране чудес. Пер. В. Набокова [Электронный ресурс]. URL: <https://wysotsky.com/0011/1049-09.htm> (Дата обращения: 15.09.2024).
3. Лермонтов М. Ю. Собрание сочинений: в 2 т. Т. 1. М.: Правда, 1988.
4. Набоков В. В. Интервью Герберту Голду и Джорджу Плимptonу [Электронный ресурс]. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/intervyu/intervyu-goldu-i-plimptonu-1966.htm> (Дата обращения: 15.09.2024).
5. Набоков В. В. Интервью перед премьерой кинофильма «Лолита» [Электронный ресурс]. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/intervyu/intervyu-lolita-1962.htm> (Дата обращения: 15.09.2024).
6. Набоков В. В. Искусство перевода [Электронный ресурс]. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/lekcii-po-russkoj-literature/iskusstvo-perevoda.htm> (Дата обращения: 15.09.2024).
7. Набоков В. В. Комментарий к роману «Евгений Онегин». Глава 8 [Электронный ресурс]. URL: <http://pushkin-lit.ru/pushkin/articles/nabokov/evgenij-onegin/8-punkty-xv-xxii.htm> (Дата обращения: 15.09.2024).
8. Набоков В. В. Юбилейные заметки [Электронный ресурс]. URL: <http://nabokov-lit.ru/nabokov/kritika-nabokova/yubilejnye-zametki.htm> (Дата обращения: 15.09.2024).
9. Пушкин А. С. Евгений Онегин [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/poems/4481/evgenii-onegin> (Дата обращения: 15.09.2024).

10. *Тютчев Ф. И.* Есть в осени первоначальной... [Электронный ресурс]. URL: <https://www.culture.ru/poems/46383/est-v-oseni-pervonachalnoi> (Дата обращения: 15.09.2024).
11. *Nabokov V.* Three Russian Poets (Pushkin, Lermontov, Tyutchev). Norfolk, Conn: New Directions, 1944.
12. *Carroll L.* Father William. URL: <http://eng-poetry.ru/PoemE.php?PoemId=2282> (Accessed on: 15.09.2024).
13. *Lermontov M.* The Angel. URL: <https://ruverses.com/mikhail-lermontov/the-angel/8131/> (Accessed on: 15.09.2024).
14. *Southey R.* The Old Man's Comforts and How He Gained Them. URL: <http://eng-poetry.ru/PrintPoemE.php?PoemId=1059> (Accessed on: 15.09.2024).
15. *Tyutchev F. I.* When Autumn has just come, there is... URL: <https://www.theatlantic.com/magazine/archive/1944/01/poems/656507/> (Accessed on: 15.09.2024).

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА ЕВРЕЙСКОГО СРЕДНЕВЕКОВОГО ПОЭТА ИММАНУЭЛЯ РИМСКОГО

В. Л. Кантор

Е. Г. Кудинова

Литературный институт им. А. М. Горького

Иммануэль Римский (кон. XIII – нач. XIV вв.), многими называемый «еврейским Данте», – еврейский поэт, живший в средневековой Италии. Имя Иммануэля ха-Роми (Римского) в наше время не очень известно, однако его вклад в язык и литературу оказал большое воздействие на жизнь евреев со времен Средневековья вплоть до XX в. Иммануэль Римский открыл новые формы в еврейской литературе, первым стал писать на иврите сонеты, а также успешно адаптировал содержательные, смысловые и сюжетные моменты, характерные для итальянской литературы, к литературе ивритской.

Книга «Махбарот Эмануэль» Иммануэля Римского до сих пор полностью на русский язык не переведена. Это никак не связано с официальным запретом его стихов в еврейской религиозной среде, скорее наоборот, этот запрет сделал его книгу одной из самых популярных в еврейской литературе, сложности и переводческие проблемы здесь иные. «Махбарот» Иммануэля Римского представляет собой текст, требующий навыков художественного перевода, владения аппаратом интертекстуального анализа – распознавания цитат из еврейской классической литературы и перифразов Данте, но в первую очередь мы имеем дело с проблемой восприятия: оригинал предназначен для такого субъекта культуры, которому в русской читательской аудитории нет аналогии. В статье рассматриваются ключевые особенности перевода стихов этого малоизвестного у нас автора.

Ключевые слова: Иммануэль Римский, еврейская поэзия, Махбарот, макамы, сонеты на иврите.

Feature of Translation of the Jewish Medieval Poet Immanuel Ha-Romi

V. L. Kantor

E. G. Kudinova

Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing

Immanuel Ha-Romi (Immanuel of Rome, Immanuel Romano, Manoello Giudeo, the end of the 13th – beg. of the 14th cent.) was a Jewish poet who lived in medieval Italy and was known as “Jewish Dante”. The name of Immanuel ha-Romy is hardly known to wild public, but his contribution to language and literature was very important for the development of Jewish literature and thought from the Middle Ages till our times. Immanuel of Rome gave an impetus to the development of new Jewish literature, he introduced new poetical forms and content into Hebrew literature.

The book “Mahbarot” Immanuel of Rome has not yet been fully translated into Russian despite the fact of its great popularity. Official prohibition of his poems in Jewish religious world only added to this popularity. “Mahbarot” of Immanuel ha-Romi is a complex text for adaptation into Russian, requiring not only the skills of literary translation and intertextual analysis – recognition of classical quotations and Dante’s periphrases – but the main complicity is the lack of such reader, such subject of culture that “Mahbarot” was intended for. The article examines the key features of translating the Immanuel of Rome’s poems.

Key words: Immanuel of Rome, Hebrew poetry, Mahbarot, maqams, sonnets in Hebrew.

Поэт, родившийся в свободной Италии

Италия конца XIII века вплоть до 1328 г. декларировала относительные свободы для евреев. Они больше не подвергались массовым гонениям и активно занимались торговлей и ремеслом. Дух свободы эпохи Возрождения раскрепостил еврейских творцов и мыслителей, появились новые поэты, такие как Калонимос бен Калонимос, Иехуда Сицилиано, Иехуда Леоне Романо. Некоторым еврейским поэтам покровительствовали власти, например, неаполитанский король Роберт Анжуйский (XIV в) приглашал к себе Калонимоса, Беньямина бен Иехуду, Иехуду бен Моше. Творчество одного из выдающихся поэтов той эпохи, Иммануэля Римского, начавшееся в период свобод и закончившееся в эпоху запретов, изменило еврейскую поэзию и передало дух времени.

Иммануэль бен Шломо или «Манозло джудео», как называли поэта итальянцы, родился около 1261 г. в Риме в аристократической семье Цифрони. Он занимал должность секретаря, вел переписку с властями и готовил торжественные речи для собраний. В свободное время Иммануэль Римский преподавал поэзию, занимался комментированием Библии и упражнялся в медицине.

Увлекаясь вольными эпиграммами и сатирическими произведениями, Иммануэль бен Шломо нажил немало врагов. Ему пришлось бежать из Рима и проводить остаток жизни в скитаниях, поисках покровителей и меценатов (см.: [2]). В еврейской среде сформировалось и впоследствии закрепилось на долгие годы официально отрицательное отношение к поэту за его фривольные стихи. Главным источником, позволяющим сделать вывод о положении поэтического труда Иммануэля, является галахический поведенческий свод законов «Шулхан арух», составленный в XVI в. раби Йосефом Каро:

Стишки и побасенки из праздных рассказов и фривольные сочинения наподобие книги Иммануэля, а также рыцарские романы запрещено читать в шабат, и даже в будний день запрещено, из-за [запрета на пребывание] «в собраниях развратителей» и далее из-за «не обращайтесь к идолам», не обращайтесь к пустым фантазиям – «не удаляйте Б-га из ваших мыслей») а [на фривольные сочинения] есть еще дополнительный запрет из-за того, что дразнят они ангела-искусителя, и кто их сочинил, и кто их переписал, и уж тем более напечатал – те вводят в грех общество [4].

В 1321 г. вышел эдикт Папы Иоанна XXII о выселении из Рима всех евреев. К 1328 г. поэт начал собирать свои «махбарот» (в современном языке – «тетради», но тогда это означало «макамы») в единую книгу. Книга «Махбарот Эмануэль» состоит из 28 макама – историй, написанных рифмованной прозой наподобие русского раешника. Однако если раешник всегда предполагает юмористическое содержание, то содержательное и жанровое поле макамы и до Иммануэля было гораздо шире. Иммануэль развил макамы, наполнив традиционную восточную форму новым, ренессансно-итальянским содержанием: в «Махбарот Эмануэль» мы найдем и *dolce stil nuovo*, и бурлескно-юмористические элементы. Макамы практически всегда дополняются стихами, и поэт впервые использовал написанные на иврите сонеты.

Иммануэль бен Шломо умер в Парме между 1330 и 1336 гг., а его книга, популярная еще при его жизни и активно распространявшаяся в рукописях, впервые вышла из печати в 1491 г. и стала одной из первопечатных еврейских книг.

Особенности художественного перевода «Махбарот» Иммануэля Римского

Сегодня книга представляет литературоведческий интерес как из-за жанровой специфики, так и в силу разнообразия тем: от назидательных рассуждений до эротических сюжетов. А нововведения Иммануэля повлияли на всю последующую еврейскую литературу на иврите.

Иммануэль бен Шломо соединил традиции арабского Востока и Европы, тем самым став новатором в еврейской поэзии. Сегодня отрывки из «Махбарот» доступны русскоязычному читателю в переводах Я. Либермана, Г. Красного, С. Дубнова, В. Лазариса, Г. Бена, Б. Окуджавы, Г. Карпелеса, М. Липкина, Ш. Крола [3].

Одним из наиболее интересных произведений, включенных в «Махбарот», является последняя макама «Ад и Рай», еще не переведенная на русский язык. Ее называют «еврейская Божественная комедия» из-за сюжета: она рассказывает о странствиях героя по загробному миру (см.: [5]). Особенности произведения, рассмотренные ниже, представляют большой интерес для переводчика и читателя.

В первую очередь переводчик сталкивается с особенностями макамы. Макамы, зародившиеся в арабской литературе IX–X вв., представляли собой жанр плутовской новеллы, написанной рифмованной прозой (саджем). Иммануэль бен Шломо взял устройство стиха и прозы в макамах за основу. Каждое предложение в макамах «Махбарот» представляло собой двух- или многочастную строку, соединенную рифмой. В современном переводе можно интерпретировать их таким образом: «Минуло лет моих шестьдесят, и вижу я: вестники смерти летят». При переводе макама в книге «Ад и Рай» нельзя упускать интертекстуальный подтекст. Язык «Махбарот» – сочетание библейского, талмудического и средневекового иврита. Практически каждая строка макамы в «Аде

и Рае», как и в других макамах Иммануэля, является прямой или слегка переделанной, но узнаваемой цитатой из классических, прежде всего танахических текстов. Чем дальше был смысл текста от канонического смысла цитаты, тем считалось лучше с точки зрения знатоков и любителей поэзии. Иммануэль Римский использовал прием «мозаичности», таким образом сделав из макама, в том числе и макамы «Ад и Рай», подобие центона.

Проблема, встающая перед переводчиком, – вопрос переложения на русский язык библейских цитат. Один из вариантов ее разрешения – обращение к Синодальному переводу, более известному русскому читателю, чем другие переводы Танаха [1]. Однако распознанную на иврите библейскую цитату лучше найти в обоих переводах, сравнить варианты и предложить свой, сохраняющий смысл и рифму макамы. Например, для переведенной авторами статьи на русский язык первой части строки *Обратил я сердце на слова, что источали уста, и возгорелось сердце, слёз открылись врата* первоисточником стала цитата из Синодального перевода Екклесиаста *На все это я обратил сердце* (Екк. 9, 1). Однако эстетический эффект этого приема основан на узнавании читателем цитаты, а не на чтении комментариев, тогда как среди русских читателей, в отличие от средневековых религиозных евреев, не так много людей, знающих Писание наизусть.

Другой особенностью, возникающей при переводе «Махбарот», является наличие впервые введенного Иммануэлем Римским сонетного стиха на иврите. Ивритская поэзия таким образом переняла сонет из итальянской гораздо раньше, чем поэзия других европейских народов. Иммануэль бен Шломо приспособил ивритский стихотворный размер с чередованием долгих и кратких слогов для сонета и совместил с итальянским одиннадцатисложником, что позволило читать стихотворение на иврите с итальянским произношением. Справедливости ради нужно отметить, что перевод сонетов русской поэтической традицией отработан вполне успешно, тогда как перевод традиционных средневековых еврейских стихов с их квантитативным метром и тяготением к монориму представляет собой проблему, на теоретическом уровне еще не решенную.

Факт знакомства Данте Алигьери и Иммануэля Римского не подтвержден, мнения исследователей расходятся: одни, вслед за Умберто Кассуто, отрицают возможность встречи двух поэтов. Другие, такие как Джорджо Баттистони, считают, что встреча была и что модель сюжета Данте дал прежде всего Иммануэль. Для переводчика важен несомненный диалог двух произведений, распознавание общих символов, возникающих и у Данте, и у Иммануэля. Однако, проводя компаративный анализ двух текстов, важно обратить внимание на еврейские религиозные реалии, сохранить принципиальные различия, и при переводе «Ада и Рая» не увлечься заимствованием известной читателю символики Данте. Например, проводником Иммануэля в загробный мир поэт делает Даниэля, создавая явную отсылку к имени пророка. Также принципиальным отличием является отсутствие в «Аде и Рае» Чистилища, которого не может быть в иудаизме.

Перевод средневекового еврейского поэта Иммануэля Римского представляет особые сложности для переводчика. Передача поэтических приемов,

как классических, так и введенных Иммануэлем в еврейскую поэзию, соблюдение параллелей с итальянской литературной традицией и сохранение интертекстуальности являются ключевыми аспектами перевода Иммануэля бен Шломо на современный русский язык и представляют большой интерес в переводческой практике.

Библиография

1. Библия. Синодальный перевод. [Электронный ресурс]. URL: <https://bible.by/syn/> (Дата обращения: 02.02.2024).
2. Зайчик Ц. Р., Пахунова Ю. Н. Иммануэль Римский: Жизненный путь и творчество. М.: Б/и, 2001.
3. *Иммануэль Римский*. Избранное. Таллин: ТЛУ, 2018.
4. Липкин М. М. Возрождение Иммануэля Римского // Lechaim. 2019. № 5 (325). [Электронный ресурс]: <https://lechaim.ru/events/vozrozhdenie-immanuelya-rimskogo/> (Дата обращения: 04.03.2024).
5. *Immanuel ben Solomon*. Tophet and Eden (Hell and Paradise). London: University of London Press, 1921.

ОПЫТ ПЕРЕВОДА СТИХОТВОРЕНИЯ ФАБИО ПУСТЕРЛЫ *STLANIK*

Д. И. Беликов

Литературный институт имени А. М. Горького

Статья посвящена анализу стихотворения «Стланик» современного швейцарского поэта Фабио Пустерлы. В этом произведении, вдохновленном рассказом Варлама Шаламова «Кант», Пустерла создает образы трех поэтов: Филиппа Жакоте, Пауля Целана и Осипа Мандельштама. Кроме того, большую роль в стихотворении играют пейзаж и завершающая текст отсылка к образу броненосца, связывающая «Стланик» с другими сочинениями Пустерлы. Также анализируется опыт перевода стихотворения на русский язык, что потребовало не только ясного понимания поэтики Пустерлы, но и умения сохранить особую красоту верлибра. Рассматриваются история перевода стихотворения «Стланик» на русский язык и особенности его адаптации для русского читателя.

Ключевые слова: Фабио Пустерла, Филипп Жакоте, Пауль Целан, Осип Мандельштам, современная швейцарская поэзия, верлибр, художественный перевод, поэтический перевод.

The Experience of Translating Fabio Pusterla's Poem "Stlanik"

D. I. Belikov

Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing

The article is devoted to the analysis of the poem "Stlanik" by the modern Swiss poet Fabio Pusterla. In this work, inspired by Varlam Shalamov's short story "Kant", Pusterla creates images of three poets – Philippe Jaccottet, Paul Celan and Osip Mandelstam. In addition, the landscape plays an important role in the poem, the final verse is a reference to the image of an armadillo that links "Stlanik" with other works of Pusterla. The experience of translating the poem into Russian is also analyzed, which required not only a clear understanding of the poetics of Pusterla, but also the ability to preserve the specific beauty of the free verse. The article examines the history of the translation of the poem "Stlanik" and the features of its adaptation for the Russian reader.

Key words: Fabio Pusterla, Philippe Jaccottet, Paul Celan, Osip Mandelstam, modern Swiss poetry, free verse, literary translation, poetic translation.

Фабио Пустерла – один из наиболее известных современных швейцарских поэтов, пишущих на итальянском. Он родился в 1957 г. в Мендризико, кантон Тичино, Швейцария. Защитил диплом по современной литературе в Павийском университете. Живет в Швейцарии, преподает в Лугано итальянский язык и литературу в старшей школе [3]. Пустерла – поэт, переводчик и эссеист.

Он был в числе основателей литературного журнала «Идра» (*Idra*), который выпускало миланское издательство «Маркос и Маркос» (*Marcos y Marcos*), и немало способствовал тому, что «Маркос и Маркос» стало одним из ведущих издательств, публикующих современную поэзию [7]. Кроме того, Пустерла много занимается переводом поэзии, особенно французской, прежде всего – Филиппа Жакоте. Также он выступил редактором антологии современной французской поэзии [7].

Пустерла пишет для газет и журналов в Швейцарии и Италии. Является обладателем таких наград, как Премия Монтале (1985), Большая премия Шиллера (2011), Премия Преццолини, Премия Лионелло Фьюми [3, с. 220–221]. Уже самая первая книга Пустерлы «Уступка зиме» (1985) была хорошо встречена критиками и читателями [8, с. 91].

Одна из особенностей поэтики Пустерлы – в тесном, практически непрерывном контакте его творчества с реальностью [7]. На протяжении многих лет эта черта развивается как с формальной, так и с тематической точки зрения.

Постепенный уход в стихотворениях Пустерлы от лирического «я» обусловлен поэтической традицией XX в., что характерно не только для итальянских поэтов, но, например, и для английских, среди которых Т. С. Элиот. Лирическое «я» не исчезает, а становится почти невидимым посредником между окружающими его предметами и различными проблемами или вопросами, с которыми лирическое «я» сталкивается.

Пустерла – один из авторов, который через конкретную деталь из собственного опыта, через призму собственного взгляда на мир говорит о таких масштабных и универсальных темах, как трагичность бытия, вечное противостояние между властителями и их жертвами, социальная несправедливость [8, с. 28]. В творчестве Пустерлы ощущается стремление к сближению с прозой, он заимствует средства из обыденной речи, но не отказывает себе в поэтичности языка [7].

Первый перевод его стихотворений в России принадлежит Е. М. Солоновичу. Кроме того, переводами из Пустерлы занимались Наталья Жученко и коллектив Итальянского Института культуры в Москве, а также студенты МГЛУ, МГУ, Литинститута и МГИМО в рамках конкурса, организованного Посольством Швейцарии в Москве.

Стихотворение «Стланик» написано в пятичастной форме, где в первых трех строфах показаны образы трех стлаников, метафорически изображающих трех поэтов: Пауля Целана, Филиппа Жакоте и Осипа Мандельштама [9]. Эпиграф отсылает нас к произведению Варлама Шаламова из цикла «Колымские рассказы» – «Кант», переведенному на итальянский С. Рапетти в 1999 г. В этом рассказе образ стланика является едва ли не центральным [4]. Описание лагерного быта рассказа типично для Шаламова. У Пустерлы «лагерность» отсутствует, он только заимствует образ «стелющейся сосны». Конечно же, Пустерла наделяет каждый стланик своим характером в соответствии с творческим амплуа поэтов. Фабио Пустерла отмечал: «Стланик <...> может олицетворять силу и хрупкость, мирное упрямство поэтического слова? Надеюсь» [6]. Стланик, по замечанию Пустерлы, – дерево, похожее на сибирскую сосну, оно растет

на Востоке Сибири. Особенность стланика в том, что он ложится на землю с наступлением первых морозов, предупреждая о снегопаде. Спустя много месяцев в преддверии весны он поднимается.

Как было сказано выше, каждый стланик – определенный поэт: в первой строфе описан Ф. Жакоте, во второй – П. Целан, в третьей – О. Манделъштам. Первые двое занимались переводом и распространением творчества Манделъштама во Франции. Пустерла признавался, что, когда думает о Манделъштаме, вспоминает Жакоте, который говорит: «Вставай, вставай! Даже в худшие времена, даже в худшие: вверх, стоя, идем!» [6] Пустерла наделяет каждый стланик характером, чувством и показывает его в определенных обстоятельствах. Можно сказать, что образы стлаников представлены по принципу антитезы.

Первый стланик, условно Филипп Жакоте («аскетичная поэзия», швейцарец [1]), показан как заботящийся обо всем, что встречается ему на пути: *кора мертвых деревьев, осколки костей, гребешки разбитые* (здесь и далее – перевод мой – Д. Б.). Также он защищает своими ветвями то, *что вздымается сзади и снизу*. Т. е. Жакоте изображен внимательным, безразличным ко всему, что его окружает. В первой строфе вода и стланик становятся основными образами. Из них образуется некий постоянный «дуэт», потому что лирическое «я» признается, что встреча в свете течения происходит «всегда» (*sempre*). Создается убедительная картина: слабый свисающий с моста стланик и бурлящая вода (*говорила вода, не говоря*). Здесь ключевым словом является *ancora* (снова, вновь, опять), что сигнализирует о постоянстве этой картины. Лирическое «я» хочет сказать стланику спасибо (*E dire grazie*), с заботой (*Con cura*). Ключевой темой строфы становится смирение (*umiltà*) [5, р. 286]. Для Жакоте важен отказ от риторичности в поэзии, он ценит заботу о красоте слова или образа. В его стихах свет идет от видимого к неприметному. Как отмечает Е. Белавина, к поэтике Жакоте часто применяют метафоры света, прозрачности, стирания границ реальности [1]. Именно поэтому Пустерла в первой строфе акцентирует внимание на образах света, отблеска от воды – *nella luce dell'acqua, nella luce* (в свете от воды, в свете).

Второй образ стелющейся сосны, Пауля Целана, Пустерла создает иначе: стланик буквально *раздавлен временем*, т. е. обстоятельствами, эпохой. Поэт использует по отношению к нему эпитет *annichilito* (уничтоженный). Если первый стланик обладает *волей*, второй пассивен, т. к. его *приносят водоросли*. Пустерла также отмечает, что вторая стелющаяся сосна отрекается от всего – *niente occhi, niente dita, / e più nessuna memoria, o senso* (дословно: *ничьих глаз, ничьей руки и более никакого воспоминания / памяти / чувства*). Кроме того, сам пейзаж в этой строфе более мрачный: упоминаются камни, покрытые мхом, тина, резкий свет, отражающийся ото льда, змеиные норы, розы без корней. Финальные стихи второй строфы посвящены тому, что стланик, *жуя разбитое стекло*, тонет за всех, т. е. Целан предстает как фигура трагическая, готовая своей поэзией сделать мир лучше, своими страданиями достигнуть наивысшей точки в поэтической мысли. Целан пережил Холокост, его стихи отличаются фрагментарностью и рваным синтаксисом. К Холокосту нас отсылают *крики, вырезанные болью на пеще* (*Grida, forse, / grida scolpite su grate, graticci*

di dolore). Кроме того, Пустерла специально использует ряд однородных членов, дробный синтаксис, отсылая к поэтике Целана.

Образ третьего стланика русскому читателю, пожалуй, ближе потому, что связан с поэтом-акмеистом Осипом Мандельштамом. Пустерла противопоставляет даже географически этот стланик другим, говоря, что он находится *вне / далеко от труда и пустыни (oltre la fatica e il deserto)*. Наречие *oltre* (букв. «далеко, вне, за, по ту сторону») отделяет этот образ от *тяжелого труда и пустыни*. При этом Пустерла обращает внимание на то, что стланик *шагает*, несмотря на то, что был обманут / предан (*Camminava / tradito, a testa alta, ancora in piedi*). Чрезвычайно важно упоминание о том, что он *декламировал Петрарку*: аллюзия на биографическую деталь – любовь поэта к Петрарке однозначно соотносит созданный образ стланика с Мандельштамом.

Броненосец, который упоминается в пятой строфе, состоящей из одного стиха, является центральным образом в поэтическом цикле Пустерлы «Истории броненосца» (*Storie dell'armadillo*) [10]. 17 сентября 2024 г. на вечере в Посольстве Швейцарии поэт объяснил, что армадил (броненосец) для него – воплощение стойкости, неизменности установленного порядка, сопротивления обстоятельствам. Например, в стихотворении без названия, начинающемся строчкой *Uno dice: l'armadillo (adesso sta pensando). Ma in effetti...* (*Кто-то скажет: броненосец (он сейчас думает). Но на самом деле...*), Пустерла пишет: *броненосец – абстрактное понятие: вид или категория* [10]. Его движение на север в Америке обусловлено изменением климата, и, действительно, броненосцы мигрируют на большие расстояния в расположенные севернее штаты.

Первым «Стланика» в России перевел Е. М. Солонович. Переводчик следовал не только принципу «мысль в мысль», но и «образ в образ», и, самое важное, сохранил форму исходного текста (Михаил Лозинский называл этот способ воссоздающим, что означает воспроизведение со всей возможной полнотой и точностью как содержания, так и формы подлинника [2, с. 144]). Единственной проблемой стала адаптация слова *l'armadillo* (броненосец): переводчик использовал слово «армадил», которое, на наш взгляд, не очень понятно читателю. Перевод Н. Жученко был представлен в 2021 г. в Библиотеке иностранной литературы на Неделе итальянской культуры, где 18 мая выступал Фабио Пустерла. В отредактированном виде этот перевод вошел в антологию «Новая итальянская поэзия с 1980-го до наших дней», опубликованную Итальянским институтом культуры в 2023 г. На наш взгляд, загадочность стихотворения отчасти была утеряна, поскольку некоторые образы растолковываются, несколько дополняются, а синтаксис упрощается.

В Литературном институте имени А. М. Горького на семинаре художественного перевода под руководством А. В. Ямпольской мы также обсуждали стихотворение Пустерлы и пробовали его переводить. Студенты столкнулись со следующими проблемами:

1. Нередко перевод оказывался выше и торжественнее по настроению, чем оригинал, приближаясь к стилю, которым переводят античную поэзию, стилю древнерусских памятников или стилю романтических баллад В. А. Жуковского.

2. Свободная интерпретация образов уводила от содержания оригинального текста.

3. Попытки объяснить стихотворение самому себе, сделать его проще для понимания оказались губительны для поэтики Пустерлы.

Стиль Пустерлы сдержанный, почти строгий. Например, в первой строфе он пишет *diceva senza dire* (говорила, не говоря), а переводчику может показаться, что «красивее» написать «говорила, не размыкая уста», что звучит слишком возвышенно.

Ниже предлагаю свой перевод стихотворения, представленный на конкурсе в сентябре 2024 г.

Стланик

Через день-два менялся ветер, теплые струи воздуха приносили весну.
Варлам Шаламов

*Первый стланик с моста тянулся над течением, слабый.
Вновь говорила вода, не говоря, где мы всегда
в свете ее, встречались,
здесь рядом, в свете. Замерев на мгновение.
Стланик что-то лелеял: перила, кору
деревьев мертвых, осколки костей, гребешки разбитые.
Руками, глазами, голосом защищал он
то, что вздымается сзади и снизу,
в самых мрачных ущельях, то, что не видно: внезапный
проблеск птицы в свете
промоины. Сказать «спасибо»
покорно. Ласково.*

*Стланик, водорослью гонимый, появлялся затем,
телом считая и камни, и рябь речную, и омуты.
Раздавленный временем, он скользил по воде,
уничтоженный,
от всего отрекшись: и глаз, и пальцев,
и чувств, и воспоминаний. Крики, может быть,
крики, вырезанные от боли решеткой на песке, решеткой.
Камни, покрытые мхом, и тина,
и резкий свет ото льда, и в норах
змеи. Розы без корней. Он,
жуя стекло разбитое, тонул за всех.*

*Был третий стланик недосыгаем взгляду.
В пути находился, в пути,
далеко от труда тяжелого и пустыни. Шел
с поднятой головой, обманутый, еле держась на ногах.
Под облаками шагал и против облаков.*

*Под облаками и над облаками, шатаясь,
шел. Устремлял он взгляд
на Амур, где грязная вода
тащила падаль к запретному морю.
Есть те, кто говорит:
он декламировал Петрарку.
Поднимите глаза, говорил, поднимите тело да на ветру
крылом взмахните.*

*Падают снег. Кедровый стланик поднялся,
предсказывает первоцвет на морозе.
Предвещает ручки и плоды.*

А броненосец шагает на север.

К сожалению, современная итальянская поэзия мало известна в России. Творчество Пустерлы, яркого представителя поэтической мысли XX–XXI вв., безусловно, заслуживает внимания переводчиков и читателей, поскольку его лирика в смысловом отношении многослойна, в отношении же поэтической формы – тщательно продумана.

Библиография

1. *Белавина Е.* Аскетичная поэтика Филиппа Жакоте [Электронный ресурс]. URL: <https://prosodia.ru/catalog/shtudii/asketichnaya-poetika-filippa-zhakote/> (Дата обращения: 15.09.2024).
2. *Модестов В. С.* Художественный перевод: история, теория, практика. М.: Издательство Литературного института имени А. М. Горького, 2006. 463 с.
3. С трех языков. Стихи // Фабио Пустерла / пер. Е. Солоновича // Иностранная литература. 2013. № 11. С. 220–221.
4. *Шаламов В.* Кант // *Шаламов В.* Колымские рассказы. Лондон: Overseas Publication Interchange Ltd, 1978. С. 48–53.
5. *Baldacci A.* La pedagogia del paesaggio. La poesia-Stlanik di Fabio Pusterla // *Toruńskie Studia Polsko-Włoskie.* 2021. No XVII. P. 275–286.
6. L'intervista concessa a Lucia Morello, Fabio Pusterla e il Nervo di Arnold. URL: <https://marcosymarcos.com/autore/fabio-pusterla/> (Accessed on: 15.09.2024).
7. *Marchiò R. B., Tomaiuolo S.* Fabio Pusterla. Translated by Berenice Cociolillo. Poetry International. URL: https://www.poetryinternational.com/en/poets-poems/poets/poet/102-8624_Pusterla (Accessed on: 15.09.2024).
8. Nuova poesia italiana dal 1980 a oggi / Новая итальянская поэзия с 1980-го до наших дней. М.: Итальянский институт культуры, 2023.
9. *Pusterla F.* Corpo stellare. Milano: Marcos y Marcos, 2010. P. 15.
10. *Pusterla F.* Storie dell'armadillo. Poetry International. URL: https://www.poetryinternational.com/en/poets-poems/poems/poem/103-8631_STORIES-OF-THE-ARMADILLO (Accessed on: 15.09.2024).

РИТМИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ БЕЛОРУССКИХ ПЕРЕВОДОВ РУССКОЙ КЛАССИЧЕСКОЙ ПОЭЗИИ¹

М. Якимова

**Национальный исследовательский университет
«Высшая школа экономики»**

Работа посвящена изучению ритмики переводов произведений Пушкина и Лермонтова на белорусский язык. В исследовании применяется лингвостатистический анализ ритмообразующих элементов текста, который был проведен с помощью современной компьютерной системы «Прозиметрон». Исследование пушкинских переводов проводилось на фоне истории белорусского стиха. Компаративный анализ позволил определить степень влияния белорусской стихотворной традиции на ритмику переложений А. С. Пушкина и М. Ю. Лермонтова. В работе проверяется ряд гипотез, связанных с источниками формирования особенностей ритмики ранних переложений «Евгения Онегина». Есть основания считать, что ритм переводов далек как от ритмики пушкинского текста, так и от оригинальных произведений переводчиков. Одна из возможных причин этого феномена заключается в том, что переводчики могли ориентироваться на ритмику перевода поэмы «Медный всадник», выполненного Я. Купалой. Переложения имеют схожие ритмические особенности, одна из которых – стремление к уравниванию ударности первого и второго иктов. Кроме того, находится подтверждение тому, что работа А. Кулешова над переводом «Евгения Онегина» оказала влияние на его дальнейшие переводы произведений Лермонтова. Ритмическая особенность, обнаруженная в переложении пушкинского текста, переносится и на переводы текстов другого русского поэта.

Ключевые слова: «Евгений Онегин», Пушкин, Лермонтов, четырехстопный ямб, белорусский язык, переводы, стиховедческий анализ.

The Rhythm of Belarusian Translations of Russian Classical Poetry

M. Yakimova

Higher School of Economics

This study is devoted to the analysis of the translations' rhythm of the Pushkin's and Lermontov's works into the Belarusian language. In the present work a linguistic-statistical analysis of the text's rhythm-forming elements is used, which was carried out using the modern computer system "Prosimetron". The study of Pushkin's translations was carried out taking into account the background of the history

¹ Исследование выполнено в рамках проекта «Сравнительное изучение метрического стихосложения на фоне языковой просодии: цифровая аналитическая платформа «Прозиметрон»», поддержанного РФФ, проект № 24-18-00913, в 2024 г.

of Belarusian verse. A number of hypotheses related to the sources of the formation of the rhythm's features of the "Eugene Onegin" 's early translations are being tested. As a result, it was found that the translations of the novel in verse were not influenced by the Belarusian poetic tradition. At the same time, translators do not follow the rhythm of the original text. One of the possible reasons for this phenomenon is that the translators could focus on the translation's rhythm of the poem "The Bronze Horseman" by Kupala. Translations of the poem and the novel in verse have similar rhythmic features, one of which is the intention to equalize the stress of the first and second syllables. In addition, it was revealed that Kuleshov's work on the translation of "Eugene Onegin" influenced his further translations of Lermontov's works.

Key words: "Eugene Onegin", Pushkin, Lermontov, iambic tetrameter, Belarusian language, translations, poetry analysis.

«Зачем читать "Онегина" по-белорусски, когда мы все можем позволить себе оригинал?» – этим вопросом исследовательница Анна Северинец открывает книгу, посвященную двум стихотворным переводам романа А. С. Пушкина на белорусский язык [13, с. 4]. В первую очередь переложения с близкородственных языков – явление литературное. Сопоставить возможности двух языковых систем, взвесить силу и мастерство собственных литераторов, сделать текст чужой культуры фактором культуры своей – воодушевляющие художественные задачи, однако филологически сложные. Во время работы над переводом открываются и становятся проблемой непреодолимые отличия в грамматике, появляется соблазн «дословного» перевода, тяжесть ответственности перед читателем, который хорошо знает оригинал и поэтому будет ждать особенной точности от «родного» варианта. Как отмечает Северинец, «действительно, мастерство переводчика с близкородственных языков – наивысшее среди переводческого мастерства» [Там же]. С другой стороны, большая часть пушкинских переводов создавалась в рамках работы Всебелорусского пушкинского комитета, и помимо литературных и художественных задач перед переводчиками стояла цель выполнить государственный заказ.

Переложения не только Пушкина, но и других русских классиков на белорусский язык привлекали внимание многих исследователей. Наряду с поэтикой, метафорикой, семантикой изучалась также и ритмика переводов. Тем не менее некоторые аспекты остались не изучены: в настоящей работе предпринимается попытка заполнить лакуну, касающуюся некоторых ритмических особенностей этих текстов.

Изучение ритмики было начато Т. А. Земсковой: исследовательница провела сравнительный анализ двух переводов «Евгения Онегина», выполненных А. Дударем и А. Кулешовым, на материале первых двенадцати строф из первой главы. Результаты были представлены в магистерской диссертации «Русско-белорусский ритмический трансфер: переводы четырехстопных ямбов». Земскова отмечает, что «несмотря на высокую художественную точность обоих переводов, они обладают очень разной ритмикой» [4, с. 29]. Автор подкрепляет свои наблюдения следующими данными: профиль ударности перевода А. Дударя – рамочный, ударность второго сильного места ниже, чем первого

(0,857 – 0,800 – 0,478 – 1); профиль ударности перевода Кулешова – альтернирующий, он ближе к пушкинскому оригиналу, хотя и довольно заметно отличается от него за счет меньшей ударности первого сильного места и большей – третьего (ср: 0,837 – 0,894 – 0,428 – 1 в «Евгении Онегине» и 0,796 – 0,877 – 0,494 – 1 у Кулешова) [4, с. 29]. Нам представляется необходимым перепроверить эти данные, поскольку они были получены в результате анализа совсем небольшого отрывка.

В нашей работе анализ ритмических особенностей переводов Дударя (1936) [15, с. 19–175] и Кулешова (1947) [Там же] выполнен на материале всех восьми глав, также для сопоставления привлекаются опубликованные отрывки из перевода Н. Арсеньевой (вт. п. XX в.) [10]. Кроме того, исследование включает анализ ритмики переложений поэм «Мцыри» (1950) [9, с. 33–70], «Демон» (1960) [9, с. 7–31] и стихотворения «Бородино» (1941) [9, с. 72–73], выполненных Кулешовым. В работе используется метод лингвостатистического анализа ритмообразующих компонентов текста с применением современной компьютерной системы «Прозиметрон». Автором был проведен цифровой анализ ритмических структур переводов на основе специально сделанной разметки, в результате чего были получены статистические данные о распределении ритмических структур (основных слогударных конфигураций четырехстопного ямба) и профилей ударности.

Основная задача исследования – выявление причин формирования особенностей ритмики в переводах. Для этого были проверены несколько гипотез: 1) переводчики следуют за ритмикой оригинального текста; 2) переводчики ориентируются на ритмику собственных текстов; 3) переводы испытывают влияние белорусской стихотворной традиции; 4) ритмика переложений сближается с языковой моделью; 5) переводчики ориентируются на ритмику других переводных текстов с русского на белорусский язык. Вторая задача работы – определить, сохраняются ли ритмические особенности «Евгения Онегина» Кулешова в его последующих переводах русской классической поэзии.

Для проверки первой гипотезы было проведено сравнение профилей ударности и распределения ритмических форм среди четырех текстов: оригинального пушкинского текста (профиль ударности: 0,837 – 0,891 – 0,428 – 1,000)¹ и трех переводов: Дударя (профиль ударности: 0,826 – 0,810 – 0,445 – 1,000), Кулешова (профиль ударности: 0,819 – 0,824 – 0,443 – 1,000) и Арсеньевой (профиль ударности: 0,813 – 0,892 – 0,443 – 1,000). Для наглядности усредненные профили ударности представлены на графике ниже (рис. 1).

Приведенные данные показывают, что профили ударности перевода Арсеньевой и оригинала практически идентичны, как и тексты Кулешова и Дударя. Перевод Арсеньевой самый поздний, при этом, как отмечают исследователи, художественно наименее точный: «От известных переводов А. Кулешова и – теперь – А. Дударя перевод Н. Арсеньевой отличается в первую очередь лексикой. Переводчица старается избегать русизмов, зато не избегает разговорной лексики, отступлений от языковых норм, полонизмов» [1, с. 362]. Тем не менее

¹ Данные Е. В. Казарцева [6].

Арсеньева очень точно передает ритмику пушкинского текста, в то время как в ранних переводах заметно сильное снижение ударности второй стопы. Вместо альтернации, которая присутствует в тексте Пушкина, в чем проявляется действие закона регрессивно-акцентной диссимиляции, переложениям Кулешова и Дударя свойственна практически одинаковая ударность первых двух иктов.

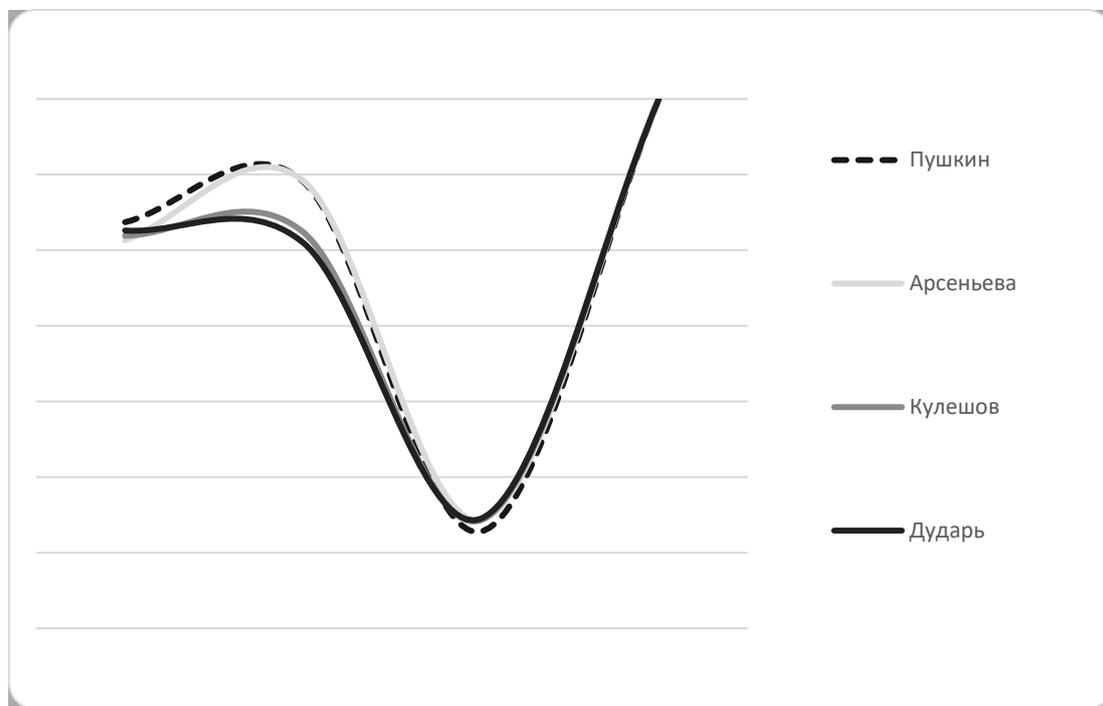


Рис. 1. Усредненные профили ударности белорусских переводов и оригинального текста Пушкина

Полученные результаты также подтверждаются распределением ритмических форм, представленным на следующем графике (рис. 2), сопровождающимся таблицей, в которой указаны частоты всех шести форм (пятая и восьмая формы в текстах не встречаются).

Перевод Арсеньевой и текст Пушкина характеризуется частым использованием четвертой формы (по данным Томашевского, частота этой формы в «Евгении Онегине» составляет 47,52% [14, с. 112–113]), также в равной степени они используют третью форму, которая намного чаще встречается в ранних переводах. Меньше всего полноударных строк оказалось у Дударя, что влияет на самую низкую ударность первой и второй стопы среди четырех текстов. В переводе Кулешова реже встречаются первая и четвертая формы, что влияет на более низкую ударность второго икта, чем у Пушкина.

Соответственно, гипотеза о том, что ритмика ранних переводов испытала влияние русского текста, подтвердилась лишь частично: очевидно, имело место и другое влияние. Примером, полностью подтверждающим эту гипотезу, служит перевод Арсеньевой – значения профилей ударности ее «Евгения Онегина» и оригинала достаточно близки.

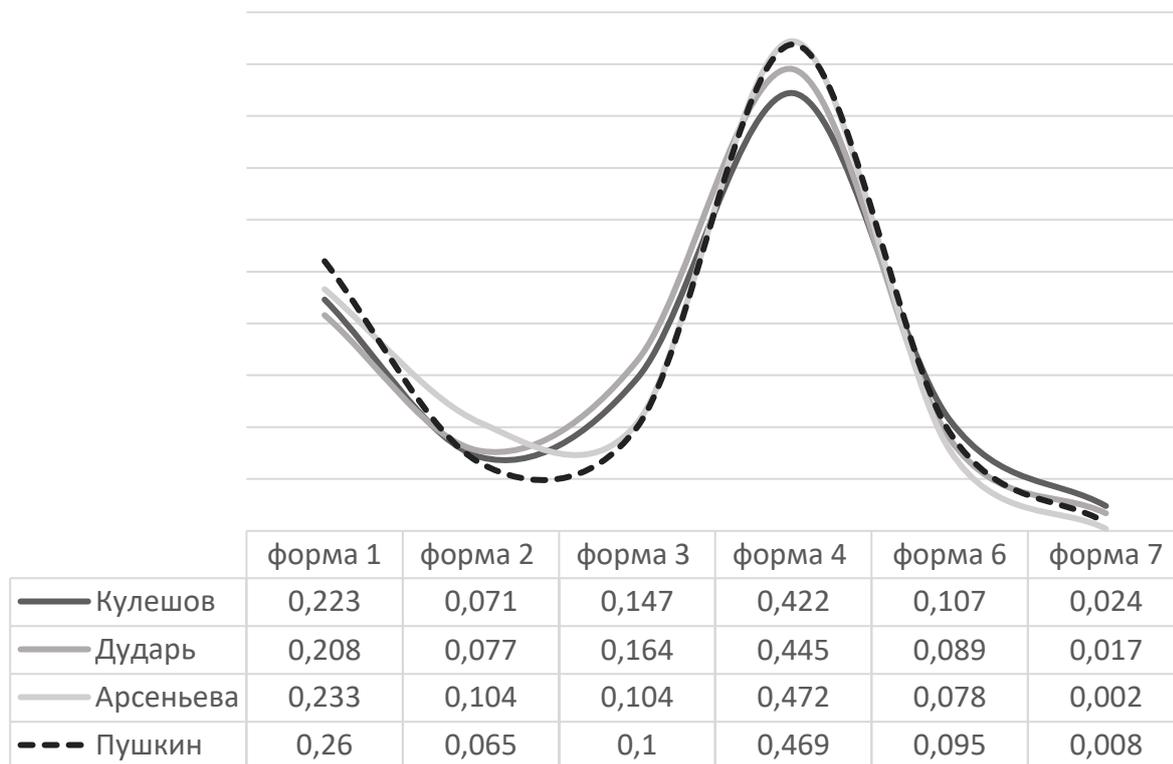


Рис. 2. Распределение ритмических форм переводов Кулешова, Дударя и оригинального текста «Евгения Онегина»

Следующая гипотеза заключается в том, что на переводы оказала влияние белорусская стихотворная традиция. Для ее проверки было проведено сравнение профилей ударности, построенных по белорусским стихотворным текстам, относящимся ко второму и третьему периодам развития белорусского четырехстопного ямба¹, включая оригинальные тексты переводчиков, с профилями ударности переложений Дударя и Кулешова.

Перевод Дударя сопоставляется со вторым периодом развития четырехстопного ямба, поскольку в рамках второго периода (начало XX в. – конец 1930-х) был создан «Евгений Онегин» Дударя (1936 г.), и он активно развивался как поэт. Точно так же обосновывается и сопоставление перевода Кулешова (1947 г.) с третьим периодом развития четырехстопного ямба (начало 40-х XX в. – конец XX в.).

Представленная ниже Таблица 1 содержит данные о распределении ритмических форм и ударности стоп в оригинальных произведениях Дударя.

¹ Три периода развития белорусского четырехстопного ямба в своей работе «Генезис и эволюция белорусского ямба» выделяет Т. А. Земскова [3, с. 25–31].

Таблица 1

Ритмика четырехстопного ямба произведений Дударя

Название	Год	Стопа				Ритмические формы					Кол-во строк
		I	II	III	IV	1	2	3	4	6	
Цені	1925	0,936	0,876	0,433	1,000	0,252	0,062	0,122	0,562	0,000	16
Зьвініць прасторамі туга	1926	0,824	0,955	0,456	1,000	0,355	0,055	0,056	0,424	0,122	40
Вежа	1928	0,798	0,913	0,333	1,000	0,252	0,042	0,087	0,568	0,162	24
Пасеклі край наш	1928	0,771	0,955	0,545	1,000	0,252	0,255	0,052	0,424	0,188	20
Средние значения		0,823	0,924	0,424	1,000	0,267	0,080	0,075	0,494	0,118	
											100

Ритмика произведений Дударя, написанных в первой половине 1920-х, характеризуется рамочным профилем, выраженным, однако, не вполне явно: значение разницы в ударности между первым и вторым иктом в стихотворении «Цені» составляет 0,06, что указывает на их достаточную близость. В следующих стихотворениях наблюдается явно выраженная альтернатива: если в «Зьвініць прасторамі туга» разница в ударности между первыми двумя иктами составляла 0,131 в пользу второго, то в «Веже» это значение равно 0,115, а в «Пасеклі край наш» – 0,184. Таким образом, разница в ударностях между иктами увеличивается к более позднему тексту. При этом важно обратить внимание и на ударность третьего икта, которая также оказывает влияние на выраженность альтернативы. Ударность третьей стопы пропорционально увеличивается или уменьшается в зависимости от того, насколько велика разница между ударностью первых двух иктов. В среднем ритмический рисунок стихотворений Дударя отражает тенденцию развития четырехстопного ямба во втором периоде. В целях сравнительного анализа было решено использовать средние значения, так как различия в ударности стоп оказались незначительными.

На следующем графике (рис. 3) представлены усредненные профили ударности перевода Дударя, его избранных произведений и второго периода (профиль ударности: 0,830 – 0,970 – 0,430 – 1,000) [3, с. 29].

Профили ударности произведений Дударя и второго периода альтернирующие, однако у Дударя снижена ударность на первом и втором иктах. Ударность первой стопы примерно равна во всех трех текстах, а ударность второго икта в переводе значительно ниже. Из этого следует, что оригинальные произведения переводчика находятся в рамках общей тенденции развития четырехстопного ямба во втором периоде, в то время как ритмика его «Евгения Онегина»

описывается совершенно иным рисунком, что указывает на разные подходы Дударя к оригинальным текстам на белорусском языке и к переводному тексту.

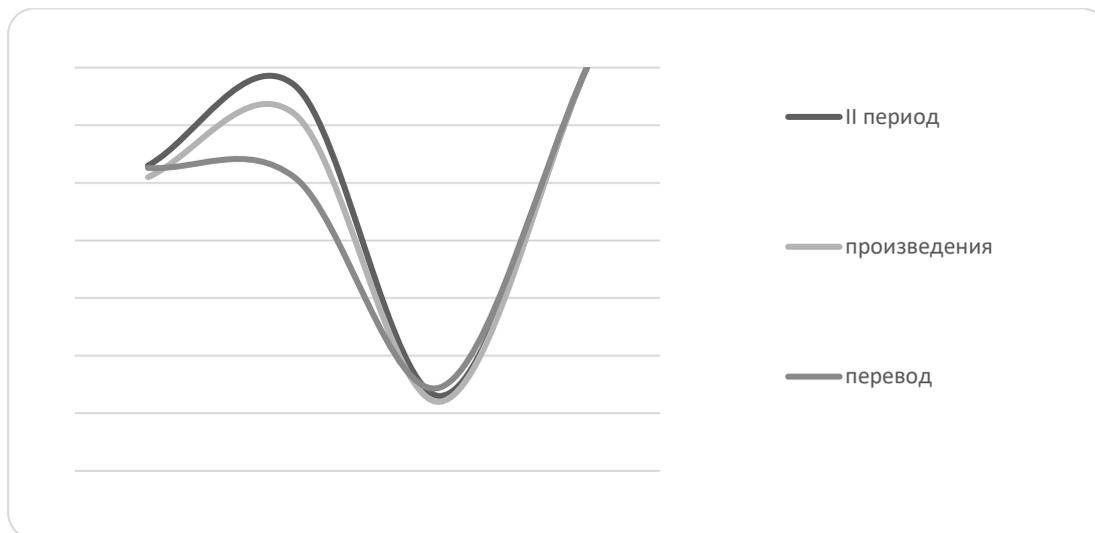


Рис. 3. Усредненные профили ударности перевода Дударя, его избранных произведений и второго периода развития белорусского четырехстопного ямба

Представленная ниже Таблица 2 содержит данные о распределении ритмических форм и ударности стоп в произведениях Кулешова.

Таблица 2

Ритмика четырехстопного ямба произведений Кулешова

Название	Год	Стопа				Ритмические формы					Кол-во строк
		I	II	III	IV	1	2	3	4	6	
Паведамленне ТАСС	1941	0,932	0,666	0,666	1,000	0,266	0,066	0,333	0,332	0,000	15
Колас	1946	0,764	0,699	0,693	1,000	0,233	0,155	0,321	0,232	0,077	13
Даўно закончыліся спрэчкі	1958	0,861	0,863	0,533	1,000	0,262	0,132	0,134	0,466	0,000	15
На паўмільярдным кіламетры	1961	0,944	0,682	0,524	1,000	0,264	0,000	0,262	0,362	0,055	19
Перад падарожжам	1961	0,842	0,844	0,432	1,000	0,212	0,066	0,155	0,464	0,099	32
Средние значения		0,868	0,749	0,569	1,000	0,247	0,083	0,231	0,371	0,046	
Всего										94	

Чужой любві я не зайздошчу	1961	0,802	1,000	0,182	1,000	0,182	0,000	0,000	0,632	0,186	11
Ужо даўно абрус зімо- вы	1961	0,772	0,952	0,393	1,000	0,244	0,055	0,055	0,455	0,255	20
На абшар- паную ха- лупу	1963	0,820	1,000	0,266	1,000	0,266	0,000	0,000	0,536	0,242	16
Калі вяс- ною заку- куе	1973	0,816	1,000	0,182	1,000	0,124	0,063	0,000	0,686	0,122	16
Средние значе- ния		0,788	0,988	0,235	1,000	0,199	0,029	0,055	0,577	0,201	
Всего											63

Рамочный профиль ударности преобладает с начала 1940-х по 1960-е, степень его выраженности варьируется (стихотворения «Паведамленне ТАСС», «Колас», «Даўно закончыліся спрэчкі», «На паўмільярдным кіламетры», «Перад падарожжам»). Так, в «Паведамленне ТАСС» и «На паўмільярдным кіламетры» разница в ударности первых двух иктов составляет около 0,26; в стихотворениях «Даўно закончыліся спрэчкі» и «Перад падарожжам» значения в ударности первых двух иктов отличаются на 0,002 в пользу второго. Здесь проявляется влияние ритмики перевода «Евгения Онегина» на собственную лирику поэта, поскольку эти стихотворения были написаны уже после публикации перевода, ритмические особенности которого выражаются практически в одинаковой ударности первых двух иктов.

Начиная со стихотворения «Чужой любві я не зайздошчу», опубликованного в 1961 г., в творчестве поэта начинает преобладать альтернирующий профиль ударности. Значения ударности второго икта становятся или равны единице, или приближаются к ней, а ударность третьего икта значительно снижается, также приближаясь к низким значениям, в среднем равным 0,235. Ударность первого икта также в среднем снижается по сравнению с более ранними стихотворениями. Такая высокая альтернатива соответствует более ранней тенденции в белорусском стихосложении, которой, например, придерживался Дударь. Тем не менее, как отмечает Земскова, это явление вполне характерно для третьего периода развития белорусского четырехстопного ямба, когда ритмические рисунки произведений поэта принимают разный характер [3, с. 29]. Исходя из этого, при анализе стихотворений Кулешова было принято решение не создавать обобщенный профиль ударности, а вместо этого разделить произведения на две группы, каждой из которой соответствует свой профиль ударности – рамочный или альтернирующий.

На следующем графике (рис. 4) представлены усредненные профили ударности перевода Кулешова, его произведений и второго периода.

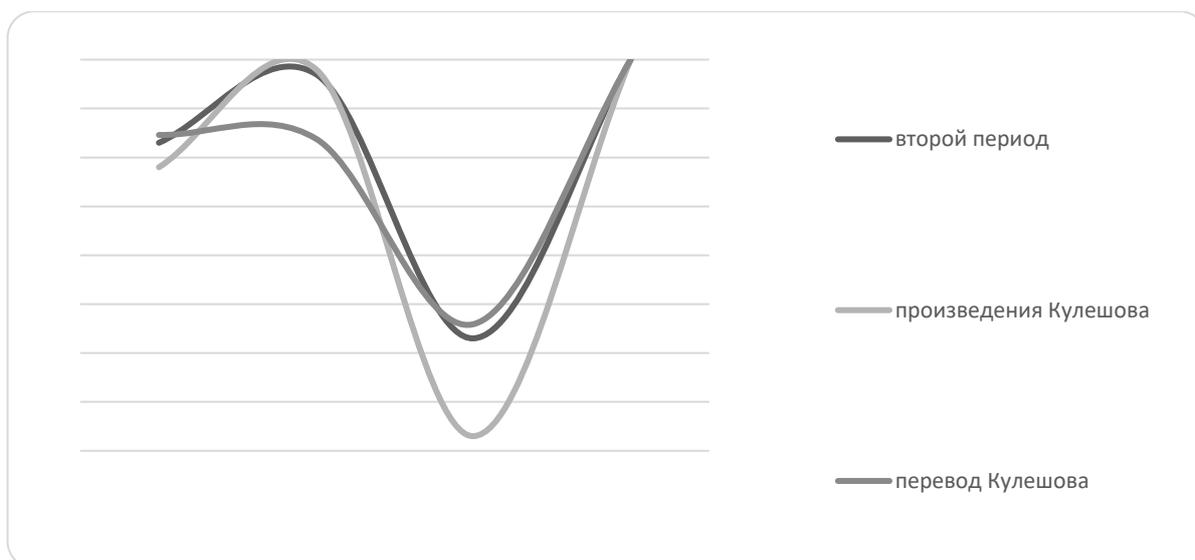


Рис. 4. Усредненные профили ударности перевода Кулешова, его избранных произведений, имеющих альтернирующий профиль ударности, и второго периода развития белорусского четырехстопного ямба

Ударность второго икта в стихотворениях Кулешова совпадает с ударностью этого же икта в произведениях, относящихся ко второму периоду. При этом ударность предпоследнего икта значительно ниже, профиль ударности произведений Кулешова намного более альтернирующий, чем усредненный профиль ударности второго периода. Из этого следует, что общая тенденция развития четырехстопного ямба во втором периоде оказала влияние на позднюю лирику Кулешова 1960–1970-х. Однако интенсивность этого воздействия оказалась менее значительной по сравнению с влиянием этой тенденции на творчество Дударя. Сделать какие-либо выводы о влиянии ритмики собственных произведений Кулешова указанного периода на его перевод романа в стихах невозможно, так как эти тексты были созданы после 1947 г.

На следующем графике (рис. 5) представлены усредненные профили ударности перевода Кулешова, его произведений и третьего периода (профиль ударности: 0,900 – 0,810 – 0,610 – 1,000) [3, с. 30].

Линия профиля ударности, построенного по произведениям Кулешова, практически параллельна линии усредненного профиля ударности четырехстопного ямба третьего периода, со снижением ударности на первом, втором и третьем иктах. Ударность первой стопы примерно одинакова в переводе Кулешова и в его стихотворениях, однако в целом характеры ритмических рисунков абсолютно разные. Следовательно, общая тенденция развития четырехстопного ямба в третьем периоде оказала влияние на оригинальные произведения Кулешова, созданные с 1940-х по 1960-е гг. При этом, как уже было отмечено выше, можно сделать вывод о возможном влиянии ритмики его «Евгения Онегина» на некоторые стихотворения, написанные во второй половине XX в., поскольку

они характеризуются общей тенденцией – стремлением к уравниванию ударности первых двух иктов.

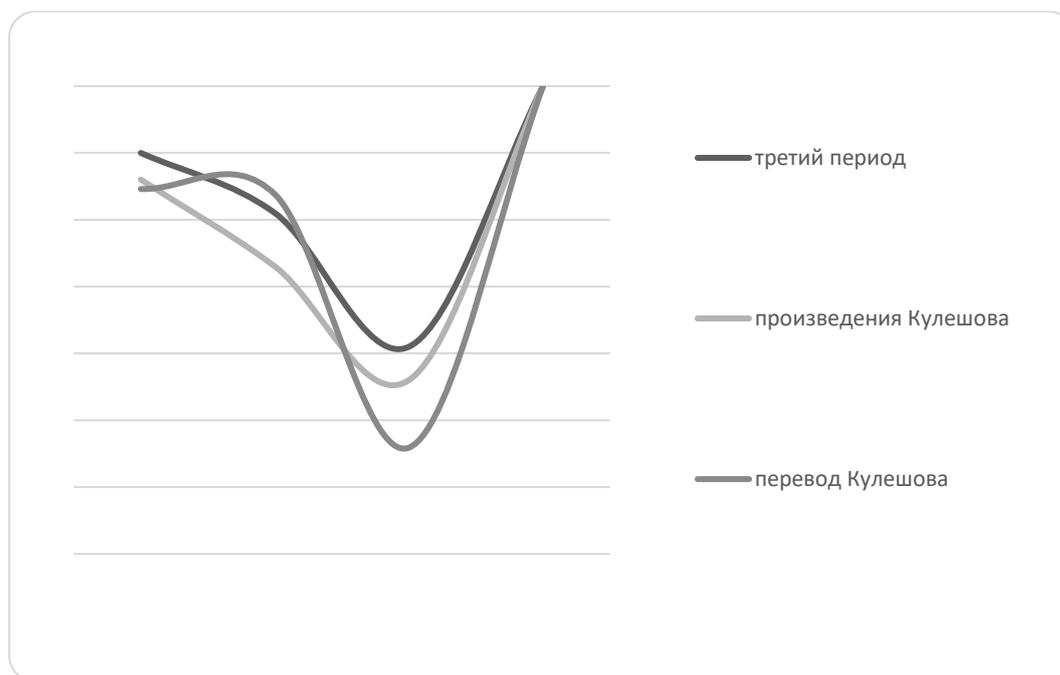


Рис. 5. Усредненные профили ударности перевода Кулешова, его избранных произведений, имеющих рамочный профиль ударности, и третьего периода развития белорусского четырехстопного ямба

Таким образом, общая тенденция развития четырехстопного ямба в разные периоды, а также собственные стихотворения переводчиков не оказали влияния на их переводы. Для Дударя, как и для Кулешова, существовала значимая разница между переводным текстом, его ритмикой и теми произведениями, которые были им современны и которые они сами создавали.

Для сравнения с реальным стихом переводов «Евгения Онегина» были взяты данные вероятностной языковой модели (ЯМ) из работы Земсковой [3, с. 41], построенной по рассказу Змитрока Бядули (Змітрок Бядуля) «Бондарь» («Бондар») 1920 г. Объем выборки составил 1865 слов. Наша задача заключалась в том, чтобы проверить, близки или, наоборот, далеки переводы от ЯМ белорусского стиха. Профили ударности переводов и ЯМ представлены на графике ниже (рис. 6).

Характер профилей ударности отличается. Ритмическая кривая ЯМ обнаруживает выраженный рамочный характер, ударность второго икта намного ниже, чем в переводах. Несмотря на некоторые сходства в ударности первого и третьего иктов, для Дударя и Кулешова характерна совершенно иная тенденция, о которой уже было сказано выше.

Следовательно, гипотезы о влиянии оригинальных произведений переводчиков и белорусской стихотворной традиции на ритмику переводов, а также сближении стиха с языковой ритмикой не подтвердились.

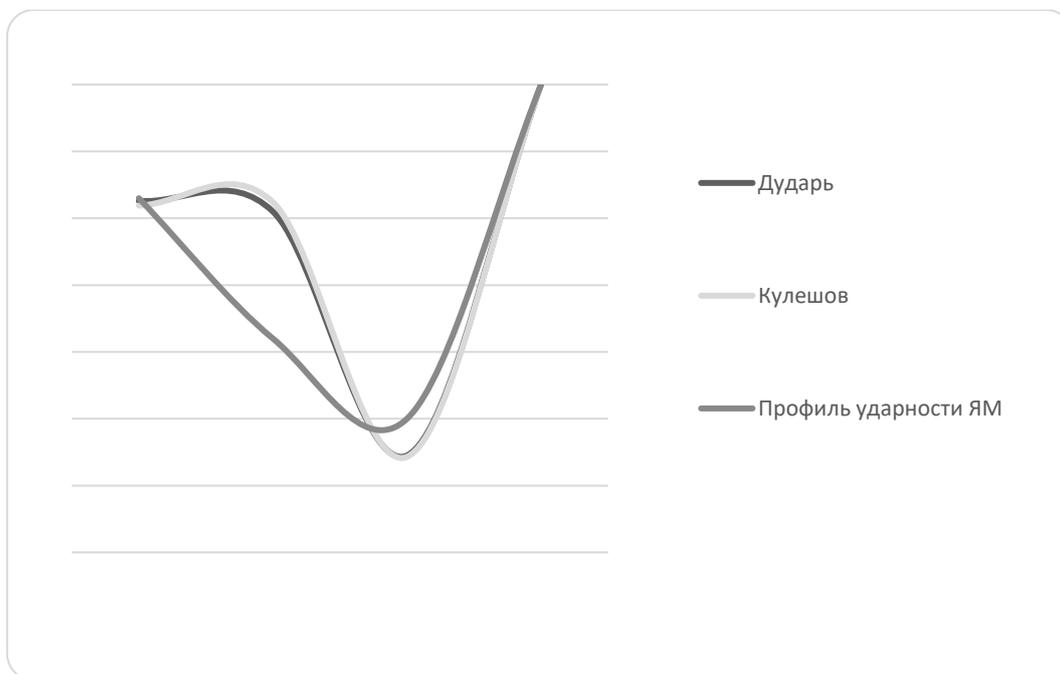


Рис. 6. Усредненные профили ударности переводов Кулешова, Дударя и ЯМ, построенной по тексту Бядули (1920)

Следующее предположение основано на том, что на ритмику «Евгения Онегина» Дударя и Кулешова могла повлиять ритмика других текстов, переведенных с русского на белорусский язык и доступных обоим переводчикам. В период с 1935 по 1936 гг. при Всесоюзном пушкинском комитете активно функционировал белорусский отдел, который занимался преимущественно составлением сборника переводов произведений Александра Пушкина на белорусский язык. В рамках этой инициативы несколько произведений были переведены одним размером – четырехстопным ямбом: во-первых, это переведенная Кулешовым поэма «Цыганы» в 1936 г. [12]; во-вторых, поэма «Полтава» в переводе Я. Коласа [11]; в-третьих, поэма «Медный всадник», переведенная Я. Купалой [8]¹, в-четвертых, собственно, перевод Дударя «Евгения Онегина». Поэтому было принято решение провести сопоставительный анализ между переводами, включая «Евгения Онегина» Кулешова 1947 г. Ритмическая структура самих поэм Пушкина незначительно отличается друг от друга – всем четырем текстам характерен альтернирующий профиль ударности. Профиль ударности поэмы «Медный всадник»: 0,837 – 0,960 – 0,417 – 1,000; «Полтава»: 0,862 – 0,938 – 0,431 – 1,000; «Цыганы»: 0,867 – 0,896 – 0,478 – 1,000². Небольшие отличия в ритмике присутствуют в поэме «Цыганы», где альтернация выражена меньше всего за счет относительно незначительной разницы между ударностью первых двух иктов. Тем не менее эта разница не имеет решающего значения для определения сходств или различий в подходах разных переводчиков к передаче ритмики пушкинских произведений.

¹ Данные Земсковой [4, с. 44–47].

² Данные Казарцева [6].

В Таблице 3, представленной ниже, приводятся значения ударности иктов переводов поэм Пушкина.

Таблица 3

Ритмика четырехстопного ямба поэм Пушкина «Цыганы», «Медный всадник», «Полтава» в переводах на белорусский язык

Название	Переводчик	Год	Стопа			
			I	II	III	IV
Цыганы	Куляшоў	1936	0,885	0,800	0,477	1,000
Палтава	Колас	1938	0,854	0,956	0,435	1,000
Медны коннік	Купала	1937	0,864	0,888	0,468	1,000

Перевод «Евгения Онегина» Кулешов начал создавать практически сразу после завершения работы над переложением поэмы «Цыганы», поэтому было интересно проследить, какое влияние оказывает его предыдущий опыт работы с пушкинским текстом на ритмику перевода романа в стихах.

Ритмические рисунки обоих переводов отличаются: «Цыганам» свойственна выраженная рамочность, а «Евгению Онегину» – тенденция к уравниванию ударности первых двух иктов. Наибольшая разница в значениях обнаруживается в ударности первого икта и составляет 0,068, ударность первой стопы в переводе поэмы выше, чем в романе в стихах. Разница в значениях ударности второго икта меньше и составляет 0,024, снижена ударность второй стопы в «Цыганах». Наконец, для третьего икта разница в значениях ударности между переложениями не такая значительная – всего 0,032.

Стоит отметить, что значения ударности иктов в переводе поэмы довольно близки значениям усредненного рамочного профиля ударности произведений Кулешова 1940-х – 1960-х. При сравнительном анализе профилей ударности стихотворений Кулешова и его «Цыган» заметно следующее: ритмические рисунки обоих текстов довольно схожи, оба имеют рамочный характер, однако общая ударность стиха в переводе выше.

Следовательно, работа над переложением поэмы повлияла на ритмику дальнейших собственных произведений переводчика. Наиболее ярко это проявилось на примере стихотворений «Паведамленне ТАСС», «Колас», «На паўмільярдным кіламетры». С другой стороны, на иные произведения (см. Таблицу 2) также оказал влияние перевод романа в стихах, о чем упоминалось ранее.

Таким образом, гипотеза о влиянии ритмики одного перевода на другой не подтвердилась. С другой стороны, можно говорить о влиянии ритмики переложений как поэмы, так и романа в стихах на ритмику собственных произведений переводчика.

При сравнении значений ударности первого и второго иктов в «Медном всаднике» Купалы и оригинальном тексте заметно, что разница достаточно существенна. Если в переводе значения ударности первых двух стоп отличаются на 0,024, ударность второго икта выше, то в оригинале это значение равняется 0,123 в пользу второго, что указывает на высокое проявление альтернации. Также имеется различие в значениях ударности третьего икта: у Купалы она выше на 0,051. Следовательно, Купала при переводе пушкинской поэмы не сохраняет оригинальной альтернации, значительно ее снижая посредством повышения ударности первой и третьей стопы и снижения ударности второго икта, что в итоге приводит к сближению значений ударности первых двух стоп. Такая же ритмическая особенность наблюдается в переводах романа в стихах, выполненных Кулешовым и Дударем, а также в некоторых стихотворениях Кулешова.

Сравнительный анализ «Полтавы» Коласа и текста Пушкина показал, что разница в значениях ударности первого икта составляет около 0,008, что указывает на практически одинаковую ударность первой стопы. Что касается частоты ударности второго икта, то здесь разница выше и составляет приблизительно 0,018, причем ударность больше в переводе. Ударность третьего икта практически одинаковая: разница составляет около 0,004. Это указывает на то, что Колас достаточно близко передал ритмику оригинала, при этом еще и развил общую ритмическую тенденцию, характерную для пушкинских произведений – выраженная альтернация в переводе Коласа становится еще более существенной за счет повышения ударности второго икта.

Следует подчеркнуть, что и в собственном творчестве Колас взял за образец ритмику, характерную для произведений Пушкина. Этот факт отражен в работе Земсковой и Казарцева «Становление и эволюция белорусского четырехстопного ямба», где отмечается: «Профили ударности “Новой земли” и “Хаты рыбака” Коласа практически полностью совпадают с ритмическими характеристиками “Медного всадника” Пушкина» [5, с. 60]. Здесь стоит сделать небольшое уточнение: ритмика собственных произведений Коласа не столько похожа на ритмику конкретно поэмы «Медный всадник», а скорее соответствует усредненной ритмике пушкинских текстов, в том числе, например, поэмы «Полтава», которую он переводил.

Таким образом, переводчики в составе Пушкинской комиссии поступали с ритмикой оригинального текста по-разному: Колас ориентировался на ритмику Пушкина не только при переводе, но и при написании собственных произведений; Кулешов, переводя «Цыган», взял за основу ритмическую структуру, значительно отличающуюся от оригинальной, и затем перенес ее на свои собственные стихотворения; Дударь при переводе «Евгения Онегина» не до конца следовал пушкинской ритмике: профиль ударности носит менее выраженный альтернирующий характер, при этом ударности первых двух стоп практически одинаковые; Купала, переводя «Медного всадника», также изменил ритмику, значительно снизив ударность второй стопы и стремясь к уравниванию ударности первого и второго иктов.

Из этого следует, что ритмические особенности, проявившиеся в «Медном всаднике» Купалы, могли повлиять вначале на ритмику романа в стихах в переводе Дударя, а впоследствии – на Кулешова. Купала, Кулешов, Колас и другие переводчики, без сомнения, были знакомы с работами друг друга. Отдельные фрагменты из их переложений публиковались и подвергались рецензированию. Например, части переводов по мере их написания печатались в газетах «Літаратура і мастацтва» и «Полымя рэвалюцыі», там же публиковалась и критика.

Важно отметить, что Купала для молодых переводчиков и поэтов, какими были Дударь и Кулешов, был несомненным авторитетом, наставником. Именно он возглавлял Всебелорусский пушкинский комитет и занимался распределением текстов. О реакции Купалы на перевод Дударя известно следующее: 17 октября 1936 г. Дударь на вечере, посвященном пушкинским переводам в Доме писателей, зачитывал вслух перевод шестой главы. Присутствующий при этом поэт А. Звонак, опубликовавший свои воспоминания об этом времени в 1980-е, так описывал реакцию Купалы: «Янка Купала слухаў не зварухнуўшыся, не сказаў ніводнага слова, калі Алесь Дудар скончыў чытаць, а моўчкі падышоў да яго і моцна абняў. Можа, мне здалося, але на вачах яго бліснула слязінка радасці»¹ [2, с. 82].

Следовательно, небезосновательно предположение, что ритмические особенности, присутствующие в «Медном всаднике» Купалы, Дударь мог учитывать при создании собственного перевода. Однозначный вывод о таком же влиянии на «Евгения Онегина» Кулешова сделать сложнее. В 1936 г. он переводил другой текст, а к роману в стихах приступил только после ареста Дударя, не имея возможности прочитать полностью первый перевод, поскольку машинопись была уничтожена. Несмотря на это, можно предположить, что Кулешов, все же читавший если не полностью, то хотя бы фрагментарно тексты Дударя и Купалы, мог принимать во внимание определенные ритмические особенности при последующей работе над романом в стихах.

Итак, проанализировав ритмические особенности переводов «Евгения Онегина» и протестировав все выдвинутые во введении гипотезы, обратим внимание на то, насколько эти особенности характерны для переложений других текстов русской классической поэзии. Так как переводчики имели дело не только с текстами Пушкина, но еще и с произведениями других русских классиков, то интересно проследить, изменяется ли их переводческий подход к ритмике оригинального текста. В рамках этого исследования мы ограничимся переводами Кулешова произведений Лермонтова – стихотворения «Бородино», поэм «Мцыри» и «Демон», сопоставив их ритмику с ритмикой его «Евгения Онегина» и с переводами, выполненными другими переводчиками.

Ударности стоп и распределение ритмических форм произведений Лермонтова в переводах на белорусский язык представлены в Таблице 4.

¹ Янка Купала слушал не шевельнувшись, не сказал ни одного слова, когда Алесь Дударь закончил читать, а молча подошел к нему и крепко обнял. Может, мне показалось, но на глазах его блеснула слезинка радости» (перевод мой. – М. Я.).

Ритмика белорусских переводов М. Ю. Лермонтова на фоне оригинала

Название	Автор / Переводчик	Год	Стопа				Ритмические формы						Кол-во строк
			I	II	III	IV	1	2	3	4	6	7	
Мцыри	Лермонтов	1839	0,856	0,927	0,447	1,000	0,316	0,067	0,063	0,467	0,075	0,009	740
Мцыры	Краўцоў	1924	0,886	0,951	0,457	1,000	0,346	0,065	0,045	0,490	0,047	0,000	819
Мцыры	Куляшоў	1950	0,863	0,829	0,570	1,000	0,336	0,081	0,153	0,356	0,055	0,017	738
Дэман (Часть I, I–IX)	Лермонтов	1839	0,857	0,923	0,351	1,000	0,236	0,043	0,071	0,543	0,098	0,005	182
Дэман (Часть I, I–IX)	Краўцоў	1926	0,822	0,962	0,360	1,000	0,268	0,064	0,026	0,516	0,112	0,010	186
Дэман (Часть I, I–IX)	Колас	193?	0,802	0,928	0,401	1,000	0,241	0,093	0,060	0,494	0,098	0,005	182
Дэман (Часть I, I–IX)	Куляшоў	1950	0,850	0,860	0,432	1,000	0,240	0,072	0,120	0,471	0,076	0,019	182

Стихотворение «Бородино» Кулешов перевел в 1940–1941 гг., имея за плечами опыт работы над поэмой «Цыганы» и «Евгением Онегиным» (вариант 1938–1941 гг., от которого сохранились лишь отрывки) [7]. У Кулешова обнаруживается одинаковая ударность первой и второй стоп, точно такая же тенденция присутствует и в переводе романа в стихах. Однако частота реализации предпоследнего икта довольно близка значению в тексте Лермонтова и значительно отличается от ударности перевода романа в стихах. Ритмические рисунки обоих текстов, хотя и имеют разные характеры (в оригинале слабо выраженный рамочный характер, а у Кулешова – альтернирующий), по значениям ударности довольно близки.

Ритмика перевода Кулешова поэмы «Мцыри» сильнее отличается от оригинальной, хотя другой переводчик – Кравцов – следует ей довольно точно: рисунок имеет такой же альтернирующий характер, как и у Лермонтова. Кулешов, в свою очередь, меняет характер на рамочный, понижая ударность второго икта, при этом частота реализации предпоследнего икта остается довольно высокой по сравнению и с его переводом «Евгения Онегина», и с текстом Лермонтова. Значение ударности второй стопы практически равно значению в его переложении романа в стихах, где ударность выше на 0,01. Небольшие отличия также в ударности первого икта, она выше в переводе поэмы на 0,015. Здесь явно прослеживается определенное сближение ритмики переводов «Мцыри» и романа в стихах.

Наиболее ярко ориентация на ритмику перевода пушкинского текста проявилась при работе над поэмой «Демон». Ритмические рисунки оригинала и переложений Коласа и Кравцова носят выраженный альтернирующий характер. Эти переводчики довольно точно повторяют лермонтовскую ритмику, в то время как Кулешов на них не ориентируется. Его перевод отличается самой высокой среди всех четырех текстов частотой реализации третьего икта, также переводчик стремится к уравниванию ударности первых двух иктов. Отличия в ударности иктов с переводом «Евгения Онегина» незначительные: ударность первого икта выше в переложении «Демона» на 0,004, второго – на 0,022, третьего – ниже на 0,027.

Таким образом, Кулешов вначале подстраивается под ритмику оригинального произведения, что заметно на примере перевода «Бородина» и первых двух глав «Евгения Онегина». В дальнейшем он, уже чувствуя инерцию стиха, начинает вырабатывать свою определенную ритмику. Она характеризуется тенденцией к уравниванию ударности первых двух стоп и значению ударности третьего икта, равному приблизительно 0,45. И последующие переводы Кулешова имеют схожую ритмику, что наиболее ярко проявляется на примере «Демона».

Подводя итог всей работы, можно сказать, что ритмика переводов «Евгения Онегина» и «Медного всадника» имеет уникальный характер: по видимому, белорусские переводчики не копируют ритм русского оригинала, при этом их ритмика не имеет прямой связи с белорусской традицией четырехстопного ямба. Особенность этих переложений проявляется практически в одинаковой ударности первых двух иктов, что несвойственно ни русскому, ни белорусскому стиху. Предполагается, что на просодическую структуру переводов Дударя и Кулешова повлиял Купала, и они сознательно или бессознательно следовали за ритмикой его «Медного всадника». При этом поздний перевод «Евгения Онегина», выполненный Арсеньевой, ритмически близок оригиналу, хотя художественная точность гораздо ниже, чем у Дударя и Кулешова.

Есть основания считать, что ритмические особенности «Евгения Онегина» Кулешова обнаруживаются и в других его переложениях. Наибольшее сходство с ритмикой перевода пушкинского текста заметно в переложении поэмы Лермонтова «Демон». Два других перевода этого произведения имеют выраженный альтернирующий профиль ударности и близки оригиналу, в то время как у Кулешова обнаруживается практически одинаковая ударность первых двух иктов. Кроме того, ориентация на ритмику переводов пушкинских текстов проявляется и в собственном творчестве переводчика. Такой же ритмический рисунок, как и в «Цыганах» Кулешова, мы находим в некоторых поздних его стихотворениях. Другие его оригинальные произведения имеют такую же ритмическую особенность, как и его «Евгений Онегин».

Представляется необходимым исследовать причины формирования особенной ритмики в переводе «Медного всадника». Предполагается, что Купала брал за основу ритмику своих оригинальных произведений или уже выполненных им переложений других текстов. Одна из целей дальнейшего исследования – проверка предположения о том, что Купала в последующих переводах

ориентируется на ритмику своего «Медного всадника», аналогично Кулешову. В случае, если предположение окажется верным, мы сможем говорить о формировании определенной ритмической традиции четырехстопного ямба с характерными особенностями, свойственными только переводной литературе.

Библиография

1. *Жыбуль В.* Беларуская Анегініяна // Тры «Анегіны» / укладанне, прадмова, каментары: Г. К. Севярынец. Мінск: Регистр, 2020. С. 354–373.
2. *Звонак А.* Жыве Купала ў маім сэрцы. Успаміны пра Янку Купалу. Мінск: Мастацкая літаратура, 1982.
3. *Земскова Т. А.* Генезис и эволюция белорусского ямба. Бакалаврская выпускная работа. СПб: НИУ ВШЭ, 2019.
4. *Земскова Т. А.* Русско-белорусский ритмический трансфер: переводы четырехстопных ямбов. Магистерская диссертация. М.: НИУ ВШЭ, 2021.
5. *Земскова Т. А., Казарцев Е. В.* Становление и эволюция белорусского четырехстопного ямба // *Russian Literature*. 2022. V. 134. P. 51–71. URL: <https://doi.org/10.1016/j.ruslit.2022.08.004> (Дата обращения: 02.05.23).
6. *Казарцев Е. В.* Ритмика «случайных» четырехстопных ямбов в прозе поэта // Вестник Санкт-Петербургского университета. Серия 2. История. 1998. № 1. С. 53–61.
7. *Куляшоў А.* Еўгені Анегін (урывак з шостай главы) // *Полымя рэвалюцыі*. 1939. № 5–6. С. 175–184.
8. *Купала Я.* Збор твораў. Мінск, 1954. Т. 5. Паэмы. С. 208–220.
9. *Лермантаў М. Ю.* Выбраныя творы / пер. А. Куляшова, А. М. Дзяма-рына. Мінск: Беларусь, 1969. С. 7–73.
10. *Пушкін А.* Аўген Анегін (Урыўкі) / пер. Н. Арсеньевай, падрыхт. для друку Л. Юрэвіча // *Запісы БІНіМ (New York – Miensk)*. 2006. № 30. С. 274–287.
11. *Пушкін А. С.* Палтава / пер. Я. Коласа. Мінск: ДВБ, Мастацкая літаратура, 1938.
12. *Пушкін А. С.* Цыганы / пер. А. Куляшова. Мінск: ДВБ, Мастацкая літаратура, 1937.
13. *Севярынец Г. К.* Прадмова // Тры «Анегіны» / укладанне, прадмова, каментары: Г. К. Севярынец. Мінск: Регистр, 2020. С. 4–18.
14. *Томашевский Б. В.* Ритмика четырехстопного ямба по наблюдениям над стихом «Евгения Онегина» // *Томашевский Б. В.* Избранные работы о стихе. СПб: Филологический ф-т СПбГУ, 2007. С. 101–140.
15. Тры «Анегіны» / Укладанне, прадмова, каментары: Г. К. Севярынец. Мінск: Регистр, 2020.

**ИСТОРИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА**

КАРЛО ЛЕВИ В РОССИИ: ПЕРЕВОДЫ, ОТКЛИКИ, ДРУЖБА С СОВЕТСКИМИ ПИСАТЕЛЯМИ

А. В. Ямпольская
Литературный институт имени А. М. Горького

В статье, основанной на тексте доклада, прочитанного на Международной российско-итальянской конференции «Карло Леви в контексте Матеры», Москва, ВГБИЛ, 16 мая 2019 г., рассказывается о восприятии творчества Карло Леви в России: о переводах его книг на русский язык, реакции критиков и литературоведов, личной дружбе Карло Леви с советскими писателями. Хотя Леви не так популярен, как другие итальянские писатели, его книги переиздаются в России и вызывают живой интерес. Леви также остается важной фигурой в истории российско-итальянских культурных связей. Его рассказ о путешествии в Советский Союз является ценным свидетельством эпохи. Из советских писателей большое место уделяют Леви в своих воспоминаниях И. Эренбург и В. Некрасов.

Ключевые слова: Карло Леви, итальянская литература, литература Сопротивления, неореализм, южный вопрос, художественный перевод.

Carlo Levi in Russia: Translations, Reception, Friendship with Soviet Writers

A. V. Jampol'skaja
Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing

This paper, based on a report given at the International Russian-Italian Conference “Carlo Levi in the context of Matera”, Moscow, Margarita Rudomino All-Russia State Library for Foreign Literature, 16.05.2019, will discuss the fortune of Carlo Levi in Russia: translations of his books into Russian, reaction of critics and scholars, his personal contacts with soviet writers. Although Levi is not as popular as other Italian writers, his books are republished in Russia and arouse keen interest. Levi also remains an important figure in the history of Russian-Italian cultural relations. His book about his journey to the Soviet Union is a valuable testimony of the era. As for the soviet writers, I. Erenburg and V. Nekrasov devote a lot of space to Levi in their memoirs.

Key words: Carlo Levi, Italian literature, Literature of Resistenza, neorealism, Southern Italy political issue, literary translation.

Если сегодня спросить обычного российского читателя, кого он знает из итальянских писателей, имя Карло Леви вряд ли прозвучит: в соревновании с Альберто Моравиа, Пьером Паоло Пазолини и Умберто Эко он, разумеется, проиграет. Но если обратиться к поклонникам итальянской литературы, окажется, что имя Карло Леви известно буквально всем: оно связано в первую очередь

с романом «Христос остановился в Эболи», входящим в неофициальный список книг для чтения, с которыми обязан ознакомиться всякий, кто изучает итальянский язык и литературу или просто интересуется Италией, мечтает своими глазами увидеть юг страны, побывать в Матере – уникальном городе, старая часть которого внесена в перечень Всемирного наследия ЮНЕСКО, столице провинции, где проходила ссылка Леви [5; 6].

Не обошли вниманием Карло Леви и академические исследователи. О нем достаточно подробно написано в авторитетной «Истории итальянской литературы XIX и XX веков». В главе «Литература Сопротивления. Пути развития прозы 1950–1960-х годов» [1, с. 238–260] З. М. Потапова начинает рассказ об этой примечательной эпохе как раз с Карло Леви, в одном ряду с ним стоят такие писатели, как Элио Витторини, Чезаре Павезе, Рената Вигано, Итало Кальвино, Карло Кассола, Доменико Реа, Франческо Йовине и Васко Пратолини. Среди произведений самого Леви наряду с романом «Христос остановился в Эболи» Потапова останавливается на посвященной Сицилии книге очерков «Слова – камни» [7]. Исследовательница прослеживает эволюцию творчества писателя, то, как он показывает жизнь крестьянского юга, какими рисует отношения человека с природой и обществом, как развивается в последующих произведениях удачно найденный Леви художественный жанр очерка, репортажа, в котором гармонично соединены публицистическое и лирическое начала. При этом Потапова не забывает о том, что Леви был не только писателем, но и прежде всего замечательным художником, что не могло не отразиться в образах, которые он создавал в своих книгах, – наполненных цветом пейзажах, портретах людей, отличающихся особой пластичностью. В готовящемся к печати заключительном томе «Истории литературы Италии» о Леви подробно рассказано в главе «Неореализм и послевоенная проза» [13].

Впрочем, было бы ошибкой считать, что имя Карло Леви известно только узкому кругу италоманов: не случайно перевод его самого известного романа был вновь выпущен в 2016 г. независимым издательством «Common Place», ориентированным на произведения с острой социальной и политической тематикой. Переиздание вызвало новую волну интереса к Леви среди российских читателей; любопытно, что теперь, по прошествии десятилетий, в новой исторической ситуации роман во многом прочитывается иначе. Отозвались на переиздание книги и критики – например, Игорь Гулин написал о ней на страницах газеты «Коммерсант» [4]. Наконец, нельзя не сказать, что известностью в России Карло Леви отчасти обязан кино – снятому по его роману замечательному фильму Франческо Роззи. Писателя также знают и ценят как художника, его имя непременно присутствует в трудах по истории итальянского искусства, но об этом, пожалуй, лучше расскажут киноведы и искусствоведы.

Мы же вернемся в сферу литературы и поговорим о самом главном для писателя – о его произведениях, в данном случае – о переводах сочинений Карло Леви на русский язык. И здесь Леви, безусловно, повезло: в России его переводили много, переводили достаточно быстро, над его текстами работали замечательные мастера.

Полностью на русском вышли две главные книги Леви. Роман «Христос остановился в Эболи», опубликованный в Италии в 1945 г. (*Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 1945), в России увидел свет в 1955 г. в Издательстве иностранной литературы, перевод и предисловие Галины Рубцовой (переиздан в 2016 г. издательством «Common Place») [5; 6].

Книга «Слова – камни. Три дня в Сицилии», опубликованная в Италии в 1955 и удостоенная премии «Виареджо» (*Le parole sono pietre. Tre giornate in Sicilia*, Torino, Einaudi, 1955), на русском вышла всего два года спустя – в 1957 г., в том же Издательстве иностранной литературы, в переводе К. Наумова [7].

Кроме того, на русский переведены и опубликованы в толстых журналах отрывки из двух важных книг Карло Леви:

«У грядущего древняя добрая душа. Путешествие в Советский Союз» (1956) (*Il futuro ha un cuore antico. Viaggio nell'Unione Sovietica*, Torino, Einaudi, 1956) – перевод и предисловие Н. Г. Елиной вышел в одном из первых номеров журнала «Москва» (№ 3, 1957 г.) [8].

«Весь мед уже кончился» (из книги о Сардинии) (1964) (*Tutto il miele è finito*, Torino, Einaudi, 1964), русский перевод Г. Д. Богемского, вышел в журнале «Иностранная литература» (№ 7, 1966 г.) [9].

Наибольший отклик получила главная книга Леви – роман «Христос остановился в Эболи». Проследить, как менялось его восприятие в России, можно, сравнив предисловие к первому изданию, исследования историков литературы и современные рецензии. На каждом из этих текстов лежит печать эпохи. В своем предисловии Галина Рубцова – искренне или в силу принятых тогда правил – подчеркивает прогрессивный характер реалистического искусства Леви-писателя и художника, который создал сатирическую картину фашистской Италии. Миру фашизма, в центре которого стоит борьба за власть, бюрократия, государственная машина, Леви противопоставляет крестьянский мир, описанный с сочувствием и любовью. «Все, что давным-давно умерло в мире синьоров, – честность, настоящая человечность, трудолюбие, благородство, справедливость, – все это Карло Леви видит в мире крестьян» [5, с. 7]. «Ненавидя городскую “политкультуру” фашизма, – пишет Рубцова, – Леви идеализирует “крестьянскую цивилизацию” Лукании. <...> Он поэтизирует суеверия, народную магию и временами даже сожалеет, что все это ему недоступно. Его глаза не видят ни бесов, ни ангелов, и заговоры и зелья на него не действуют» [5, с. 9]. Как подчеркивает переводчица, книга Леви не лишена недостатков и достаточно противоречива: с одной стороны, это глубоко правдивое произведение, до конца разоблачающее антинародный характер фашизма, с другой стороны, в ней нашла отражение спорная политическая концепция автора, его своеобразное толкование «южной проблемы», с которым не всегда можно согласиться. Иными словами, Леви можно упрекнуть в том, что, очарованный архаичной крестьянской цивилизацией, он не показал организованной борьбы крестьян за свои права, за изменение условий жизни. Тем не менее Рубцова дает в целом весьма положительный отзыв о романе и заключает: книга Карло Леви «интересна и нужна советскому читателю» [5, с. 10].

З. М. Потапова в упомянутой выше «Истории итальянской литературы», которая увидела свет в 1990 г., анализирует роман Леви в близком ключе. Она подчеркивает, что Леви «показывает не только бесправие, невежество крестьянства при фашизме; он констатирует глубочайший разрыв между народом и властями, существующий многие века. Крестьян подавляет государство и церковь, они отлучены от культуры и образования, лишены всяческой возможности распоряжаться своей судьбой. Но, сопоставляя этот темный суеверный народ с фашистскими главарями, Леви показывает, насколько крестьяне выше их в нравственном отношении, они обладают природным умом и благородными чувствами, свободны от своекорыстия и бесчестности, присущей фашистам» [1, с. 238]. «Леви задается вопросом, как довести освободительное движение до самых низов народной жизни, чтобы разбудить инициативу крестьянских масс» [1, с. 239].

Именно это, по мнению Потаповой, делает книгу подлинным детищем движения Сопротивления. Будучи историком литературы, Потапова стремится обозначить место Леви в литературе его времени, определить своеобразие его творчества по сравнению с другими авторами – предшественниками или современниками. Надо сказать, что исследование творчества Леви в этом ключе продолжается и в наши дни, оно по-прежнему привлекает внимание литературоведов: в качестве примера можно привести статью исследователя из Белоруссии С. В. Гончара, посвященную художественному воплощению «южного вопроса» в романе Леви [3]. Автор подробнейшим образом разбирает роман «Христос остановился в Эболи», сравнивает его с произведениями других авторов, писавших о проблемах юга Италии, – Джузеппе Томази Ди Лампедуза и Леонардо Шаши.

Рецензия И. Гулина на переиздание романа появилась в книжном обзоре газеты «Коммерсант» в 2016 г. Разумеется, в наши дни литературные критики больше не чувствуют себя обязанными, говоря о хороших книгах, подчеркивать верность писателей канонам марксизма и цитировать Ленина. Гулин не рассуждает об идеологическом содержании романа, о борьбе народных масс за свои права, о противостоянии крестьян и фашистского государства. Однако во многих отношениях его рецензия перекликается с предисловием Рубцовой. Как и переводчица, Гулин обращает внимание на двойственность текста: «Интеллектуал из большого города оказывается на окраине мира, терпит лишения, борется с косностью местных властей, пытается помочь угнетенным крестьянам и одновременно изучает их обычаи. Леви старомоден и немного высокомерен в своем гуманизме. Но постепенно просвещенный взгляд сверху вниз дает сбой. Архаика затягивает приезжего горожанина. Пытаясь наладить в поселке современную систему борьбы с малярией, он одновременно берет у кухарки уроки колдовства. Рассказывает о повадках местных духов с той же интонацией, что и о произволе чиновников. И, кажется, сам не вполне понимает, каково его собственное место в этом мире, живущем вне истории» [4].

При этом Гулин делает тонкое наблюдение, касающееся писательской манеры Леви: «Странность позиции ощущается и в самом письме. Повествователь будто бы не может решить, кто он: тонкий наблюдатель-художник,

отгороженный от мира холстом (реальным или воображаемым), врач, чьи обязанности – лечить, заботиться, не отступать от своих героев и не предавать их, пронизательный аналитик и активист, ищущий политические корни бедствий и решения для них, или человек, переживающий необычное колониальное приключение в собственной стране, философ, этнограф, друг. Эти позиции незаметно сменяют друг друга в тексте, но ни на одной из них он не может остановиться. Леви писал свою книгу почти через десять лет после того, как покинул место, где проходило действие романа. Эта временная дистанция отчетливо чувствуется. Однако, несмотря на нее, в книге сохраняется растерянность, невозможность занять место – ни остаться верным этому странному древнему миру, ни вполне покинуть его. Именно нерешительность спасает Леви от догматизма, делает его книгу очень живой» [4].

С рецензией Гулина перекликается опубликованный в интернете отзыв одного из читателей книги (авторская орфография и пунктуация сохранены, с отзывом можно ознакомиться по ссылке <https://www.ozon.ru/context/detail/id/135569845/>): «Прекрасная книга. Первое (и до недавнего времени единственное) издание на русском было в далеком 1955-м году, на волне интереса к истории антифашистского движения в Европе и параллельно – к итальянскому неореализму. Это полуавтобиографический рассказ Карло Леви о своей ссылке в середине 30-х годов в забытый Богом городок Гальяно на юге Италии. Забытый, ибо, по словам автора, Христос остановился в Эболи и до Гальяно не дошел. А жители его так и живут вне времени, в ужасающей нищете и невежестве. Но социальная критика здесь не главное, это, прежде всего, очень глубокая поэтическая книга, написанная тонко чувствующим человеком, способным к состраданию своим героям и умеющим видеть трагическую красоту мира. Начиная от почти мифологического зачина и вплоть до самого конца, когда автор покидает Гальяно, читатель оказывается захвачен особенной атмосферой просветленной меланхолии, подлинного человеческого волшебства».

Большой интерес вызвала и книга Карло Леви, посвященная поездке в Советский Союз. В кратком вступлении к отрывку из нее, напечатанном на страницах журнала «Москва», Н. Г. Елина предупреждает: «Описывая нашу действительность, Карло Леви заранее отказался от всякой предвзятости. Его книга написана в дружеском тоне человека, который впервые приехал в нашу страну и хочет понять незнакомую и непривычную для него жизнь. Если его суждения не всегда правильны, то во всяком случае они искренни и дружелюбны» [8, с. 136]. Читать книгу Леви очень интересно: он делает массу любопытных и небанальных наблюдений о жизни советской столицы, описывает встречи с писателями, студентами, посещает театр, осматривает Москву и даже отправляется в колхоз, чтобы своими глазами увидеть жизнь простых крестьян. Одна из тем, проходящая через весь текст, – близость жизни в СССР и даже в столичной Москве столь любимой Леви крестьянской культуре, его Лукании. При этом Леви рисует далеко не однозначный портрет Советской России, от вдумчивого читателя не ускользнут ироничные нотки и даже раздражение, которое у писателя порой вызывает прилежный сопровождающий – переводчик Степан: он развлекает писателя по заранее определенному плану и заметно

нервничает, когда Леви, проявляя любопытство и желая напрямую пообщаться с советскими людьми, отклоняется от утвержденной программы, например, участвует в импровизированном футбольном матче прямо на улице.

Образ Советской России, созданный Карло Леви, заслуживает отдельного разговора. Ограничусь тем, что упомяну статью Уго Перси, который сравнивает образ России у Леви с впечатлениями Альберто Моравиа и Джованнино Гуарески [11], а также две интересные статьи из сборника «Путешествие в Италию – Путешествие в Россию»: «Советский мираж» Витторио Страды, где поднимается вопрос о том, насколько объективно и честно рисовали советскую жизнь путешествовавшие по нашей стране итальянские писатели [14], «Русская или советская? Двойственность идентичности России в письменных свидетельствах итальянских путешественников после Второй мировой войны» Джорджо Петракки [12] и, наконец, недавно вышедшую монографию А. В. Голубцовой, в которой путешествию Леви в Россию посвящена отдельная глава [2, с. 116–124].

Говоря о связи Карло Леви с русской литературой, невозможно обойти вниманием многочисленные воспоминания советских писателей, его добрых друзей или знакомых. Леви встречался с ними не только во время визита в Россию, но и когда они приезжали в Италию. Прежде всего, нужно назвать Илью Эренбурга, дружба которого с Леви продолжалась двадцать лет и который нарисовал его яркий портрет в книге «Люди, годы, жизнь»: «Карло Леви – писатель и художник (а теперь ко всему и сенатор). Мы как-то сразу подружились. Этот человек кажется ленивым – ходит медленно и вдруг останавливается на людной улице, увлеченный разговором. <...> Карло Леви живет возле парка Пинчио в большой захлавленной мастерской. Просыпается он не раньше десяти часов. Он написал несколько моих портретов; у мольберта он тоже кажется ленивым – кистью едва касается холста, похоже, что кошка умывается лапкой. Но, бог ты мой, сколько холстов, книг, статей написал этот мнимоленивый человек! <...> Из его холстов мне больше всего нравятся пейзажи с коровами; может быть, дело не только в цвете, Карло должен любить этих животных – они ведь проводят свои дни очень сосредоточенно. Карло Леви далек от куцых истин, воистину абстрактных, и всегда найдет время, чтобы выслушать, задуматься, понять» [16].

Леви действительно написал маслом несколько портретов Эренбурга, об одном из них забавно рассказывает в письме Борис Полевой (цит. по книге Б. Я. Фрезинского «Об Илье Эренбурге», часть 3 «Страны», глава «Милая сердцу Италия», раздел 3 «От Северини до Карло Леви» [15]): «Как-то был у нашего общего знакомого Карло Леви в его особняке на Вилле Боргезе. Видел Ваш портрет. И знаете – ничего. Получились Вы таким репейником вроде как в шотландском гербе с девизом “Никто не тронет меня безнаказанно”. Но ведь это, кажется, так и есть».

Тепло о Леви отзывается и Виктор Некрасов в книге «Первое знакомство (из зарубежных впечатлений)» (1960) [10]: «В 1955 году он приезжал в Киев, и мы долго бродили с ним по надднепровским садам и паркам. Вернувшись в Италию, он написал книгу о своем путешествии по Советскому Союзу, – она выдержала пять изданий и много сделала для ознакомления широких итальянских

кругов с нашей страной». Некрасов и Леви встречались и в Риме: «Карло Леви был одним из двух знакомых мне людей на том самом “коктейле”, на который мы попали в первый же час своего пребывания в Риме. Как гостеприимный хозяин, Леви водил нас по залу и знакомил с людьми, чьи имена давно уже стали известны нам по литературе и кинофильмам: с Данило Дольчи [...], с Ренато Гуттузо [...], с Чезаре Дзаваттини [...], с Эдуардо де Филиппо [...], с Альберто Моравиа [...] и многими другими, чьи руки приятно было пожать».

Потом мы ездили с Леви на его машине по городу, побывали в маленьком кафе, где когда-то сживали Гоголь и Александр Иванов (их портреты висят там до сих пор), и закончили день – иначе в Италии нельзя – в одном из ресторанов на площади Навонна. Леви знакомил нас с итальянской кухней и учил, как надо справляться со спагетти, ловко наворачивая эти бесконечно длинные макароны на вилку и не менее ловко отправляя их в рот».

Можно было бы процитировать воспоминания еще многих советских писателей. За их строками встает образ умного, талантливое, искреннего и открытого человека, большого друга нашей страны.

Вне всякого сомнения, интерес в России к творчеству и фигуре Карло Леви не угаснет. Будучи по-настоящему одаренным писателем, он создал книги, которые и сегодня вызывают живой отклик, предполагают множественность прочтений, поэтому каждое поколение читателей откроет в творчестве Леви что-то близкое себе.

Библиография

1. Володина И. П., Акименко А. А., Потапова З. М., Полуяхтова И. К. История итальянской литературы XIX и XX веков. М.: Высшая школа, 1990.
2. Голубцова А. В. Итальянские гости в СССР. Русский и советский миф в травелогах русских и советских писателей. М.: Литфакт, 2023.
3. Гончар С. В. Проблемно-художественное воплощение «южного вопроса» в романе Карло Леви «Христос остановился в Эболи» // Вестник Полоцкого государственного университета. Серия А. 2017. № 10. С. 95–100.
4. Гулин И. Карло Леви «Христос остановился в Эболи» // Коммерсант Weekend. 03.06.2016. С. 32.
5. Леви К. Христос остановился в Эболи / пер. Г. Рубцовой. М.: Издательство иностранной литературы, 1955.
6. Леви К. Христос остановился в Эболи / пер. Г. Рубцовой. М.: Common Place, 2016.
7. Леви К. Слова – камни. Три дня в Сицилии / пер. К. Наумова. М.: Издательство иностранной литературы, 1957.
8. Леви К. У грядущего древняя, добрая душа. Путешествие в Советский Союз / пер. Н. Елиной // Москва. 1957. № 3. С. 136–149.
9. Леви К. Весь мед уже кончился (из книги о Сардинии) / пер. Г. Богемского // Иностранная литература. 1966. № 7. С. 227–237.

10. *Некрасов В. П.* Первое знакомство (из зарубежных впечатлений) [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rulit.me/books/pervoe-znakomstvo-read-25441-10.html> (Дата обращения: 05.10.2024).
11. *Перси У.* Три поиска одного образа. Россия / СССР в прозе Карло Леви, Альберто Моравиа, Джованнино Гурески // Вестник Евразии. 2008. № 1. С. 31–51.
12. *Петракки Дж.* Русская или советская? Двойственность идентичности России в письменных свидетельствах итальянских путешественников после Второй мировой войны // Путешествие в Италию – Путешествие в Россию: сборник статей по материалам итало-российских исторических конференций, состоявшихся на факультете журналистики МГУ им. М. В. Ломоносова (20 ноября 2012, 27–28 марта 2013 и 26–27 сентября 2013). М.: Тип. ВП-принт, 2014. С. 13–21.
13. *Сапрыкина Е. Ю.* Неореализм и послевоенная проза. // История литературы Италии. Т. 4. Кн. II. М.: ИМЛИ РАН (в печати).
14. *Страда В.* Советский мираж // Путешествие в Италию – Путешествие в Россию: сборник статей по материалам итало-российских исторических конференций, состоявшихся на факультете журналистики МГУ им. М. В. Ломоносова (20 ноября 2012, 27–28 марта 2013 и 26–27 сентября 2013). М.: Тип. ВП-принт, 2014. С. 192–198.
15. *Фрезинский Б. Я.* Об Илье Эренбурге. Книги, люди, страны. 2013. «От Северини до Карло Леви» [Электронный ресурс]. URL: <https://www.rulit.me/books/ob-ile-erenburge-knigi-lyudi-strany-izbrannye-stati-i-publikacii-read-361761-36.html> (Дата обращения: 05.10.2024).
16. *Эренбург И.* Люди, годы, жизнь. 1960–1966. Книга VI [Электронный ресурс]. URL: <https://litmir.club/bd/?b=620165> (Дата обращения: 05.10.2024).

ТВОРЧЕСКИЙ МЕТОД РОЖЕ МАРТЕН ДЮ ГАРА В РАННИХ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ: КАК ПЕРЕВОДИТЬ

А. А. Исаева

Литературный институт им. А. М. Горького

Произведения Роже Мартен дю Гара, французского автора начала XX в., почти не переводились на русский язык. В данной статье на примере его первого романа *Devenir!* («Становление») будут рассмотрены особенности авторского стиля и перевода текста на русский язык.

Ключевые слова: Роже Мартен дю Гар, творческий метод, перевод, французская литература, литература XX в.

Creative Methods Roger Martin du Gard in His Early Works: How to Translate

A. A. Isaeva

Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing

The works of Roger Martin du Gard, a French author of the early 20th century, were almost never translated into Russian. In this article, using the example of his first novel “Devenir!” (“Becoming!”), the features of the author’s style and translation of the text into Russian will be considered.

Key words: Roger Martin du Gard, creative method, translation, French literature, literature of the 20th century.

Роже Мартен дю Гар (1881–1958) – французский писатель первой половины XX века, принимавший за образец стиля классический французский роман. Он окончил Эколь де Шарт, получив диплом историка-архивиста. Занятия историей приучили его к ведению точной документации, что, вероятно, повлекло за собой склонность писателя к добросовестному отношению к материалу и потребность накапливать множество материалов для каждого эпизода [1, с. 3].

Также занятия историей заставили Мартен дю Гара обратиться к историческим событиям, для него «стало невозможно воспринимать человека вне общества и эпохи» [1, с. 3]. В ранних произведениях, пусть и в меньшей мере, тоже прослеживается эта тенденция: писатель стремится максимально правдоподобно изобразить современного ему человека, общество, как цельную панораму жизни.

И хотя в романе «Становление» (1908) уделяется большое внимание описанию судьбы человека, который хочет сделать карьеру писателя, Роже Мартен дю Гар не воспринимает главного героя – Андре Мазереля – отдельно от окружающего его общества и реалий, в которых он воспитывался; однако, история

в произведении остается лишь фоном для истории личности, выходящей на первый план [2, с. 155].

В связи с этим читатель видит довольно обширную галерею портретов – как главных, так и второстепенных героев. Роже Мартен дю Гар уделяет большое внимание внешности персонажей: ее описание принимает форму сложных синтаксических пассажей, зачастую разделенных только точкой с запятой. Таким описаниям свойственна физиологичность, не свойственная языку русского реалистического романа:

Son visage était régulier, de peau mate et comme soyeuse; des bandeaux châains, soigneusement vernis, dessinaient l'ovale du front, qui était intelligent; la moustache, mordorée, presque blonde aux lumières, tombait bien, attristant juste ce qu'il fallait le dessin des lèvres [3, p. 9]

Черты лица были правильными, кожа – матовой и будто шелковистой. Тщательно намаженные каштановые пряди обрамляли умный лоб. Каштановые усы, которые золотились на свету, были удачно уложены и придавали губам печальное выражение¹.

Трудность в переводе возникает на уровне излишней точности, физиологичности, а также эпитетов, аналоги которых отсутствуют в русском языке (*mordorée*).

Если говорить об истории персонажей – а автор при создании образа героя уделяет внимание и этому аспекту, – на первый план в отношении переводческих сложностей выступает глагольная система и согласование времен.

Основное повествование ведется в настоящем времени. Это одна из типичных стратегий французских авторов, в данном случае эту особенность можно сохранить, поскольку Роже Мартен дю Гар выстраивает произведение в форме пьесы (в его творчестве это похожим образом проявляется в романе «Жан Баруа» (1913), где преобладает форма диалога). Можно предположить, что автору важно создать впечатление действия, происходящего прямо на глазах зрителя, как бы зафиксировать эпоху в «настоящем» моменте.

В биографиях героев автор обращается к имперфекту, который «разрезается» типичным именно для классической французской литературы простым прошедшим временем (*passé simple*) (*Il eut aussi un cahier de moleskine bleu tendre, où il calligraphiait ses œuvres personnelles* [3, p. 7]). В переводе подобный перепад времен будет приемлем, поскольку основное действие происходит в настоящем, а историю героев также допустимо писать в прошедшем времени (например, при описании детства героя).

Однако когда на первый план выходит генерализация – некий вечный образ, – то действие снова возвращается в настоящее:

¹ Здесь и далее перевод мой. – А. И.

A dix-sept ans, il devint le potache anarchiste qui s'aperçoit tout à coup combien le Règne de Justice tarde à venir, et dont l'impatience s'insurge éloquentement; cet excellent exercice lui rendit familiers les procédés subtils de l'argumentation, et fixa à jamais le seul profit qu'il avait pu tirer des leçons bi-quotidiennes d'un professeur de philosophie: le maniement du paradoxe [3, p. 8].

В семнадцать лет Андре стал юным анархистом, который внезапно осознал, что не скоро наступит Царство Справедливости, и его нетерпение красноречиво бунтует. Это превосходное упражнение знакомит юношу с тонкими приемами аргументации и навсегда закрепляет ту выгоду, которую он мог извлечь, занимаясь с профессором философии по два урока в день – использование парадокса.

Также, изображая определенную эпоху, Роже Мартен дю Гар обращается к чисто французским реалиям, которые не всегда складываются в полноценный образ для иностранного читателя или могут быть непонятны при взгляде из другой эпохи.

Например, автор вписывает в повествование ряд кабаре, и если некоторые из них были вполне известны и имеют устоявшиеся названия на русском языке, то с другими сложнее – так происходит в случаях, когда писатель приводит не самую известную топографику: концертный зал «Олимпия», танцевальный зал «Бюлье» на Монпарнасе, кабаре «Табарен» на Монмартре [3, p. 40]. Среди них возникает образ *chez Mabilie*, который, вероятно, может быть связан с еще одним местечковым заведением, сведений о котором сохранилось не так много – в основном отдельные гравюры, датируемые более ранними годами. Стандартную для французского языка структуру можно перевести как «салон Мабий», чтобы дать читателю представление о характере заведения.

К тому же, вероятно вследствие обучения в Эколь де Шарт, Роже Мартен дю Гар нередко обращается к античной, преимущественно к греческой, традиции. Самое простое применение данного приема заключается в том, что автор использует греческие фразы. Например, в качестве прозвища некой Леды Агости молодые люди произносят выражение τὰ ζῷα τρέχει [3, p. 45], которое переводится как «звери бегут» – это пример из греческой грамматики, иллюстрирующий правило, характерное для этого языка. Само имя Леды в данном случае также отсылает читателя к греческой мифологии.

В тексте используется много идиоматических выражений, проблематичность их перевода состоит в том, что, хотя они и имеют устойчивые формы перевода на русский язык (как, например, «Нессовы одежды»), тем не менее в европейской культуре они более употребительны, чем у нас. Соответственно, русскоязычный читатель может быть не знаком не только с самими выражениями, но и с мифологическими сюжетами, к которым эти идиомы отсылают. В приведенном примере выражение можно немного распространить («роковые Нессовы одежды»).

Есть и более простое выражение, такие как *regagnait son foyer* [3, p. 8]. Его можно перевести как «вернуться домой», так и (в связи с явной античной коннотацией, то есть отсылкой к латинскому выражению «вернуться к родным пенатам») как «вернуться к родному очагу».

Можно заключить, что в романе «Становление» формируется творческий метод Роже Мартен дю Гара, который будет развиваться в будущих его произведениях. Его даже можно воспринять как преувеличенный натурализм, если подразумевать стремление писателя к особенно точному описанию реальности (в дальнейших сочинениях на место физиологического портрета придет физиологичность эмоциональная, а описания внешности уйдут на второй план). Именно это стремление точно зафиксировать облик эпохи создает сложности в восприятии текста на французском и становится причиной переводческих сложностей при работе с отдельными фразами и выражениями.

Библиография

1. Гальперина Е. Вступительная статья // Р. М. дю Гар Семья Тибо. Т. I. Пер. с фр. / Вступ. ст. Е. Гальпериной; Прим. И. Подгаецкой. М.: Правда, 1987.
2. Камю А. Творчество и свобода. Сборник. Пер. с франц. / Составление и предисловие К. Долгова. Комментарий С. Зенкина. М.: Радуга, 1990.
3. *du Gard M. R. Devenir!* // *du Gard M. R. Œuvres Complètes, Préface d'Albert Camus.* Paris: Pléiade, Gallimard, 1955. Vol. 1.

СОНЕТ 19 ИЗ «ЛЮБОВНЫХ ЗАБЛУЖДЕНИЙ» П. ДЕ ТИАРА: САМОБЫТНОСТЬ И ПОДРАЖАНИЕ В ЭПОХУ РЕНЕССАНСА

А. В. Погодина
Высшая школа экономики

Статья посвящена анализу сонета 19 из поэтического сборника «Любовные заблуждения» (1549) П. де Тиара. Исследователи отмечают сложность установления первоисточников, к которым обращается поэт при написании сонетов. Однако по образам и мотивам, связанным с мореплаванием в этом сонете, можно установить ранее отобранный автором материал. Так, Тиар обращается к петраркистской топике из сонетов 189 и 235 Ф. Петрарки и к дизену 260 М. Сэва, переосмысляет образы и дополняет их собственным представлением о любовном переживании. В «Книге песен» Ф. Петрарка делает акцент на описании аллегорического пространства, которое подобно миру чувств героя. Тиар же аллегоризирует образы и объединяет чувства с конкретной их реализацией, поэтому возникают «море радости», «море красоты», «гавань покоя», «парус желаний». В этом состоит схожесть стиля Сэва и Тиара, на лирику которого повлиял лионский поэт. В попытке Тиара перенять лучшие образы у предшествующей итальянской или современной ему французской традиций видится желание достичь индивидуального стиля, к чему и стремились участники «Плеяды».

Ключевые слова: П. де Тиар, «Любовные заблуждения», французский петраркизм, метафора мореплавания, Ф. Петрарка, «Книга песен», М. Сэв.

Sonnet 19 from P. de Tyard's "Les Erreurs amoureuses": Originality and Imitation in the Renaissance Period

A. V. Pogodina
Higher School of Economics

The article is devoted to the analysis of sonnet 19 from the poetry collection "Les Erreurs amoureuses" (1549) by P. de Tyard. The researchers note the difficulty of establishing the primary sources to which the poet refers when writing sonnets. However, based on the images and motives associated with navigation in sonnet 19, it is possible to establish the material previously selected by the author. Thus, Tyard refers to the manner of Petrarch from sonnets 189 and 235 and to the 260 dizen of M. Scève, reinterprets the images and complements them with his own idea of a love experience. Petrarch emphasizes the description of an allegorical space in "Canzoniere", which is similar to the world of feelings of the lyrical hero. Tyard, on the other hand, allegorizes images and connects the feelings with their specific realization, so there are "sea of joy", "sea of beauty", "harbor of peace", "sail of desire". This is the similarity of the style of Scève and Tyard, whose lyrics were influenced by the Lyonnais poet. In Tyard's desire to adopt the best images from the Italian or previous

French traditions, there is a desire to achieve their individual style, which is what the members of “La Pléiade” aspired to.

Key words: P. de Tyard, *Les Erreurs amoureuses*, French Petrarkism, Metaphor of Navigation, F. Petrarch, Canzoniere, M. Scève.

Понтюс де Тиар (1521–1605) наиболее известен как автор сборника «Любовные заблуждения» (*Les Erreurs amoureuses*, 1549) и как представитель «Плеяды», хотя и уступающий ведущим ее участникам (П. де Ронсару, Ж. Дю Белле и Ж.-А. де Баифу). Деятельность поэтической школы заключалась во многом в стремлении литераторов достичь величия древних и превзойти их, поэтому и само название «Плеяда» было введено П. де Ронсаром по аналогии с тем, как обозначалось сообщество александрийских поэтов III в. до н. э. В ориентации французских авторов на античные образцы отражалось их стремление сформировать индивидуальный стиль и обогатить национальную поэзию, которую «Плеяда» и ее предшественники соотносили с современной им и более ранней итальянской. Идея о важности обогащения французского языка через ориентацию на античные образцы реализуется в «Защите и прославлении французского языка» (*La Deffence et Illustration de la langue françoise*, 1549) Ж. Дю Белле. Поэт призывает чтить язык, подобно римлянам, которые, подражая лучшим греческих поэтам, довели латынь до совершенства. Дю Белле верит, что французский, который «только начинает пускать корни, выйдет из земли и поднимется на такую высоту и величину, что сможет сравняться с теми же греками и римлянами» (*nostre Langue, qui commence encor' à jeter ses racines, sortira de terre, et s'elevera en telle hauteur, et grosseur, qu'elle se pourra egaler aux mesmes Grecz et Romains* [2, p. 12]).

Во многом благодаря деятельности П. Бембо (1470–1547) и поэтов-бембистов в сознании поэтов-гуманистов лицом итальянской поэзии стал Ф. Петрарка. Бембо в «Рассуждениях о народном языке» (*Le Prose della volgar lingua*, 1525) указывает на то, что в итальянской литературе образцом стиля поэзии нужно считать Петрарку, в прозе же – Боккаччо [1, с. 381]. «Книга песен» (*Canzoniere*, 1470) становится поэтическим прецедентом для французской любовной лирики первой половины и середины XVI в. Однако французские поэты-петраркисты переосмыслиют образы, созданные итальянским автором, что можно проследить на примере сонета 19 П. де Тиара из его первого любовно-поэтического сборника «Любовные заблуждения».

Рассмотрим два значимых с этой точки зрения сонета Петрарки из «Книги песен» (189 и 235), которые в дальнейшем станут опорой для французских поэтов-петраркистов, в том числе и Тиара. В сонете 189 возникает образ путешествия по морю. Сначала стихотворение воспроизводит традиционный сюжет о странствии героя между Сциллой и Харибдой:

*Passa la nave mia colma d'oblio
per aspro mare, a mezza notte il verno,
enfra Scilla et Caribdi...* [3, p. 237]

*Плывет мой корабль, полный забвенья,
по суровому морю в полночь зимой,
меж Сциллой и Харибдой*¹.

После того как разворачивается внешняя картина морского странствия, происходит переход к изображению внутреннего мира, области чувств. У Петрарки появляется образ корабля, движимого по ночному зимнему морю мыслями (они уподобляются веслам) героя: *A ciascun remo un penser pronto et rio* [3, p. 237] / *У каждого весла по быстрой и злой мысли*. Возникает метафора «дождь слез» (*pioggia di lagrimar*) [3, p. 237], она дополняется другой – «туман негодования» (*nebbia di sdegni*) [3, p. 237]. Внутреннее смятение мешает герою, затмевает его разум, и он теряет ориентир:

*Celansi i duo mei dolci usati segni;
morta fra l'onde e la ragion et l'arte,
tal ch'incomincio a desperar del porto* [3, p. 237].

*Прячется пара моих сладостных привычных огней;
погибают среди волн разум и умение,
Так что я теряю надежду достичь гавани.*

Герой Петрарки не получает расположения дамы, поэтому свет, льющийся из глаз возлюбленной, больше не указывает ему путь к спасению. Ветер же сопряжен со вздохами, надеждами и желаниями (*un vento humido eterno di sospir', di speranze, et di desio*) [3, p. 237]. Таким образом, Петрарка видит отражение чувств своего героя в природе и через образы внешнего мира создает образ мира внутреннего.

Посмотрим еще на один сонет Петрарки, чтобы отметить характерные петраркистские образы. В сонете 235 опять представлена картина морского ночного странствия в штормовую погоду. Образ дождя увязывается с образом слез (*lagrimosa pioggia*) [3, p. 287], а свирепые ветры предстают родственными бесконечным вздохам (*fieri venti d'infiniti sospiri*) [3, p. 287]. Сам герой уподобляется рулевому, который пытается спасти свое судно от столкновения с рифом. Однако герой Петрарки ведет себя мудрее, чем обычный кормчий, так как он бережнее относится к своему слабому судну и стремится защитить себя от ударов жестокой надменности дамы:

*...ne mai saggio nocchier guardo da scoglio
nave di merci preziose carcha,
quant'io sempre la debile mia barcha
da le percosse del suo duro orgoglio* [3, p. 287].

¹ Здесь и далее подстрочный перевод мой. – А. П.

*...никогда мудрый рулевой, увидев риф,
так не берег судно с грузом драгоценных товаров,
как я постоянно свое слабое судно берегу
от ударов жестокой надменности.*

Итак, Петрарка создает картину возможного кораблекрушения, которая напоминает чувства, бушующие внутри героя, поэтому у итальянского поэта аллегории чаще связаны с образами мореходства: штурвал, за которым стоит враг; мысли рядом с веслами; снасти, сплетенные из заблуждения и невежества. Выделение петраркистской топики помогает установить материал, к которому обращался Тиар при написании сонета 19. Приведем полностью оригинал текста и его подстрочник:

*Quand le desir de ma haute pensée,
Me fait voguer en mer de ta beauté,
Espoir du fruit de ma grand' loyauté
Tient voile large à mon desir haussée.
Mais cette voile ainsi en l'air dressée,
Pour me conduire au port de privauté,
Treuve en chemin un flot de cruauté,
Duquel elle est rudement repoussée.
Puis de mes yeux la larmoyante pluye,
Et les grands vents de mon souspirant cœur,
Autour de moy esmeuvent tel orage,
Que si l'ardeur de ton amour n'essuye
Cette abondance (helas) de triste humeur,
Je suis prochain d'un perilleux naufrage [5, p. 28].*

*Когда желание моей высокой мысли
Заставляет меня плыть по морю твоей красоты,
Надежда на плоды моей великой преданности
Расправляет парус моего желания,
Но этот парус, развернутый по ветру,
Чтобы отвезти меня в уединенную гавань,
Встречает на своем пути волну жестокости,
Которой его грубо отбрасывает назад.
Тогда из моих глаз идущий дождь слез
И сильные ветра моего вздыхающего сердца
Поднимают вокруг меня такую бурю,
Что если жар твоей любви не высушит
Это изобилие (увы) слез,
То я близок к губительному кораблекрушению.*

Понимание того, что Тиар обращается к уже знакомой нам литературной модели, позволяет обнаружить ранее встречавшуюся метафору мореплавания.

Тиар использует распространенный петраркистский топос «дождь из слез» (*pioggia di lagrimar*) [5, p. 28], что льется из глаз героя: *Puis de mes yeux la larmoyante pluie* [5, p. 28] (*Тогда из моих глаз идущий дождь слез*). Петрарка также часто сопоставляет сильный ветер со вздохами, как в сонетах 189 и 235.

Тиар переносит природное сравнение на другой объект – образ вздыхающего сердца: *les grands vents de mon souspirant cœur* [5, p. 28] / *сильные ветра моего вздыхающего сердца*. Поэт живописует нарастающее чувство с помощью образов внешнего мира: вздохи сердца сравниваются с ветрами. Обратимся к последним трем стихам сонета 19, чтобы понять, как автор пересоздает топосы итальянского источника:

*Que si l'ardeur de ton amour n'essuye
Cette abondance (helas) de triste humeur,
Je suis prochain d'un perilleux naufrage* [5, p. 28].

*Что если жар твоей любви не высушит
Это изобилие (увы) слез,
Я близок к опасному кораблекрушению.*

Тиар использует образы, связанные с огнем и водой, что характерно для любовных сонетов поэтов-петраркистов. Однако французский автор описывает здесь практически алхимическую реакцию. В руках возлюбленной жизнь героя: дама сердца должна «высушить» (*essuyer*) [5, p. 28] его слезы жаром своей любви, чтобы спасти его от гибели – внутреннего кораблекрушения. В этих строках Тиар снова использует образ слез, но передает его по-иному, чем Петрарка, называя слезы «печальной жидкостью» (*triste humeur*) [5, p. 28]. Последние стихи сонета 19 Тиара можно рассматривать как вариацию мотива цитированных выше стихов сонета 189 Петрарки. Герои итальянского и французского поэтов начинают сомневаться в том, что смогут спастись от морской бури. Однако если для героя Петрарки спасением могут стать глаза возлюбленной, которые укажут ему путь и подарят силы для дальнейшего странствия, то у Тиара спасение лежит только во взаимной любви дамы к нему. В этом отношении можно сопоставить сонеты 235 и 19 и проследить, как герои Петрарки и Тиара сталкиваются с волнами жестокости, которые мешают их странствию. В итальянском тексте герой пытается выстоять перед возникшей опасностью, подобно мудрому кормчему. В сонете Тиара волны тоже мешают герою достичь гавани, отбрасывая его назад, но он не противостоит жестокости дамы (той самой волне, которую он встречает на своем пути), в отличие от героя Петрарки:

*Mais cette voile ainsi en l'air dressée,
Pour me conduire au port de privauté,
Treuve en chemin un flot de cruauté,
Duquel elle est rudement repoussée* [5, p. 28].

*Но этот парус, развернутый по ветру,
Чтобы отвезти меня в уединенную гавань,
Встречает на своем пути волну жестокости,
Которой его грубо отбрасывает назад.*

Так французский автор использует петраркистские образы и мотивы, но переосмысляет их и видоизменяет.

Помимо сопоставления сонета Тиара с лирикой Петрарки, мы решили сопоставить его с дизеном Сэва. Лионский поэт считается учителем Тиара, оказавшим влияние на его творчество, поэтому сопоставление его дизенов с сонетами Тиара является релевантным. Обратимся к дизену 260 из любовного-поэтического сборника «Делия, предмет высшей добродетели» (*Délie, objet de plus haute vertu*, 1544).

М. Сэв был главой Лионской школы и задал две важные тенденции в развитии французской поэзии, синтезировав их в одном сборнике, сочетая традиции петраркизма и платонизма. Об этом, в частности, свидетельствует то, что имя Делии (*Délie*) является анаграммой «идеи» (*Idée*).

Дизен 260 и сонет 19 объединены общей идеей. Герой Сэва, движимый безрассудным желанием, полагает, что сможет достичь гавани и обрести спокойствие:

*Sur frêle bois d'outrecuidé plaisir
Nageai en Mer de ma joie aspirée
Par un long temps et assuré plaisir
Bien près du Port de ma paix désirée [4, p. 120].*

*На хрупкой лодке самонадеянного удовольствия
Я вышел в море радости, на которую я уповал
Долгое время, и гарантированное удовольствие
Совсем рядом с гаванью моего желанного покоя.*

Помимо метафор, Сэв использует эпитеты, которые делают поэзию более аллегорической. Так, образ материальный (лодка) сопоставляется с образом внутреннего мира (самонадеянное удовольствие). Затем герой, сбитый с толку сильным ветром, лишает себя надежды, убежища, к которому он стремился, и расположения Делии:

*Ores fortune, envers moi conspirée,
M'a éveillé cet orage outrageux,
Dont le fort vent de l'espoir courageux,
Du vouloir d'elle et du Havre me prive,
Me contraignant, sous cet air ombrageux,
Vaguer en gouffre où n'y a fond ne rive [4, p. 120].*

*Теперь же фортуна, настроившись против меня,
Пробудила во мне эту разрушительную грозу,
Чей сильный ветер лишает меня смелой надежды,
Ее расположения и гавани,
Заставляя меня под этим сумрачным воздухом
Плыть над бездной, где нет ни дна, ни края.*

Чтобы описать любовное переживание, Сэв использует образы, синтезирующие черты внутреннего мира с элементами мира внешнего. Так, образ моря у него связывается с ощущением радости – *mer de ma joie / море радости* [4, р. 120], гавань – с покоем – *port de ma paix désirée / гавань моего желанного покоя* [4, р. 120], душевные метания схожи с грозой – *orage outrageux / разрушительная гроза* [4, р. 120]. Подобную аллегоризацию проделывает и Тиар. Его герой, влекомый «желанием <...> высокой мысли» / *le desir de ma haute pensée* [5, р. 28], плывет по «морю красоты» / *mer de ta beauté* [5, р. 28] и верит, что его «великая верность» возлюбленной / *ma grand' loyauté* [5, р. 28] позволит обрести желанный покой, но тоже встречает сопротивление в виде волн жестокости.

При этом герой Сэва чувствует внутри себя «разрушительную грозу» / *orage outrageux* [4, р. 120] только после вмешательства фортуны. У героя же Тиара вся надежда в руках дамы, чья любовь поможет ему избежать кораблекрушения. Внутренние переживания у Тиара описываются через образы внешнего мира, поэтому сильные ветра «поднимают вокруг» героя бурю, указывая на его душевное смятение:

*Et les grands vents de mon souspirant cœur,
Autour de moy esmeuvent tel orage. [5, р. 28]*

*И сильные ветра моего вздыхающего сердца
Поднимают вокруг меня такую бурю.*

У обоих авторов любовное переживание представлено через зримые образы (природные явления). Помимо этого, Тиар использует метафору мореплавания и с ней соединяет характеристики героя (его верность возлюбленной) и его дамы сердца (ее красота и жестокость). Он делает акцент на безукоризненности любовного служения / *haute pensée; grand' loyauté* [5, р. 28], поэтому герой вверяет свою судьбу возлюбленной и ждет от нее ответного чувства.

В проанализированных стихотворениях французских и итальянского авторов любовь изображена как источник страдания и спасения героя, что являлось одним из условий для реализации топосов петраркистского чувства. Однако, исследуя варианты метафорического сюжета о вероятном кораблекрушении, можно заметить, что французская литературная традиция по-своему интерпретирует петраркистскую топику. Тиар использует итальянский и французский материал как источники, опираясь на которые привносит во французскую версию петраркизма 1540-х – начала 1550-х гг. собственные вариации известных образов, связанных с любовным переживанием.

Библиография

1. *Андреев М. Л.* Культура Возрождения // История мировой культуры: наследие Запада. М.: РГГУ, 1998.
2. *Du Bellay J.* La deffence et illustration de la langue françoise & L'Olive. Genève: Droz, 2007.
3. *Petrarca F.* Canzoniere. Torino: G. Einaudi, 1964.
4. *Scève M.* Délie, object de plus haute vertu. Genève: Droz, 2004.
5. *Tyard P. de.* Les Erreurs Amoureuses. Genève: Droz, 1967.

**НАПРАВЛЕНИЕ ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ МЫСЛИ
В 1920–1960-х гг.: «ОПРАВДАНИЕ БУКВАЛИСТЫ»**

М. А. Медведева

Литературный институт имени А. М. Горького

Статья посвящена рассмотрению «кашкинских споров» как иллюстрации переводческой полемики в 20–60-х годах XX века. Оценивается работа А. Азова «Поверженные буквалисты». Основное понятие в работе Азова – «социалистический реализм», метод которого в области перевода – закономерно в контексте эпохи – считается единственно правильным. Оппозицию ему составляет буквалистский (или натуралистский) перевод, который в это время воспринимается как «некачественный». Публичные высказывания о переводческих методах трех основных участников этих споров – И. А. Кашкина, И. Е. Ланна и Г. А. Шенгели – рассматриваются в их взаимосвязи друг с другом и с идеологическими установками этого времени.

Ключевые слова: Шенгели, Ланн, Кашкин, реалистический перевод, буквализм, социалистический реализм.

**Tendency of Literary Translation's Concepts in 1920–1960s:
“Acquitted Formalists”**

M. A. Medvedeva

Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing

The article is reviewing the “Kashkin disputes” as illustration of the translators’ polemics in the 1920-60s. The work of A. Azov “Defeated Literalists” is evaluated. The main concept of “socialist realism” is highlighted, since it’s methods were considered to be the only correct ones during that historical period. The opposition consists of a literal (or naturalistic) translation, which was considered to be “low-quality” translation. The article reviews statements of three main participants in those disputes: I. Kashkin, I. Lann and G. Shengeli. And shows how their statements correlate with the ideological directives of that time.

Key words: Shengeli, Lann, Kashkin, realistic translation, literalism, socialist realism.

После 1917 г. между идеологией и наукой в СССР установилась прочная связь. Сформировался соцреализм – новый субстрат в искусстве, задававший установку на преданность марксистской идее не только своим методом изображения мира, но и своим названием. Современный терминологический словарь-тезаурус по литературоведению Н. Ю. Русова критически осмысляет социалистический реализм, однозначно дистанцируясь от него как от «ложного» метода: «Искусственно навязанное литературоведению понятие, содержанием которого

является выражение социалистически осознанной концепции мира и человека; художественный метод, основанный на изображении жизни в свете социалистических идеалов» [8].

Разумеется, в 20–60-х гг. прошлого столетия соцреализм воспринимался многими не как ложный, а как истинный метод – не в последнюю очередь потому, что явился своеобразным эстетическим манифестом нового советского государства. Однако переводческая мысль того времени не укладывалась в единый вектор: «соцреалистам» в теории художественного перевода противостояли «буквалисты». Именно этим идеологическим основанием во многом объясняется переводческая полемика между И. А. Кашкиным, И. Е. Ланном и Г. А. Шенгели.

О дискуссии между этими тремя маститыми советскими переводчиками было много написано в контексте десоветизации отечественной культуры, пришедшейся на конец XX века. С десоветизацией произошел пересмотр наследия Ланна и Шенгели, появились работы, заново оценивающие споры Кашкина и обоих переводчиков («Живущий на маяке» и «История одного доноса» В. Г. Перельмутера; «Поверженные буквалисты» А. Г. Азова; «Георгий Шенгели: биография (1894–1956)» В. Э. Молодякова). Показательной в этом отношении представляется характеристика, которую Никита Иванович Кашкин – сын вышеупомянутого Ивана Александровича – дал работам Азова, Перельмутера и Молодякова. Называя их «бездоказательными пасквилями», Никита Иванович отмечает: «Уходя от изложения литературной сущности конфликта, все трое подменяют ее безосновательными домыслами» [3].

Однако на взгляд неподвзятго исследователя книгу Азова «Поверженные буквалисты» невозможно отнести к ряду «бездоказательных домыслов». Соответственно, остается вопрос: был ли Кашкин прав в своей критике по отношению к Ланну и Шенгели?

Для того чтобы обвинить кого-либо в отступлении от общепринятого правила или некорректном обращении с текстом оригинала, следует вооружиться четким терминологическим аппаратом. В первую очередь нужно пояснить, что подразумевали Шенгели, Ланн и Кашкин под терминами «реалистический перевод», «натуралистский, буквалистский и формалистский переводы», «очуждающий и осваивающий переводы».

Начать, пожалуй, стоит с последних двух. О них впервые заговорил американский теоретик перевода Лоуренс Вентури. Очуждающим перевод называют, когда его текст «адаптирует» читателя к чуждым ему реалиям, то есть когда в переводе сохраняются грамматические контуры и лексико-семантическое наполнение текста, но читатель переносится в чуждое культурное пространство и специфические реалии чужой страны. Осваивающий перевод, напротив, призван адаптировать текст оригинала к восприятию читателя, сделать его понятным для читателей.

Традицией Серебряного века был очуждающий перевод. Шенгели и Ланн, как известно, особое внимание уделяли точности перевода и сохранению деталей; соответственно, они придерживались именно этой традиции. После 1917 г., однако, эта традиция, не в последнюю очередь в связи с восприятием Серебряного

века как «имперского», «дворянско-интеллигентского» прошлого, сменилась стремлением к освоению или «одомашниванию» текста. При этом Ф. Д. Батюшков, В. Я. Брюсов, А. В. Федоров, М. Л. Гаспаров, а вместе с ними Шенгели и Ланн, придерживались мысли о принципиальной «непереводимости» текста: никакой перевод не может быть равен оригиналу. Отсюда следует принцип сохранения «иностранныости», авторского стиля, необычного и нехарактерного для языка перевода строения текста. Для Шенгели и Ланна самый лучший и удачный перевод – это наиболее точная и скрупулезная передача реалий оригинального текста, уважительное очуждение текста.

Вместе с тем из идеи тяготения к родному языку и культуре в 1920–30-е гг. рождается метод реалистического художественного перевода. Для Кашкина целью перевода является правдивое воссоздание на своем языке действительности, которую пережил или вообразил писатель. В противовес ему ставили буквалистский, формалистский и натуралистический переводы – они считались дословными, сухими и антихудожественными.

Азов в четвертой главе «Поверженных буквалистов» пишет о кашкинской терминологии как о весьма расплывчатой. Пишет притом не беспристрастно: «Что значит “правдиво передать форму подлинника”? Этот вопрос даже сложнее, чем что значит “правдиво передать содержание”: ведь стоит только начать слишком усердно передавать форму оригинала, как неровен час запишут в формалисты» [1, с. 101] Действительно, точной формулировки того, что такое реалистический метод и в чем его конкретные, теоретически обоснованные черты, нет. Да и сами теории Кашкина порой расходились с содержанием его критических статей.

В 1951–1952 гг. Кашкин публикует серию критических статей, в которых постулирует принципы художественного перевода и обличает ошибки Ланна в переводах Диккенса и ошибки Шенгели в переводе «Дон Жуана». Назовем их: «О языке перевода» (1951) [5], «Удачи, полуудачи и неудачи» (1952) [7], «Ложный принцип и неприемлемые результаты» (1952) [4] и «Традиции и эпигонство» (1952) [6]. Ответные статьи Ланна и Шенгели не были опубликованы, хотя по сей день хранятся в архивах.

Одним из главных критиков кашкинской теории реалистического перевода был Е. Г. Эткинд. Он обращал внимание на несовершенство формулировок. К примеру, если задача переводчика состоит в том, чтобы отобразить наиболее точно ту действительность, которую видел или воображал автор, то как поступать с искаженной действительностью? Если метод реалистического перевода касается преимущественно произведений реализма, то применим ли он к работам фантастов, романтиков и всех, кто не причастен к реализму вообще?

Помимо этого, если в основу метода положена мысль, что необходимо переводить не слова, а образы, и не форму, а действительность, то каков должен быть подход к текстам, где действительность не изображена? Эткинд пишет: «Теория, игнорирующая языковую форму литературного произведения, фактически обезоруживает переводчика. От последнего требуется воспроизводить некую реальность, стоящую за “условным словесным знаком”. Но спрашивается: как познать эту реальность, если не через этот самый “словесный

знак”? И далее: если еще можно как-то представить себе, что переводчик сумеет постичь действительность, прорвавшись сквозь “заслон” словесной ткани реалистического произведения, то что делать переводчику произведений романтических или, скажем, символистских? Какая, например, действительность должна предстать взору переводчика, проникшего в “затекст” фантастической сказки Гофмана “Золотой горшок”?» [11, с. 197–198].

Азов называет главу, в которой отчетливо и доказательно, вопреки словам сына Кашкина, указаны противоречия в критике Шенгели, так: «Дискуссия о методе перевода как инструмент борьбы с отдельными переводчиками». Эткинд в конце своей работы указывает на проблему интерпретации текста в переводе: «В том-то все и дело, что теория И. Кашкина тянет ее автора к тому, чтобы игнорировать стиль, своеобразие переводимого писателя, и критерием перевода выдвигает большее или меньшее соответствие переводимого произведения непосредственно изображенной действительности. Нечего и говорить о том, насколько опасной может быть такая теория для практики наших переводчиков. Впрочем, результаты налицо, – их можно было бы наглядно показать на анализе некоторых работ переводчиков, принадлежащих к так называемой “школе Кашкина”. К сожалению, в рамках этой статьи такой анализ невозможен!» [Там же, с. 198–199].

Первая критическая статья Кашкина о переводах Ланна была опубликована в 1936 г. в «Литературной критике»: «Мистер Пиквик и другие». В 1930-х гг. Е. Ланн с А. Кривцовой переводили «Посмертные записки Пиквикского клуба», «Торговый дом Домби и сын», «Жизнь Дэвида Копперфилда», «Приключения Оливера Твиста» и «Жизнь и приключения Николаса Никльби». Ко многим переводам Ланн оставил пространные комментарии, он занимался также Джозефом Конрадом, Уолдо Франком, Джеймсом Джойсом, Табайсом Смоллетом. Все это необходимо перечислить, чтобы подчеркнуть объем работы, который без преувеличений делает Ланна специалистом по английской литературе.

Статья «Мистер Пиквик и другие» содержала в себе следующие претензии:

«1. Добровольно надетые шоры ложно понятой принципиальности, беспощадной по отношению к Диккенсу по отношению к собственной работе. В погоне за мелочами переводчики устают и, может быть, бессознательно по временам сползают в пассивное калькирование.

2. Отдельные неудачные попытки отойти от сугубого догматизма и оживить текст, которые изредка приводят к рецидивам введенщины, а чаще – к абстрактной условности сказа.

3. Манерность языка, снобизм точности, щеголяние ею.

4. Обеднение и натянутость юмора» [1, с. 118].

Во второй своей статье «Ложный принцип и неприемлемые результаты» Кашкин выдвинул более жесткие обвинения: «Смешно было бы считать Е. Ланна и других переводчиков-буквалистов последовательными учениками или почитателями Н. Я. Марра, но, не имея своей органической точки зрения, эклектики и вчерашние формалисты объективным ходом вещей вовлекались в русло своего рода вульгарного марризма. И, во всяком случае, надо было быть глубоко равнодушным к судьбе русского языка и советской литературной

продукции, частью которой является и художественный перевод, чтобы делать то, что делали в области перевода Е. Ланн, его сопереводчики и все “иже с ними”» [4, с. 41].

А. Азов толкует эти слова И. Кашкина как прямое обвинение в марризме¹: «Таким образом, Ланн (наряду с другими переводчиками-буквалистами) объявлялся пусть неосознанным, но все же марристом» [1, с. 128].

Как уже было сказано, ответные слова Е. Ланна не были опубликованы, но в них переводчик выражал свою точку зрения на реалистический перевод и делал акцент на том, что художественный переводчик не имеет права становиться соавтором: «Предоставить каждому переводчику право решать за Диккенса или Свифта, за Тореза или Тольятти, как они должны были бы писать на русском языке или по-русски говорить – это значит дать переводчику такой инструмент, который никак не по его руке, это значит дать ему возможность отступать от оригинала и вносить в него поправки, это значит выдать переводчику индульгенцию за искажение оригинала» [8].

Громкие споры повлияли на отношение к работам Ланна в целом: его переводы оценивались в негативном ключе вплоть до 1980-х годов.

В 1940-е и 1950-е И. Кашкин критикует переводческие принципы Г. Шенгели – так выходят в свет статьи «Удачи, полуудачи и неудачи» и «Традиция и эпигонство». Важно отметить, что кое-какие претензии И. Кашкина были объективного характера. К примеру, в «Традиции и эпигонстве» он вполне оправданно указывает на неудачные места в отрывке:

*Он парня знатного и смелого притом
Спровадил в гроб, – и где былая слава ныне?
Кто «стенку» вел в бою отважнее, чем Том?
Кто мог смелей бузить в обжорке иль в «малине»?
Колпачить «фрайеров»? Пускай шпики кругом,
Кто «бимборы» срывал так ловко с каждой «дыни»,
Кто с черноглазую марухой Салли был
Галантереен столь, шикозен, клёв и мил [1, с. 144].*

Совершенно неуместна здесь лексика со сниженной окраской, жаргонизмы и арготизмы: «бузить», «в малине», «фрайера», «маруха» и другие. «Шикозен» и «мил» стилистически невозможно соотносить с байроновским «Дон Жуаном». Такие странные сочетания в переводе встречаются, впрочем, довольно редко.

Опираясь на идеологию, Кашкин предъявлял претензии и к «искажению» образа полководца Суворова в переводе Шенгели. Однако стоит лишь взглянуть на оригинал и становится ясно: сложным и двойственным, а подчас inferнальным Суворова изобразил не переводчик, а сам Байрон.

¹ Марризм – (или «яфетическая теория») ложная и квазинаучная теория академика Николая Яковлева Марра, ставшая впоследствии синонимом неумелому и непрофессиональному подходу в лингвистической науке.

Прибегая к сравнительно-историческому анализу, А. Азов в «Поверженных буквалистах» приводит два перевода «Дона Жуана»: Георгия Шенгели и Татьяны Гнедич. Азов пишет: «Кашкин ругал Шенгели за то, что Суворов у него совершенствует калмыков “в искусстве благородном убийства”, т. е. ровно за то, что написано у Байрона» [1, с. 159]. Рассмотрим и сравним некоторые отрывки.

Перевод Шенгели более буквален, чем у Гнедич, но в данном случае с точки зрения современного художественного перевода он выглядит предпочтительнее.

Песнь 7, строфа 64:

Байрон

*'So now, my lads, for glory!' – Here he turn'd
And drill'd away in the most classic Russian,
Until each high, heroic bosom burn'd
For cash and conquest, as if from a cushion
A preacher had held forth (who nobly spurn'd
All earthly goods save tithes) and bade them push on
To slay the Pagans who resisted, battering
The armies of the Christian Empress Catherine.* ²

Гнедич

*«Ну, в добрый час, ребята!» Тут опять
Фельдмаршал к батальону поспешил
Подшучивать, браниться, муштровать,
Чтоб разогреть геройский дух и пыл.
Он даже, проповеднику под стать,
Сказал, что бог их сам благословил:
Императрица-де Екатерина
На нехристей ведет свои дружины!»* ³

Шенгели

*«Итак, за славою, за славою, ребята!»
Тут повернулся он и русским языком,
Весьма классическим, вновь начал в грудь солдата
Вдуть желанье битв, венчаных грабежом;
Он, проповедником (а им одно лишь свято:
Сбор десятинный), звал – картечью и штыком
Смирить язычников, дерзнувших столь злонравно
Противостать войскам царицы православной».* ⁴

² Здесь и далее текст Байрона цитируется по следующему изданию: [12].

³ Здесь и далее перевод Гнедич цитируется по изданию Собрания сочинений Байрона (см.: [2]).

⁴ Здесь и далее перевод Шенгели цитируется по следующему изданию байроновского «Дон Жуана 1947 г. (см.: [10]).

А. Азов: «Кашкин ругал эту строфу у Шенгели за то, что Суворов «русским языком, весьма классическим, вновь начал в грудь солдата вдвухать желанье битв, венчаных грабежом» (т. е. за то, что написано у Байрона). Гнедич совершенно убирает из строфы всякий мотив наживы и заменяет ее на благородный «геройский дух и пыл» [1, с. 160].

К слову, Гнедич называет здесь Суворова фельдмаршалом. Действительно, Байрон применяет по отношению к Суворову этот титул (хотя и в другой строфе), а Шенгели, снявший в одном месте «фельдмаршала», получает за это выговор от Кашкина. Отвечая на это замечание в «Критике по-американски», Шенгели напомнил, что в 1790 г., во время штурма Измаила, который описывается в «Дон Жуане», Суворов еще не был фельдмаршалом, а получил этот титул в 1794 г., т. е. «фельдмаршал» здесь – анахронизм.

Песнь 7, строфа 68:

Байрон

*O`er the promoted couple of brave men
Who were thus honour`d by the greatest chief
That ever peopled hell with heroes slain,
Or plunged a province or a realm in grief.
O, foolish mortals! Always taught in vain!
O, glorious laurel! since for one sole leaf
Of thine imaginary deathless tree,
Of blood and tears must flow the unebbing sea.*

Гнедич

*Цыплят, они горячими руками
Мужчин за шеи стали обвивать.
Герои, как мы убедились с вами,
Отважно собирались воевать.
О, глупый мир, обманутый словами!
О, гордый лавр! Не стоит обрывать
Твой лист бессмертный ради рек кровавых
И горьких слез, текущих в море славы.*

Шенгели

*Приникли к молодцам, кого почтил беседой
Славнейший из вождей, что населяли ад
Героями и в мир несли с любой победой
Мрак и отчаянье – столетия подряд.
О, глупый род людской! «Иным примерам следуй» –
Тебе твердили. Зря! Ты славным лаврам рад,
За чей единый лист, quasi-бессмертный, тратишь
Ты силы лучшие и морем крови платишь!*

Здесь Кашкин неуместно ругал Шенгели за то, что Суворов оказался одним из «вождей, что населяли ад героями и в мир несли с любой победой мрак и отчаяние» (хотя у Байрона ровно это и написано). Гнедич совершенно убирает это место.

Несомненно, Азов сделал огромную работу, поднимая архивы, переписки и другие материалы тех лет. Однако нельзя сказать, что он подходил к делу хладнокровно: все-таки многие его оправдания Ланна и Шенгели становятся, как верно подметил Н. И. Кашкин, прямым обвинением И. Кашкина. Сегодня эти споры утихли, но какой-то единой методики художественного перевода так и не было выработано. Каждый из художников слова выбирает сам, следовать ли ему за точностью, за образом и «реальностью» или соблюдать баланс. Соблюдение баланса представляется наиболее разумным решением. Однако споры наподобие тех, что возникли после публикаций Кашкина, дают понимание, каким образом идеология и политика влияют на искусство, в частности художественного перевода, и в каком направлении следует двигаться дальше, чтобы не повторять ошибок прошлого.

Библиография

1. *Азов А. Г.* Поверженные буквалисты: Из истории художественного перевода в СССР в 1920–1960-е годы. М.: Изд. дом Высшей школы экономики, 2013.
2. *Байрон Дж. Г.* Собрание сочинений в четырех томах. М.: Правда, 1981.
3. И. А. Кашкин глазами литераторов XXI века [Электронный ресурс]. URL: <https://klauzura.ru/2016/12/i-a-kashkin-glazami-literatorov-hhi-veka/> (Дата обращения: 20.09.2024).
4. *Кашкин И. А.* Ложный принцип и неприемлемые результаты // Иностранные языки в школе. 1952. № 2. С. 22–41.
5. *Кашкин И. А.* О языке перевода // Литературная газета. 1 декабря 1951. С. 2–3.
6. *Кашкин И. А.* Традиция и эпигонство // Новый мир. 1952. № 12. С. 229–240.
7. *Кашкин И. А.* Удачи, полуудачи и неудачи // Новый мир. 1952. № 2. С. 266–268.
8. *Ланн Е. Л.* О точности перевода (РГАЛИ, ф. 2210, оп. 1, д. 67, л. 1-10).
9. Терминологический словарь-тезаурус по литературоведению. От аллегории до ямба. М.: Флинта, Наука, 2004 [Электронный ресурс]. URL: <http://niv.ru/doc/dictionary/literary-terminology/fc/slovar-209-2.htm#zag-683> (Дата обращения: 20.09.2024).
10. *Шенгели Г. А.* Послесловие переводчика // Байрон Д. Дон Жуан. М.: Государственное изд-во художественной литературы, 1947. С. 522–535.
11. *Эткинд Е. Г.* Вопросы художественного перевода // Звезда. 1957. № 5. С. 196–200.
12. *Byron G. G.* Don Juan (Legendary character) // Poetry. Boston: Houghton – Mifflin, 1958.

**ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ВОПРОСЫ
ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА**

**ОДНА ГОЛОВА ХОРОШО, А ТРИ ЛУЧШЕ
(ПЕРЕВОДЧИК, РЕДАКТОР И НОСИТЕЛЬ ЯЗЫКА)**

А. В. Ямпольская
Литературный институт имени А. М. Горького
Дж. Дзанголи
Университет Мачераты

На основе опыта редактирования русского перевода романа Марко Миссироли «Всё и сразу», действие которого разворачивается в наши дни в Римини, рассматривается проблема перевода реалий, диалектных выражений, а также другие случаи, когда необходима помощь носителя языка. Вызвано это тем, что словарей и доступной энциклопедической информации бывает недостаточно для понимания текста. При передаче реалий, связанных с кулинарной традицией, городскими объектами и т. д., переводчик использует транслитерационный или калькированный перевод, употребляет близкие по функции слова, вводит в текст пояснения или прибегает к описательному переводу. Для передачи языковой, отчасти диалектальной окраски, как правило, используется не просторечие, а элементы разговорного стиля.

Ключевые слова: художественный перевод, итальянская литература, Марко Миссироли, роман, Римини, реалии, диалект.

Three Heads are Better than One (Translator, Editor and Native Speaker)

A. V. Jampol'skaja
Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing
G. Zangoli
University of Macerata

The experience of editing the Russian translation of Marco Missiroli's novel "Avere tutto", the action of which takes place today in Rimini, allows the authors of this paper to consider the problem of translating realia, dialect expressions, as well as other cases when the help of a native speaker is necessary. This is due to the fact that dictionaries and available encyclopedic information are not enough to understand the text. When conveying realia associated with culinary tradition, urban objects, etc., the translator uses transliteration or calque translation, uses words that are similar in function, introduces explanations into the text, or resorts to descriptive translation. To convey linguistic, partly dialectal coloring, as a rule, not vernacular language is used, but elements of colloquial style.

Key words: literary translation; Italian literature; Marco Missiroli; novel; Rimini; realia; dialect.

Известно, что с проблемой перевода реалий, воссоздания местного колорита, который проявляется на разных уровнях, от языка до кулинарных традиций, переводчики сталкиваются постоянно и что решать эту задачу можно по-разному. Авторы настоящей статьи столкнулись с ней при редактировании русского перевода романа Марко Миссироли «Всё и сразу», который выполнил для издательства «Corpus» опытный переводчик с итальянского и английского Андрей Манухин.

Марко Миссироли (род. в 1981 г.) – популярный современный итальянский прозаик, удостоенный за свои книги престижных национальных литературных премий. Российский читатель знает его по роману «Верность» (*Fedeltà*), вышедшему в 2020 г. в издательстве «ЭКСМО» в переводе выпускницы школы «Азарт» Елены Арабаджи (в Италии роман стал финалистом премии «Стрега»). Роман «Всё и сразу» (*Avere tutto*), опубликованный издательством «Эйнауди» в 2022 г., год спустя был удостоен премии «Багутта».

В центре книги история двух поколений, напоминающая классический сюжет о блудном сыне. Фердинандо (Нандо) прожил скромную трудовую жизнь и обрел относительное благополучие. Он любит работать в саду, прекрасно готовит, мастеровит. В его жизни была единственная любовь – жена Катерина, а еще единственная страсть – танцы. Вместе они успешно выступали на любительских соревнованиях. Его единственному сыну Сандро за тридцать, но он до сих пор одинок и не обзавелся детьми. Окончив университет и пожив в разных странах, он обосновался в Милане, где сотрудничает с рекламными агентствами и преподает в университете, но все в его жизни зыбко и ненадежно. Впрочем, и у него есть настоящая страсть – карты.

История развивается вполне предсказуемо, пока Сандро не узнает, что у Нандо рак и тому осталось жить пару месяцев. С этого момента роман получает новую остроту и глубину: сын остается рядом с отцом до самого конца, ему помогают друзья, медицинские работники, священник. Миссироли трогательно описывает отношения отца и сына, в которых соединились привязанность, нежность, уважение, дружба. В эти месяцы они вспоминают прошлую жизнь, которая казалась совсем обычной и в которой на самом деле было много счастья. Параллельно Сандро вспоминает собственный путь, пагубную страсть к игре, которая превратилась в зависимость. В последней части романа рассказано о том, что происходит после смерти Нандо. Сын разбирает вещи отца, наводит порядок в опустевшем доме, принимает наследство в самом широком смысле – бросает игру, находит спутницу жизни, укрепляет отношения с друзьями. Можно предположить, что его дальнейшая жизнь будет связана с Римини.

Помимо семейной истории достоинство романа в том, что Миссироли, уроженец Римини, достоверно описывает жизнь в этом городе и его окрестностях. Местные типы, напоминающие чудаковатых персонажей Феллини, нарисованы с большой любовью. Тот, кто бывал в Римини, узнает описание города, его улиц и площадей, гавани, пляжей, танцплощадок, где вечерами собираются местные жители. Роман буквально насыщен отсылками к реалиям: кулинарные традиции, ведение домашнего хозяйства, разбитые прямо у домов огороды и садики и, конечно, особенности жизни рядом с морем. Созданию местного

колорита способствует использование диалекта – теплого, домашнего языка, который употребляется в гомеопатических дозах и не мешает восприятию текста читателем из других областей страны. Нельзя не отметить, что Миссироли мастерски воспроизводит речевую манеру персонажей: отец и сын немногословны, они подкалывают друг друга, спорят, ругаются, но при этом прекрасно друг друга понимают, а читатель понимает, насколько они близкие люди.

Эта особенность романа во многом определила выбор переводчика: автор настоящей статьи (А. Я.), написав внутреннюю рецензию на книгу и рекомендуя ее к публикации, посоветовала поручить эту работу мужчине. А. Манухин отлично справился с воспроизведением «мужской» манеры ведения разговора и в целом «мужского» взгляда на мир, а также с решением таких непростых задач, как перевод терминологии карточных игр, технических терминов и т. д. Однако перевод реалий оказался в данном случае трудной задачей, решить которую переводчик и редактор, несмотря на все усилия, в ряде случаев смогли только при помощи компетентного носителя языка, лингвиста, жительницы Римини, соавтора настоящей статьи (Дж. Дз.).

Проблема перевода реалий подробно освещена в работах по теории и практике перевода, в том числе применительно к произведениям художественной литературы. Так, В. С. Модестов в главе «Переводческое языкотворчество» учебного пособия «Искусство художественного перевода» [4, с. 121] указывает три основных способа передачи реалий: 1) транслитерационный / транскрипционный; 2) калькированный перевод; 3) использование слов и выражений родного языка, обозначающих нечто близкое или похожее по функции, хотя бы и не абсолютно тождественное. При этом подчеркивается, что переводчик должен учитывать объем фоновых знаний потенциального читателя (в нашем случае речь идет преимущественно о страноведческой информации). О трудностях передачи реалий и о том, как действовать в подобном случае переводчику, рассуждает в своей книге и В. О. Бабков – например, в разделе «Страна» главы «Работа с фразой» [1, с. 44–45]. Применительно к итальянскому и русскому языку этот вопрос рассмотрен, в частности, в учебнике К. Ласорсы и А. Ямпольской на примере двух итальянских переводов «Алисы в стране чудес» Л. Кэррола и авторизованного перевода В. Набокова «Аня в стране чудес» [8, р. 19–24].

В целом следует отметить, что вопрос о передаче реалий имеет давнюю традицию: о нем писали еще в советское время (ср., например, [2]). Применение различных стратегий при переводе реалий широко обсуждается и в англоязычной литературе (т. н. *translation studies*). Так, в учебном пособии [6] приводятся примеры различных подходов при переводе реалий и культурно обусловленных слов и выражений (*culture-specific concepts, items or expressions*) на материале текстов различных жанров [6, р. 15–43]. Стратегиям перевода реалий уделяется внимание и в работах [9; 10], где описан ряд способов их передачи. Среди них транслитерационный / транскрипционный подход, калькированный перевод (ср. [4, с. 121]), различные способы адаптации или объяснения реалий (выбор возможного аналога, близкого варианта или гиперонима на языке перевода, объяснение-комментарий как в тексте, так и отдельно в сноске); наконец, само

слово, обозначающее культурно-специфический предмет или понятие, может иногда опускаться.

Возвращаясь к роману Миссироли, следует отметить, что его роман – гимн родному городу и его обитателям. Миссироли точно и подробно описывает Римини, его улицы и площади, район Ина Каза, расположенный рядом с городским парком «Мареккья» и состоящий из однотипных кирпичных трехэтажных или пятиэтажных жилых домов (проект Ина Каза реализовывали в послевоенные годы по всей Италии). В книге упоминаются бар «Дзета», кафе «Граделла», кинотеатр-дискотека «Атлантида» и другие на самом деле существующие заведения, мол, ряд пляжей и т. д. В этом случае для точного перевода надежнее всего было посмотреть фотографии упоминаемых мест, чтобы представлять себе, например, где могли находиться герои, какой вид открывался перед их глазами. Например, хотя название явно отсылает к знаменитому нью-йоркскому парку, в Римини «Central Park» обозначает вовсе не зеленые насаждения, поэтому в переводе важно было не только не потерять кавычки, но и добавить уточняющее слово – «игротека “Центральный парк”» [3, с. 50]. В другом случае переводчика ввел в заблуждение глагол *battere*, который означает «бить», «ударять», но также «отражаться». Поэтому первоначально слово «вывеска» была заменена на «штендер» и был предложен вариант «только громыхает по тротуару штендер бара “Триполи”». Рекламный штендер действительно может громыхать, кроме того, переводчик не поленился проверить, стоит ли бар «Триполи» не у дороги, а на пляже. Однако есть нюанс, который мог уточнить только местный житель: здание бара стоит не среди песка, а окружено плиткой, на которой и отражалась горящая вывеска.

Entriamo in macchina e rifiatiamo, abbasso un po' il sedile e anche lui lo abbassa. Ha gli occhi al finestrino, si massaggia all'altezza dei reni, fuori è terso e l'insegna del bar Tripoli batte sul selciato [11, p. 51].

Забравшись в машину, переводим дух. Я чуть откидываю спинку сиденья, он откидывает свое. Смотрит в окно, трет над почками. Снаружи тихо, вывеска бара “Триполи” отражается на плитке [3, с. 77].

В романе также упоминается расположенное в Римини озеро, название которого может заставить пойти по ложному следу: слово *cava* (букв. «яма, пещера, карьер, копи») первоначально было понято как отсылка к пещере, герой якобы отправился ловить рыбу в «пещерных озерах». Однако поблизости от Римини таких нет, да и вообще ловля рыбы в пещере – достаточно экзотическое занятие. Дело же в том, что после войны и примерно до середины 60-х гг. на территории сегодняшнего Парка имени Иоанна Павла Второго (*Parco Giovanni Paolo II*) (это и есть официальное название *Parco della cava*, как неформально называют его обитатели Римини) добывали глину для строительства и производства промышленных материалов. Позднее территорию вернули городу, здесь разбили парк, на месте карьера возник искусственный водоем.

Сейчас в парке гуляют, отдыхают с детьми, а для рыбаков обустроены специальные площадки.

- Ah, – *Lele si tira su dalla pietra. – Si balla?*
– *D'estate. Alla fine era lì che bazzicava di notte.*
– *L'hai seguito? – Walter non aspetta la risposta. – Hai fatto bene, metti che andava a pescare i siluri al laghetto della cava* [11, p. 120].
- Ого, – *Леле даже садится от неожиданности. – А там танцуют?*
– *Летом. В последнее время он туда заглядывал по вечерам.*
– *И ты за ним проследил? – ответ Вальтеру не нужен. – Молодец! Прикинь, он пошел бы в парк сомов ловить в озере!* [3, с. 168]

Представлять себе пейзаж в окрестностях Римини необходимо и для того, чтобы правильно перевести слово *saline*. Так называемые *saline* в городке Червия, поблизости от Римини, – самая северная солеварня в Италии. Здесь еще со времен древних римлян собирали морскую пищевую соль. Местная солеварня состоит из более пятидесяти бассейнов, окруженных каналом, по которому втекает (в местечке Милано Мариттима) и вытекает вода Адриатического моря. Кстати, для местной соли характерен розовый цвет: эта особенность обусловлена присутствием в соляных бассейнах водорослей Дуналиелла солоноводная, богатых ликопином и бета-каротином. Первоначально было предложено перевести *saline* как «лиман», однако это разные вещи:

Si tira su e avvicina la testa al finestrino per vedere le saline. La strada è una lingua e taglia le vasche fino all'entroterra [11, p. 91].

Он, приподнявшись на локте, выглядывает в окно: хочет увидеть солеварни. Бесконечный язык дороги тянется между соляными прудами, медленно уползая прочь от берега [3, с. 130].

Знание реалий необходимо и при описании пищевых продуктов, блюд, рецептов и технологии их приготовления – без этого не обойтись, если речь идет о регионе Эмилия-Романья, славящемся своими кулинарными традициями. Так, Нандо в честь приезда сына готовит типичное местное блюдо, при описании которого употребляется термин *intingolo*. Это существительное происходит от глагола *intingere* («макать») и, как правило, обозначает соус, который образуется, например, при тушении на слабом огне рыбы или мяса вместе с овощами, т. е. естественным образом. Это отличает его от *salsa*, обозначающего довольно густой, однородный, отдельно приготовленный соус. Кроме того, *intingolo* предполагает процесс варки или тушения, в то время как *salsa* можно получить и в результате перемешивания различных ингредиентов блендером. Наконец, *salsa* может подаваться как к холодным, так и к горячим блюдам, в то время как *intingolo*, как правило, входит в состав горячих блюд. Подчеркнем,

что в разных регионах Италии эти термины могут пониматься по-разному, здесь речь идет о традициях Римини.

Ha cotto il galletto nostrano e le patate in umido, ha fatto l'intingolo con le melanzane e i fiori di zucca [11, p. 7].

Он запек цыпленка с картошкой, сделал соус с баклажанами и цветками тыквы [3, с. 16].

В данном случае переводчик и редакторы, тем не менее, выбрали общее русское название «соус» и не стали снабжать текст пояснением, чтобы не затруднять процесс чтения. Однако в другом случае, когда упоминается одно из легендарных местных блюд – пьяда, в сноске даны необходимые сведения, хотя название «пьяда» встречается в русскоязычном интернете:

Sono andato al mercato coperto e ho comperato i sardoni, – si passa una mano sulla faccia e sorride, come davanti a una storia semplice. – E dopo ho fatto la piada, ho raccolto il radicchio da taglio e la cipolla, ho pulito i sardoni e li ho messi sul fuoco [11, p. 56].

Сходил на крытый рынок, сардин купил, – он трет лоб и улыбается, словно анекдот рассказывает. – Потом пьяду испек, лука в огороде срезал, радиккьо, сардины почистил и на огонь поставил [3, с. 83].

Примечание: Пьяда – тонкая лепешка, которую обычно едят с начинкой; типичное блюдо области Романья.

Продолжая кухонную тему, упомянем о трудностях, связанных с передачей названий предметов мебели. Например, Миссироли употребляет слово *madia*, которому нет прямого аналога в русском языке. В итальянском оно обозначает невысокий деревянный шкаф прямоугольной формы, в котором раньше хранили продукты питания (муку, крупы, сахар, дрожжи) и на котором замешивали и раскатывали тесто. Как видно из следующих примеров, в переводе приходилось прибегать к разным решениям, в зависимости от того, где находится *madia*, как используется этот предмет, что стоит в комнате кроме него. В таких случаях во время работы над переводом удобно нарисовать схему помещения с указанием предметов мебели. Например, если в комнате уже присутствует *credenza* («буфет»), во избежание путаницы для *madia* выбиралось другое русское слово. Отметим также любопытную замену: в одном из примеров в переводе опущено упоминание о «коридоре» / «прихожей» (*tinello*), зато появилось уточнение «чинил дверцу» (наиболее вероятная поломка), а не просто «чинил буфет»:

Stiamo zitti come quando da ragazzino lo guardavo riparare una presa elettrica, la madia del tinello, la grondaia sul retro. Le sue dita leggere [11, p. 5].

Мы молчим – я так в детстве смотрел, как он чинит розетку, дверцу буфета, водосток на заднем дворе. На его легкие пальцы [3, с. 13].

*La poltrona dello studio al posto delle sedie, le pentole di rame sul lavello, il giradischi sopra la **madia** [11, p. 130].*

*Кресло из кабинета вместо стула, медные кастрюли в раковине, на низком **шкафу** – проигрыватель [3, с. 182].*

*L'ho trovata io, nello stanzino della lavanderia che comunica con il garage. <...> Lei aveva aggiunto una **madia** con i pennelli e i colori a tempera, le tele finite, le piante grasse [11, p. 43].*

*Это я ее нашел. В постирочной, что сообщается с гаражом. <...> Она добавила только **шкафчик** с кистями и темперой, готовые холсты и суккуленты [3, с. 65].*

Впрочем, знание реалий требовалось не только при переводе редких слов, но и некоторых общеупотребительных итальянских названий. Так, описывая поверхность, на которой готовили еду, Миссироли упоминает *ripiano* и *bancone della cucina*. Поскольку *bancone* часто встречается в описании баров, первоначально было предложено писать «стойка», однако после консультации с носителем языка стало понятно, что этот предмет мебели, нередко присутствующий в современных кухонных гарнитурах, в описанном доме и районе в ту эпоху появиться не мог. В итоге, как видно из примеров, в первом случае был использован русский перевод, во втором – предмет мебели не назван, зато указано его предназначение:

*Faccio scivolare il cellulare in tasca, mi appoggio al **bancone** della cucina [11, p. 40].*

*Сунув мобильник в карман, я тяжело опираюсь о **разделочный стол** [3, с. 196].*

*Lascio il suo biglietto sul **ripiano** dove affettava le verdure, assieme al mazzo da briscola [11, p. 143].*

*Его записку вместе с колодой для брисколы я оставляю **там**, где он обычно нарезал овощи [3, с. 196].*

Выше уже говорилось о том, что Нандо и Катерина участвовали в соревнованиях танцоров-любителей. Это увлечение характерно для жителей Римини, причем речь идет не о привычных нам дискотеках, а в первую очередь о так называемых *balere*, то есть заведениях, где до сих пор танцуют популярный во всей Эмилии-Романьи *liscio* (танцы, где присутствуют скольльзящие движения),

а также танго, свинг, позднее также кантри-фолк, латиноамериканские и прочие танцы, требующие подготовки. Показательно, что когда Нандо и Сандро приходят в «Атлантиду», сын вслед за отцом выходит на танцпол, подтверждая таким образом приверженность традиции. В романе об этой стороне жизни рассказано с подробностями, которые далекий от мира танцев человек вряд ли знает. Например, не сразу было понятно, о каком «билете» или «записке» идет речь, и здесь на помощь пришел носитель языка. Оказалось, что это номер, который участники соревнований крепят на спину, чтобы их могли опознать члены жюри (в переводе пояснение дано прямо в тексте):

C'è anche il biglietto con le paillettes cucite intorno: la gara al Tre Stelle del 30 aprile 2009, l'inciampo [11, p. 113].

Откуда-то выпадает листочек с рамочкой из блесток и с номером участника: танцевальный конкурс в «Трех звездах» 30 апреля 2009 года, вошедший в историю как облом [3, с. 160].

Следующий пример вызвал, пожалуй, наиболее серьезные трудности еще и потому, что в России танец шэг не популярен и мы не представляем себе, как двигаются партнеры. Переводчик и редактор приложили титанические усилия, просматривая видеозаписи, специализированные сайты и консультируясь со знатоками. Например, изначально предполагалось использовать термин «кик» («сплит-кик», «наклонный кик»), но оказалось, что здесь он не подходит. Обсуждение вариантов (в том числе с носителем языка) заняло долгое время, и поскольку сомнения все равно оставались, решено было обратиться не только к третьей, но и к четвертой голове – автору книги. На счастье, он откликнулся и все охотно растолковал, ниже приводится финальный вариант:

L'inciampo è come lo chiamava lui: sta ballando lo shag e in giuria al Tre Stelle sono in undici, ai tavoli in settanta. Per chiudere deve scalare dietro di lei con uno scivolo inclinato. È il momento: lui arretra e la sfiora, si sposta accanto di due passi e mentre sta per alzarsi da terra zappa il linoleum con il piede sinistro. Inciampa, e fa inciampare anche lei [11, p. 113–114].

Облом, как он сам это называл: в тот раз в «Трех звездах» танцевали шэг, одиннадцать членов жюри, человек семьдесят за столиками. В финале он должен проскользнуть у нее за спиной. Вот этот момент: он отходит назад, касается ее талии, делает два скользящих шага вбок и, уже собравшись подпрыгнуть, цепляется левой ногой за линолеум и падает, отсекая заодно и ее [3, с. 160].

Пожалуй, столько же мучений вызвала только другая фраза, оказавшаяся загадкой не только для носителей языка, но и для жителей города, о котором идет речь:

L'appuntamento era fissato al terzo piano di una palazzina bassa a ridosso di San Simpliciano, la facciata color calce e la Milano con le vedove alle finestre [11, p. 74].

Место было назначено неподалеку от Сан-Симпличиано, на третьем этаже невысокого грязно-серого здания, а вокруг расстился Милан, где стоят у окон страдающие от одиночества вдовы [3, с. 107].

Проблему создало, казалось бы, простое слово *vedove* («вдовы»). Не удалось понять: почему упоминаются именно миланские вдовы? Зачем им стоять у окон? Переводчик и русский редактор пошли ложным путем и попытались выяснить другие значения этого слова – например, вдруг это то же самое, что и *vedovelle* – питьевые фонтанчики, характерные для Милана. Однако они не расположены непосредственно у окон жилых домов. И в этом случае спас положение автор, подтвердивший высказанное носителем языка предположение, что речь идет именно об одиноких женщинах.

Возвращаясь в Римини, нельзя не отметить, что жизнь в этом городе имеет ряд особенностей, обусловленных соседством с морем, мало понятных тому, кто привык к другому пейзажу и климату. Например, Миссироли упоминает особую походку, вырабатывающуюся у тех, кто привык ходить по мелководью:

Camminiamo sulla battigia dal bagno numero 5 al bagno numero 33, i riminesi e l'impazienza della bella estate, le canottiere e i costumi interi, qualcuno è già a mollo anche se il mare è mosso e ha trattenuto il temporale. Laggiù il corno di Gabicce è limpido e noi insistiamo a camminare con l'andatura romagnola, mezzi svelti e mezzi pigri, la testa per aria e le ginocchia forti [11, p. 31].

*Мы идем вдоль берега, от пляжа № 5 к пляжу № 33: повсюду местные в нетерпеливом ожидании чудного лета – кто в маечке, а кто уже в купальнике, некоторые заходят в воду, хотя море еще неспокойное, а вдалеке по-прежнему громыкает. Но южнее, над торчащим рогом Габичче, уже развиднелось, и мы упрямо топчем вперед **нашей романьольской походкой** – не слишком быстрой и не слишком вялой, запрокинув головы и высоко поднимая ноги* [3, с. 48].

Точно так же человек, не живущий постоянно у моря, не представляет, как оно выглядит в разное время суток, в разное время года, что видишь и ощущаешь, прогуливаясь по берегу. В следующем примере автор вновь помогает читателю и переводчику, давая подробное описание, тем не менее, без помощи носителя языка, понять, о чем идет речь, и подобрать русский эквивалент оказалось затруднительно. Обратим внимание на то, что море представлено как огромное живое существо, которое выделяет слюну (в данном случае перевод калькирует оригинальное выражение):

*L'incredulità gli inclina la testa. Mi chiede se c'era qualche anima a raccogliere le poveracce. Invento che erano in tanti, lui serra le palpebre e sicuro che vede **la bava di mare**: chiama così la pellicola di sale sulla riva, la mattina presto. Un vischio, prima che i piedi affondino, con la fuliggine dell'alba sopra il pelo dell'acqua e i gabbiani che sorvolano muti [11, p. 82].*

*Он недоверчиво качает головой. Неужто, спрашивает, ни одна живая душа ракушки пособирать не вышла. Я вру, что там целые толпы – он закрывает глаза, наверняка представляет застывшую **морскую слюну** – соленый налет на берегу по утрам. Еще шаг – и ноги уходят по щиколотку. Над водой рассветная дымка, чайки безмолвно перелетают с места на место [3, с. 117].*

Последняя группа примеров иллюстрирует вторую проблему, с которой столкнулись переводчик и редакторы, – передачу диалектных слов и выражений. Подобные трудности вынуждены преодолевать переводчики с разных языков (см. [4, с. 148]). Важно не только выяснить значение языковых единиц, которые могут быть не отражены в словарях и которые не понять без помощи носителя диалекта. Не менее важно точно понять их функцию в тексте: в какой степени они отражают привязку к конкретному месту, социальное положение героев, индивидуальные речевые привычки. У Миссироли диалект не только придает убедительность действию романа, которое происходит в Римини, но и характеризует дружескую, неформальную манеру общения. Зачастую итальянские диалекты переводят при помощи русского просторечия, при этом необходимо учитывать, какие ассоциации вызывает у носителя языка тот или иной диалект, связанный с типичным образом жителя той или иной местности. С другой стороны, злоупотреблять просторечием опасно, порой следует искать другие решения – например, на уровне порядке слов или слов из разговорного регистра (см. [5; 7]).

Так, в следующем примере можно предположить, что употребление диалектного выражения подчеркивает привязанность Нандо к родным местам: как в Римини и в его окрестностях, так и в Равенне, где он родился и вырос, хурма и ююба – одни из распространенных осенних плодов. Нандо произносит эти слова на своем диалекте и вспоминает детство, когда он рвал хурму с ветки и сразу съедал. В этом случае было решено дать нейтральный перевод в том числе потому, что название «ююба» само по себе потребовало комментария.

– Nuvèmbri i càchi, agòst al zózzli, – mormora mentre gli taglio i capelli [11, p. 58].

*– **Всему свое время: в ноябре – хурма, в августе – ююба***, – бормочет он, пока я его стрижу [3, с. 86].*

Примечание: Ююба (также зизифус, унаби, китайский финик) – сладкий красно-коричневый плод кустарника, распространенного в Азии и Средиземноморье.

Диалект употреблен и в следующей фразе Нандо, обращенной к сыну (*Sandrin* соответствует итальянскому *Sandrino*, это уменьшительно-ласкательная форма):

Amaracmànd, Sandrin [11, p. 143].

Прошу тебя, Сандрин [3, с. 196].

Русский читатель наверняка вспомнит название фильма Феллини «Амаркорд», но вряд ли уловит смысл фразы. Зато читатель-итальянец не из области Эмилия-Романья по аналогии с *Amarcord* (по-итальянски *Mi ricordo* – «Я помню») вполне может догадаться, что это аналог итальянского *Mi raccomando* («Прошу тебя»). Это выражение в Италии ассоциируется с детскими воспоминаниями: когда ребяташки еще играли часами во дворе, на улице и на пороге дома, перед тем, как отпустить их гулять, бабушка или мама наказывали: *Amaracmànd!*, то есть «Прошу тебя, будь осторожен!», «Береги себя!».

Ниже приведем несколько примеров, в которых автор не прибегает к диалекту, однако вводит в текст слова и словосочетания, зачастую понятные только жителям города. Так, «пойти на пляж, к морю» обычно переводят на литературный итальянский как *andare in spiaggia*. Именно так говорят туристы, отдыхающие в Римини летом, в то время как коренные жители города скажут *andare a marina*. В переводе употреблен нейтральный вариант, но это компенсируется тем, что в целом фраза имеет разговорный оттенок (например, «стянуть футболку» вместо «снять футболку»):

E lo capisci che spera di andar giù a marina, togliersi la maglia e appoggiarsela su una spalla, agganciarsi le ciabatte alla cintura delle braghe e pestare la battigia [11, p. 82].

*Представляю, как ему сейчас хочется **выйти на пляж**, стянуть футболку, перекинуть ее через плечо и, сунув шлепанцы за пояс, шагнуть в полосу прибоя* [3, с. 117].

Так и выражение *stare alla giagia*, наверное, полностью понятно только коренным жителям Римини, причем далеко не всем, а людям старше сорока. Речь идет о полном расслаблении – как физическом, так и психологическом, когда не одолевают мысли, когда находишься в гармонии с собой и с окружающим миром. И в данном случае переводчик нашел стилистически верное соответствие:

Dopo che mi aveva detto della diagnosi, la notte dei cowboy, si era seduto sui gradini di casa. Aveva messo le mani nelle tasche ed era rimasto lì,

le gambe lunghe e il bavero della camicia riverso male. – Come si sta bene qui alla giagia, Sandrin [11, p. 80].

Той ковбойской ночью, рассказав мне о диагнозе, он сел на крыльцо. Руки в карманы сунул и сидел так, задранный воротник рубашки перекосился:

– Ноги-то как хорошо вытянуть, а, Сандрин! [3, с. 114].

В следующем примере мы сталкиваемся еще с одним разговорным словом (*bubolare*), обозначающим состояние, когда человек дрожит от сильного холода. Здесь в русском тексте вполне к месту употреблен фразеологизм:

Bubbolo per il freddo. Lele si stringe da sinistra e Walter da destra, anche loro ghiacciano [11, p. 121].

У меня зуб на зуб не попадает от холода. Леле прижимается слева, Вальтер справа, оба уже ледяные [3, с. 170].

Немало фамильярных выражений можно обнаружить в беседах Сандро с друзьями. Как и в предыдущем примере речь идет не о диалекте, а о лексике итальянского языка, распространенной в определенной местности, среди определенных групп населения. Так, в следующем примере Сандро называет своих друзей *tamalucchi* (также *tammalucchi*). Это слово восходит к арабскому *tamlūk* (букв. «купленный раб»), исторически обозначавшему рабов, которые приняли ислам и вошли в состав турецкой армии. Они играли большую роль в Египте в XIII–XVI вв., пока не потерпели поражение от Наполеона. Сегодня в разговорной речи это слово относится к человеку, ведущему себя глупо, неуклюже. При этом оно имеет не пренебрежительный, а ироничный оттенок.

– Siete voi, tamalucchi?

– Chi vuoi che sia [11, p. 154].

– Это вы, придурки?

– Кто же еще [3, с. 214].

Наконец, в следующем примере мы сталкиваемся еще с одним разговорным словом (*balosa*), значение которого вряд ли известно за пределами города Римини. Слово *balosa* – шутливое, не обидное обращение к человеку, который медленно соображает. Любопытно, что во множественном числе (*balose*) оно обозначает вареные каштаны.

– Dai che scherzo, Nando.

– No che non scherzi, balòsa, – ha di nuovo gli scavi sulle guance [11, p. 39].

- *Да шучу я, Нандо!*
– *Никакие это не шутки, бестолочь, – его щеки снова ввалились*
[3, с. 59].

Разобранные примеры доказывают, что воссоздание местного колорита текста – трудная задача. При переводе реалий применялись все решения, указанные в [4, с. 121]: 1) транслитерационный / транскрипционный перевод (*пьяда*) 2) калькированный перевод (*морская слюна*) 3) использование слов и выражений родного языка, обозначающего нечто близкое по функции (*соус*). Предлагались и другие способы, названные в работах [9] и [10]: внести пояснение в текст (*игротека «Центральный парк»; билет с номером участника*), дать примечание (*пьяда*), прибегнуть к описательному переводу (*там, где он обычно нарезал овощи*) и т. д. При этом всякий раз оценивалась уместность предлагаемого решения – например, не стоило перегружать текст пояснениями, чтобы художественное произведение не превратилось в пособие по страноведению.

Для передачи языковой окраски текста использовалось не просторечие (характерное для малообразованных людей, к каковым герои романа не относятся), а элементы разговорного, сниженного стиля. Если непосредственного аналога того или иного слова или выражения не находилось, срабатывал известный принцип компенсации, то есть нужный эффект создавался за счет других слов, выражений, фраз.

Мы разобрали лишь малую толику примеров, которые заставили при редактировании перевода обращаться за помощью к носителю языка. Иначе невозможно было бы понять, о каких предметах и явлениях идет речь, что хотел сказать читателю автор, какие художественные образы он создал, какие оттенки смысла стремился выразить. Подчеркнем: зачастую с затруднениями мог столкнуться не только зарубежный читатель, но и итальянец, плохо знающий Римини. Доступных переводчику и редактору словарей, справочников и сведений, которые можно найти в интернете, обычно оказывалось недостаточно. В подобных случаях консультации с квалифицированным носителем языка не только желательны, но и совершенно необходимы или, перефразируя известную поговорку, одна голова хорошо, а три головы – переводчика, редактора и носителя языка – лучше.

Библиография

1. *Бабков В. О.* Игра слов. Практика и идеология художественного перевода. М.: Corpus, 2022.
2. *Влахос С., Флорин С.* Непереводимое в переводе. М.: Международные отношения, 1980.
3. *Миссироли М.* Всё и сразу. Перевод А. Манухина. М.: Corpus, 2024.
4. *Модестов В. С.* Искусство художественного перевода. М.: Литинститут имени А. М. Горького, 2021.

5. Ямпольская А. В. Разговаривающая Россия... по-итальянски. Об итальянских переводах «Очарованного странника» Н. Лескова // Вопросы литературы. 2009. № 2. С. 449–461.
6. Baker M. In Other Words: A Coursebook on Translation. 2nd edition. London: Routledge, 2011.
7. Jampol'skaja A. Lingua e dialetto: problemi di traduzione // Se telefonando... ti scrivo. I giovani e la lingua. Atti dei convegni. Firenze, Accademia della Crusca. 11 maggio 2007, 26 novembre 2007. Firenze. 2010. P. 219–223.
8. Lasorsa Siedina C., Jampolskaja A. La traduzione all'università. Russo-italiano, italiano-russo. Roma: Bulzoni, 2001.
9. Leppihalme R. Realia // Handbook of Translation Studies. Vol. 2. (Gambier Y., van Doorslaer L. (eds.)). Amsterdam: John Benjamins, 2011. P. 126–130.
10. Leppihalme R. Translation Strategies for Realia // Mission, Vision, Strategies, Values: A Celebration of Translator Training and Translation Studies in Kouvola (Kukkonen P., Hartama-Heinonen R. (eds.)). Helsinki: Helsinki University Press, 2001. P. 139–146.
11. Missiroli M. Avere tutto. Torino: Einaudi, 2022.

**ПЕРЕВОД ДРАМЫ: ТРАКТОВКА ТРАКТОВКИ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПЬЕСЫ Ф. БРУКНЕРА «ПЛОДЫ НЕБЫТИЯ»)**

Э. В. Ханова

Литературный институт имени А. М. Горького

В статье рассматривается специфика перевода драмы; особо пристальное внимание уделяется оценке одной из переводческих стратегий, описанию ее положительных и отрицательных сторон. Кроме того, затрагивается встающая перед переводчиком проблема необходимости трактовать текст оригинала и предлагается вариант ее решения на материале перевода пьесы Ф. Брукнера.

Ключевые слова: перевод драмы, стратегии перевода драмы, трактовка.

**Translation of Drama: Interpretation of Interpretation
(Based on the Play by F. Bruckner “Die Früchte des Nichts”)**

E. V. Khanova

Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing

The article explores the nuances of drama translation, focusing on the analysis of a specific strategy, along with its advantages and disadvantages. It also addresses the challenge a translator faces in interpreting the original text and proposes a potential solution to this issue.

Key words: drama translation, drama translation strategies, interpretation.

Одной из основных проблем при переводе художественного текста является необходимость трактовать оригинал. Так, например, переводя пьесу, переводчик должен определить для себя мотивацию героев, оттенки их взаимоотношений и даже, возможно, представить их прошлое и влияние этого прошлого на настоящее. В этом его работа напоминает работу режиссера: нужно не только воссоздать текст автора на другом языке, но и держать в голове всю картину, все этапы разворачивания конфликта, словно ставишь пьесу на сцене.

Отсюда возникает вторая проблема, напрямую связанная с постановкой: режиссер трактует переведенный текст, то есть использует интерпретацию переводчика. Можно ли избежать этого? Есть несколько вариантов, и один из них – включиться в процесс перевода. Такой процесс отнимает много времени, однако у режиссера появляется возможность добавлять в финальный текст свои трактовки, смещая фокус в нужную сторону.

Речь пойдет именно об этой стратегии перевода. Так была переведена пьеса Фердинанда Брукнера «Плоды небытия» (*Die Früchte des Nichts*, 1952). Набота оказалась очень кропотливой и сложной: две переводчицы на протяжении трех месяцев ежедневно созванивались с режиссером, каждый день разбирая примерно по одной странице текста.

В чем заключались сложности? В первую очередь сам стиль драматурга на языке оригинала ломаный и «неправильный». Иногда автор строит предложения, используя непривычные грамматические конструкции или вводя неологизмы, отчего читателю трудно понять, что он имеет в виду. Кроме того, в пьесе много повторов, что, с одной стороны, позволяет ритмизовать текст, но, с другой, усложняет перевод, так как в оригинале часто используются многозначные слова. И наконец, некоторые фразы в пьесах Брукнера могут повторяться не в одной сцене, а в разных, придавая тексту симметрию.

Но вернемся к стратегии перевода. Одно из основных преимуществ совместной работы переводчика и режиссера – взгляд с двух сторон. Если переводчик видит текст как работу со словом, то для режиссера это полноценная картина с актерами, движениями и декорациями. Так, например, в одной из сцен персонажи кричат. Контекст: до этого они совершили убийство. Очевидно, что первая мысль – истерика, они обвиняют друг друга.

Фосс (кричит). Почему ты выстрелил?

Герт (кричит). Я был голоден и не выдержал. Он мертв? ¹

Тут для переводчика возникает вопрос эмоционального накала, интонации: если персонажи кричат, а сама ситуация все сильнее заставляет их нервничать, то кажется, что предложения должны быть более короткими и отрывистыми, эмоциональность должна усиливаться. Однако следует обратить внимание на фразу, следующую через несколько реплик, а именно: *Но это двигатель*. Ремарка: *Выключает его. Они прислушиваются*. Только в этот момент все встает на свои места: персонажи кричат не столько из-за эмоций, сколько перекрикивают работающий двигатель машины.

Возможность проконсультироваться с режиссером является несомненным преимуществом. В подобном тандеме переводчик скорее ведомый, чем ведущий, поскольку финальное решение остается за режиссером и его пониманием определенного поступка персонажа.

Например, в пьесе Брукнера есть любовная линия. Один из главных героев влюблен в девушку, однако их взгляды на жизнь и на будущее очень сильно разнятся, и со временем герой осознает это все острее. При этом в оригинальном тексте остается недосказанность, которая позволяет трактовать взаимоотношения героя и героини по-разному. Нельзя точно сказать, насколько герой влюблен – это решать режиссеру. Переводчик может намекнуть на легкую симпатию, а может показать героя влюбленным до безумия. И чем дальше закручивается сюжет, тем быстрее былая симпатия превращается в злость и ненависть. После одной из ссор между героем и героиней происходит следующий диалог:

Gert (wendet sich ab, Adi zu). Verdirbst dir noch die schönen Augen.

Adi. Ich kenn' die meisten Bilder auswendig [2].

¹ Перевод А. Беккерман и Э. Хановой. Пока не опубликован.

Первая реплика дословно переводится как «еще испортишь свои прекрасные глаза». В этой фразе все зависит от интонации: если она произнесена ласково, можно решить, что это извинение, попытка загладить вину или даже проявление заботы. А если она сказана с иронией, то звучит чуть ли не как издевка. Из контекста сложно понять, какой из вариантов правильный, но для своей постановки режиссер выбрал вариант между этими крайностями: Герт влюблен в Ади, но все же пытается уязвить ее. В итоге реплика звучит как *Ты испортишь свои красивые глаза* и по замыслу режиссера должна быть произнесена с саркастической интонацией.

Переводчик в подобном сотрудничестве не является только инструментом режиссера: они, скорее, помогают друг другу в конкретных трактовках и окончательной интерпретации текста. Так, можно по-разному трактовать следующий фрагмент:

Essen wollte ich seit langem, aber es war noch viel länger her, dass ich schießen wollte, all die Zeit, da es gang und gäbe war [2].

Для понимания контекста необходимо уточнить, что действие происходит после Второй мировой и главный герой – подросток, в жизни которого война когда-то была константой. Он долго наблюдал за ней и делал выводы.

Здесь он пытается понять сам себя, обозначить, почему все-таки убил человека. Один из вариантов перевода: «Я уже давно хотел есть, но гораздо дольше я хотел выстрелить, еще с того времени, как это было привычным делом». Идея представления войны в качестве дурной привычки стала для героя открытием. Даже, скорее, идея представления стрельбы в качестве дурной привычки. Герой развивает свою идею: «И только очередь дошла до нас, как вдруг это перестало быть разрешенным? Только потому что мы родились чуть-чуть позже? В конце концов, что тогда разрешено?» Подобная интерпретация кажется наиболее подходящей, потому что герои часто ссылаются на войну, отказываясь принимать новый мир и его законы. Они застряли в прошлом – и из прошлого за ними тянутся их привычки.

Наверное, самые сильные споры с режиссером возникли в кульминационном моменте: герой отказывается от своего будущего и своей судьбы. Во многом сложность была обусловлена стилистикой оригинала: *...der Held mit dem tragischen Geschick. Ich jedenfalls habe keines [2]*. Из-за контекстуальной синонимичности слов *tragischen* и *keines* возникает мысль о том, что у главного героя не трагическая судьба. Однако отсутствие существительного указывает на то, что у героя ее нет вообще, и конечный вариант перевода дается такой:

...как некогда Ульрих Витте¹, герой с трагической судьбой. У меня в любом случае ее нет.

Таким образом, можно утверждать, что у метода совместной режиссерско-переводческой работы над текстом драмы есть свои преимущества, недостатки и нюансы. Безусловно, такое сотрудничество требует дальнейшего

¹ Имя внесценического персонажа, чью историю рассказывает главный герой.

теоретического осмысления, выработки системы принципов. Так или иначе, опыт участия в такого рода сотворческом процессе позволяет говорить о перспективности работы переводчика над текстом драмы совместно с заинтересованным режиссером, о необходимости продолжения поисков в этом направлении.

Библиография

1. *Модестов В. С.* Художественный перевод: история, теория, практика. М.: Издательство Литературного Института им. А. М. Горького, 2006.
2. *Bruckner F.* Früchte des Nichts. URL: <https://www.kiepenheuer-medien.de/werke/de/leseprobeDL?bstnr=113> (Accessed on: 15.09.2024).

ДОБАВЛЕННЫЕ СМЫСЛЫ. ТРАНСФОРМАЦИЯ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ПРИЕМОВ ПРИ ПЕРЕВОДЕ

С. В. Огиевский

Литературный институт им. А. М. Горького

Статья посвящена рассмотрению художественных приемов, появляющихся при переводе поэтических произведений. В качестве примеров рассматриваются переводы сонетов У. Шекспира, выполненные С. Я. Маршаком, а также стихотворение Ш. Бодлера *Le gouffre* в переводе К. Бальмонта. Доказывается, что в каждом рассмотренном случае переводческое решение связано с интерпретацией произведения, что подводит нас к идее о множественности интерпретаций текста.

Ключевые слова: перевод, поэзия, Шекспир, Маршак, структурализм.

Added Meanings. Transformation of Figurative Tropes in Translation

S. V. Ogievski

Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing

The article is devoted to the consideration of figurative tropes that appear in the translations of poetry. S. Marshak's translations of Shakespeare's sonnets and K. Balmont's translation of a poem "Le gouffre" by C. Baudelaire are considered as examples. In each case, the solution of the translator is connected with the interpretations of the text and idea of the multitude of interpretations.

Key words: translation, poetry, Shakespeare, Marshak, structuralism.

Традиционно считается, что при работе с художественными текстами переводческие трансформации (такие как перестановка, замена, добавление и т. д.) используются для достижения эквивалентности. Однако подобная точка зрения не учитывает случаи, когда в переводном тексте появляются художественные приемы, которых не было в оригинальном произведении. Особенно заметным это явление становится при переводе поэтического текста, поскольку строгая форма произведения неизбежно ограничивает возможности переводчика: именно для лирических текстов характерно наибольшее количество различных переводческих сдвигов.

Приведем несколько случаев из переводческой практики, когда в произведении появляются новые художественные приемы, которых не было в оригинале.

Один из наиболее ярких примеров – 127-й сонет Шекспира в переводе С. Я. Маршака, а именно его первая строфа: *Прекрасным не считался черный цвет, / Когда на свете красоту ценили. / Но, видно, изменился белый свет, – / Прекрасное подделкой очернили* [3, с. 182]. При анализе перевода создается

впечатление, что в данной строфе содержится антитеза *черный цвет – белый свет*, которой нет в оригинальном шекспировском тексте (ср. *In the old age black was not counted fair, / Or if it were, it bore not beauty's name; / But now is black beauty's successive heir, / And beauty slander'd with a bastard shame...* [5]). С одной стороны, этот прием в переводе может считаться актуализующим один из авторских смыслов, с другой – может казаться вводящим читателя в заблуждение, уводящим его от смысловой структуры текста-оригинала.

Другой пример появления нового художественного приема в тексте перевода можно найти в стихотворении «Пропась» (*Le gouffre*) Бодлера в переводе К. Д. Бальмонта:

Пропась (*Le gouffre*):

*Паскаль носил в душе водоворот без дна.
– Всё пропась алчная: слова, мечты, желанья.
Мне тайну ужаса открыла тишина,
И холодею я от **черного** сознанья.*

*Вверху, внизу, везде бездонность, глубина,
Пространство страшное с отравой молчанья.
Во **тьме** моих ночей встает уродство сна
Многообразного, – кошмар без окончанья.*

*Мне чудится, что ночь – зияющий провал,
И кто в нее вступил – тот схвачен **темнотою**.
Сквозь каждое окно – бездонность предо мною.*

*Мой дух с восторгом бы в ничтожестве пропал,
Чтоб **тьмой** бесчувствия закрыть свои терзанья.
– А! Никогда не быть вне Чисел, вне Созданья! [2, с. 212]*

Как можно заметить, в каждой строфе данного перевода есть слова, семантически связанные с темнотою, благодаря чему та приобретает характер лейтмотива. В оригинальном тексте Бодлера есть ряд образов, ассоциативно связанных с темнотою (напр., *gouffre, abîme, nuits, trou*), однако Бальмонт акцентирует саму семантику тьмы, в том числе используя буквальный повтор.

Необходимо отметить, что не всегда использование новых художественных приемов при переводе касается только образной системы – в ряде случаев речь идет о литературных реминисценциях, которых не было в оригинальном тексте. Так, возвращаясь к сонетам Шекспира, можно обратить внимание на начало 14-го сонета в переводе Маршака: *Я не по звездам о судьбе гадаю, / И астрономия не скажет мне, / Какие звезды в небе к урожаю, / К чуме, пожару, голоду, войне* [3, с. 26]. Выбор слов в последней строке ассоциативно отсылает читателя к образам по крайней мере трех из четырех всадников Апокалипсиса, что в меньшей степени справедливо для оригинального текста (ср. *But not to tell of good or evil luck, / Of plagues, of dearths, or seasons' quality...* [4]).

Подобная реминисценция связана с темами смерти и быстротечности времени, характерными для целого ряда сонетов Шекспира.

Куда более спорным представляется вопрос о литературных реминисценциях в переводе 74-го сонета Шекспира, выполненном С. Я. Маршаком: *Когда меня отправят под арест / Без выкупа, залога и отсрочки, / Не глыба камня, не могильный крест – / Мне памятником будут эти строчки* [3, с. 109] (ср. *But be contented: when that fell arrest / Without all bail shall carry me away, / My life hath in this line some interest, / Which for memorial still with thee shall stay* [5]). Переводчик не мог не понимать, что традиционно образ памятника, особенно в сочетании с темой бессмертия творчества, восходит к *Exegi monumentum* Горация и может быть воспринят как реминисценция. Однако в оригинальном тексте автор использует слово *memorial*, а не английское *monument*, более близкое к латинскому *monumentum*, как можно было бы ожидать от подражания Горацию. Следовательно, уместно предположить, что в данном случае это художественный прием, внедренный в текст непосредственно переводчиком.

Чем больше соответствующих примеров мы рассматриваем, тем более зыбкой видится грань между допустимой переводческой трансформацией и парафрастическим переводом. Мотивированность (или немотивированность) появления нового художественного приема в произведении в каждом отдельном случае зависит от интерпретации оригинального текста. Представление о художественном переводе как об искусстве интерпретации позволяет нам говорить о переводческой деятельности в контексте идей литературоведческого структурализма, а точнее в контексте идеи о множественности интерпретаций текста. Ролан Барт, один из главных представителей структурализма, писал: «Интерпретировать текст вовсе не значит наделить его неким конкретным смыслом (относительно правомерным или относительно произвольным), но, напротив, понять его как воплощенную множественность» [1, с. 24]. В тех аспектах художественного произведения, где возможны различные интерпретации, переводчик зачастую может актуализировать лишь некоторые из них, принимая соответствующее переводческое решение.

Библиография

1. Барт Р. S/Z. Пер. с фр. 2-е изд., испр. Под ред. Г. К. Косикова. М.: Эдиториал УРСС, 2001.
2. Бодлер Ш. Цветы зла. СПб.: Терция, Кристалл, 1999.
3. Шекспир У. Бессмертные сонеты. М.: АСТ-ПРЕСС КНИГА, 2009.
4. Shakespeare W. Sonnets. URL: <https://lib.ru/SHAKESPEARE/sonnets.txt> (Accessed on: 28.09.2024).

СТРАТЕГИИ ПЕРЕВОДА РЕАЛИЙ В ГРАФИЧЕСКОМ РОМАНЕ (НА МАТЕРИАЛЕ КОМИКСА Л. НЮСЛИ «КРЕПКИЙ МАЛЕЦ»)

А. И. Беккерман

Литературный институт имени А. М. Горького

В данной статье рассматриваются трудности перевода реалий, используемых в графическом романе. Сложности, связанные с переводом реалий (несовпадение культур, совмещение двух типов реалий, требующих разного подхода), в графическом романе отягощены необходимостью соответствовать длине реплики оригинала.

Ключевые слова: перевод графических романов, реалии Швейцарии, перевод реалий.

Translating Realia in a Graphic Novel (Based on the Russian Translation of L. Nüssli “Starkes Ding”)

A. I. Bekkerman

Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing

This article deals with strategies of translating realia in a graphic novel. The difficulties of translating realia (the lack of proper equivalent, the convergence of different types of realia in one word) gain an additional layer in a graphic novel, while every line has to fit the speech bubble made for the original text.

Key words: translating a graphic novel, translating realia, realia of Switzerland.

Любому практикующему переводчику понятие «реалия» кажется самоочевидным, при этом до сих пор существуют разногласия относительно его содержания: окончательно не решен вопрос о соотношении терминов «реалия-референт» и «реалия-знак», равно как о разнице в переводческом и лингвокультурологическом понимании «реалий».

Наиболее полной классификацией реалий нам представляется классификация Г. Д. Томашина, представленная в монографии «Реалии – американизмы» (1988) [2]. По определению Г. Д. Томашина, реалии – это названия присущих только определенным нациям и народам предметов материальной культуры, фактов истории, государственных институтов, имена национальных и фольклорных героев, мифологических существ и т. п.

Томашин делит реалии на несколько типов:

- этнографические реалии, реалии быта, речевой этикет и нормы поведения;
- общественно-политические реалии;

- географические реалии;
- реалии системы образования, религии и культуры;
- ономастические реалии.

Способы перевода, приведенные в монографии Г. Д. Томахина:

- 1) транслитерация и транскрипция;
- 2) калькирование;
- 3) описание или разъяснительный перевод;
- 4) приближенный (приблизительный) перевод (при помощи «аналога»);
- 5) трансформационный (контекстуальный) перевод.

В данном исследовании мы рассмотрим перевод реалий на материале графического романа Л. Нюссли «Крепкий малец» [1]. В Швейцарии до 1970-х гг. детей изымали из малоимущих семей и отдавали фермерам для работы по хозяйству, в некоторых случаях ребят «сдавали в аренду» собственные родители. История основана на воспоминаниях отца художницы и разворачивается в швейцарской деревушке на границе с Германией.

Семантика большей части лексики, относящейся к сельскому хозяйству, совпадает в русском и немецком языках, однако и тут возникают интересные лакуны. При уборке пшеницы мальчики соревнуются, кто сможет унести больше всего сена за один раз. Шесть-восемь охапок, перевязанных вместе, называются *Heuburdi* – в тексте оригинала слово объяснено через сноску. В русском языке слово «сено» ассоциировано с двумя мерами объема: «сноп» и «копна». «Сноп» – одна охапка сена, «копна» – тринадцать снопов. Таким образом, явление, обозначаемое словом *Heuburdi*, не совпадает с явлением русской культуры, оказывается между двух принятых в ней величин. Выбор переводчика был сделан в пользу слова, обозначающего большую меру объема.

Г. Д. Томахин включает в список этнографических реалий речевой этикет и нормы поведения. Персонажи «Крепкого мальчика» здороваются между собой, говоря *Hoi*. Это нейтральное приветствие, которое легко можно было бы перевести на русский словами «Привет» или «Здорово», однако краткость реплики не позволяет вписать в текстовое облако ничего длиннее трех символов. На этом основании было принято решение оставить приветствие транскрипцией, сопроводив пояснительной сноской. Также через транскрипцию и сноску переведено приветствие *Grüß Gott*.

В книге «Реалии – американизмы» Г. Д. Томахин расширяет понятие «ономастические реалии» и пишет не только об именах людей и топонимах, но и о частотных зоонимах. Так как действие комикса происходит в сельской местности, с животными мы встречаемся в его мире достаточно часто. Одну из проблем перевода составили клички коров, а именно кличка *Weißhorn*. Это слово известно как географическое название одной из самых высоких гор Швейцарии и переводится на русский сочетанием «Белый рог», что объясняет кличку животного. Переводчик оказался перед сложным выбором: с одной стороны, кличкам в переводе подбирают аналоги, сохраняя, по возможности, мотивацию наименования; с другой стороны, географические реалии переводятся транслитерацией. В данном случае выбор был сделан в пользу мотивации, корова стала «Белянкой».

Необходимо заметить, что реалии – не единственный способ создания национального колорита в тексте этого комикса. Эффект достигается вкраплением слов из швейцарского немецкого, например: *schaffa*, *snoderling*, *poshta gehen*. К некоторым из них даются сноски-пояснения, другие легко воспринимаются носителями немецкого за счет общих корней. В любом случае один алфавит – латиница – облегчает вхождение швейцарских заимствований в немецкий текст. Оставить иноязычные вкрапления «как есть» в тексте русского перевода было бы невозможно. Их пришлось заменить на русские слова, стилистически-маркированные как диалектные или просторечные.

Подводя итог, можно сказать, что сложности, связанные с переводом реалий (несовпадение культур, совмещение двух типов реалий, требующих разного подхода), в графическом романе отягощены необходимостью подогнать текст под размер диалогового облака.

Библиография

1. *Нюссли Л.* Крепкий малец. История контрактного ребенка, основанная на воспоминаниях моего отца: комикс. Санкт-Петербург: Бумкнига, 2024.
2. *Томахин Г. Д.* Реалии – американизмы: пособие по страноведению: учебное пособие для институтов и факультетов иностранных языков. М.: Высшая школа, 1988.

ПЕРЕВОД В СЕТИ: ВСЁ, ЧТО СТОИТ ЗНАТЬ

А. А. Сметанина

Литературный институт им. А. М. Горького

В статье рассматриваются основные признаки такого явления, как сетевой перевод. Особое внимание уделено вопросам авторского права, проблемам взаимодействия между переводчиками разных форм одного и того же произведения (новелла и манхва). Приведены примеры решений одних и тех же переводческих задач разными командами, рассмотрены нюансы автоматизированного перевода и проблемы сотрудничества сетевых переводчиков с издательствами на примере работы с азиатской литературой.

Ключевые слова: сетевой перевод, сотрудничество, издание, стратегии художественного перевода.

Internet Translations – All You Need to Know

A. A. Smetanina

Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing

The article examines the main trends and features of such phenomenon as ‘Internet translations’. Particular attention is paid to copyright issues, problems of interaction between translators of different forms of the same work (novels and manhwas), the nuances of automated translation and problems of cooperation between network translators and publishers, examples of solutions to the same translation tasks by different teams are given. Article is based on the examples of Asian literature.

Key words: Internet translations, cooperation, publishing, strategies of literature translation.

В XXI в. расширились возможности обнародования результатов творчества, в том числе за счет выхода в Сеть. Сегодня существует бесчисленное количество интернет-площадок для авторов, писателей и поэтов, художников, контентмейкеров и музыкантов. Возможности выхода к читателю через Сеть повлияли и на представление о миссии переводчика.

До настоящего времени переводчики художественной литературы оставались в тени, ведь читатель почти всегда оценивает переводное произведение так, как будто оно было изначально написано на его родном языке. Установление в Сети прямого контакта между тем, кто создает перевод, и тем, кто читает произведение, изменило эту ситуацию. Первое и главное, что стоит знать о сетевом переводе: часто, можно сказать, почти всегда это не защищенный авторским правом добровольный труд. Переведенное произведение выкладывается в общий доступ без уведомления автора об этом, но и переводчик не получает

ничего взамен, кроме искренней поддержки и любви своих читателей. Подчеркнем: читателей переводчика, а не автора. Как так получается?

Дело в том, что интернет разделен на языковые сегменты: англоязычный, Рунет (русскоязычный), китайскоязычный и т. п. (об азиатских поисковых системах, полностью или частично изолированных, нужно говорить отдельно). Таким образом, пользователи, к примеру, русскоязычных стран ограничены, хотя бы частично, русскоязычным сегментом интернета, Европа и США – англоязычными, причем каждый своим, в зависимости от политики страны в сфере информационной безопасности. У аудитории просто нет возможности познакомиться и войти в контакт с автором. Единственное лицо, связанное с полюбившимся им произведением, – это переводчик, осуществляющий распространение и бытование текста в изолированном сегменте интернета. Именно такая изоляция ведет к широкому распространению пиратских переводов. Автор может никогда и не узнать, что его детище было украдено и использовано, если не будет тщательно следить за этим и выискивать «нелегалов», а также карать их по закону. Впрочем, даже постоянное удаление пиратских переводов из Сети не всегда останавливает их распространение. Часто его продолжают те же переводчики. А если не они, то другие энтузиасты.

Итак, здесь очевидна первая особенность сетевой деятельности, связанной с художественной творчеством, – нелегальность. Вопросы авторского права, договоры и прочие юридические частности воспринимаются в среде сетевого перевода как едва ли осуществимая ненужная формальность, не вызывающая ничего, кроме гнева и презрения читателей. С этим связана вторая отличительная черта сетевого перевода – постоянная и активная конкуренция.

В Сети переводом может заняться кто угодно. Необязательно профессионал, и чаще всего сетевыми переводами занимаются именно непрофессионалы, фанаты-любители, нарабатывающие опыт практическим путем.

Самое любопытное, что такие переводы зачастую оказываются лучше профессиональных. Этому можно найти два объяснения. Первое – энтузиазм переводчика. Горящий идеей человек с куда большим рвением выполнит перевод, нежели тот, кто работает только ради гонорара. Так, к сожалению, происходит часто. За последнее пятилетие многие произведения сначала были переведены на русский непрофессионалами, опубликованы в Сети, стали популярны, а затем в связи с этим были признаны в качестве продукта, обладающего коммерческим потенциалом, и изданы официально, но уже в интерпретации профессиональных переводчиков. В результате читатель мог обнаружить, что официальный вариант перевода его совсем не удовлетворяет.

Когда переводчик-фанат выбирает новое произведение для перевода и ведет его «с нуля», от одного фрагмента к другому, шаг за шагом приближаясь вместе с читателем к финалу текста, его аудитория растет по мере публикации новых глав. Читатели в этом случае наблюдают за кухней перевода и иногда даже могут на нее влиять. Такой перевод не всегда верен с позиций теоретического переводоведения, так как отстает от общепризнанных канонов, но читатели любят его, ведь он *приятен*. Сетевой перевод создается ради сетевого же читателя. Главная цель такого перевода – принести не выгоду, хотя это тоже

немаловажно, но признание переводчику, а также попутно выполнить медиаторскую и эстетическую функции.

Приведем примеры. Наибольшие затруднения и наиболее оживленные дискуссии, как правило, вызывает перевод имен собственных. О них и поговорим.

Один из ярких эпизодов современной переводческой полемики в России – спор о правильности перевода корейских имен. Большинство переводчиков, особенно профессионалов, пользуются системой транскрипции Л. Р. Концевича. Если следовать ей, главного героя романа «Поднятие уровня в одиночку» зовут *Сон Чину*. Однако до покупки издательством «АСТ» прав на перевод и публикацию данного произведения в среде фанатов на протяжении едва ли не десятилетия этот герой был известен под именем *Сон Джин-Ву*. С этой данностью согласились целых три переводческих проекта и сразу несколько команд: переводчики романа (оригинального произведения), манхвы и аниме (адаптаций). Поэтому, когда привыкшие к этому имени героя фанаты увидели в долгожданном печатном издании другое, «правильное» имя, у многих это вызвало если не гнев, то недоумение. В итоге – длительные споры вокруг печатной версии, плохого перевода (у этого издания есть еще множество минусов), резкое падение продаж и необходимость повторной редакции издания со стороны «АСТ». Вывод: готовая фанатская аудитория – это обоюдоострый меч для издателя.

Не меньший резонанс вызвал перевод китайской новеллы «Благословение небожителей»; это также касается имен собственных. Если в случае с «Поднятием уровня» еще возможны были споры о правильности-неправильности, то здесь вопрос был исключительно эстетического характера.

Сетевым переводом данной новеллы занималась инициативная и опытная группа «Юнет Транслейт». Поскольку в тексте описываются различные китайские обычаи и нормы жизни (причем не современного Китая, а Китайской империи далекого прошлого), то переводчики часто давали справки касательно упомянутых в произведении реалий, чем заслужили уважение фанатов. Печатный текст новеллы, к сожалению, лишен комментариев; более того, многие переводческие задачи решены способами, отличными от тех, которые использовали сетевые переводчики. В целом можно утверждать, что официальный, профессиональный перевод менее удачен, чем перевод «сетевой»

Сравните: *храм водных каштанов* и *святилище водяных каштанов*. Возможно, это дело привычки, но первый вариант фанатами признан как более выигрышный. Сравним варианты прозвища героя: *Собиратель цветов под кровавым дождем* и *Искатель цветов под кровавым дождем*. В оригинале это *Хиэ Уй Тàn Ниā* (血雨探花): поскольку у фразы нет четко выраженного значения действия, следовательно самым нейтральным переводом будет «кровавый дождь и цветы». Однако переводчик печатного варианта (видимо, вслед за англоязычными коллегами) избрал вариант с выраженным значением целенаправленного действия: *Искатель цветов...*

Читательское негодование в полемике вокруг переводов данной новеллы вызвало прозвище *Черновода* или *Хозяина черных вод*, которое в печатной версии превратилось в *Черная вода погибель кораблей*. В оригинале это *Hēi Shuǐ*

Chén (Zhōu 黑水沉舟), дословный перевод – «Лодки тонут в черных водах». Русскоязычный официальный вариант, по сути своей, является калькой с английского – *Black Water Submerging Boats*

Мы плавно подошли к следующей особенности сетевого перевода – многовариантности. Часто перевод новелл, особенно азиатских, ведется параллельно с переводом адаптаций в виде манхв, манг и маньхуа. И зачастую этим занимаются разные переводческие команды, отсюда весьма интересные случаи различных решений одних и тех же переводческих задач. К тому же на разных сайтах перевод одного и того же произведения могут выкладывать и осуществлять различные команды переводчиков, отчего вариативность только возрастает.

В качестве материала для иллюстрации тезиса о многовариантности решений, обнаруживаемых в русских «параллельных» переводах, возьмем корейское произведение под названием 디펜스 게임의 폭군이 되었다 («Я стал тираном в оборонительной игре») и его переводы на русский язык. В данный момент в России переводятся и оригинальная новелла, и манхва-адаптация, равно снискавшие любовь русского читателя. Отметим, что переводом двух форм произведения занимаются разные переводческие команды.

Конечно, не стоит забывать, что, поскольку манхва является адаптацией оригинала, многие условности литературного текста, детали и подробности были изменены, сохранена лишь общая сюжетная канва и ключевые элементы повествования. Однако, даже учитывая относительное соответствие адаптации и оригинала, в этих произведениях есть полностью идентичные места, которые переводчики перекладывают различно.

Первым несоответствием, с которым столкнется читатель, станут имена и названия. Отметим, что многие переводы, выполненные с азиатских языков, могут быть названы таковыми с большой натяжкой, так как следуют за анлейтом – англоязычным переводом произведения. По сути, произведение перекладывается в два этапа: с языка оригинала на английский, а уже с английского на русский. Это неизбежно накладывает на перевод свой отпечаток. Так произошло и с «Я стал тираном в оборонительной игре»: обе переводческие команды ориентировались на анлейт, в связи с чем разошлись в переводе имен.

Все персонажи данного произведения разделены на команды. Это связано со спецификой жанра – литРПГ. С командой главного героя разночтений нет, так как автор использовал всем известные европейские или по крайней мере похожие на европейские имена: Эш, Лукас, Лили, Дэмиен, Евангелина. Сложности начались с появлением в тексте второстепенных, третьестепенных и эпизодических героев. В отряде 그림자 부대 (*Shadow Squad* в анлейте, *Отряд теней* или *Теневой отряд* в русскоязычных вариантах) таких героев множество, и у каждого из них есть труднопереводимое на русский имя. Переводчики, обнаружив это, пошли разными путями.

Отряд состоит из пяти персонажей: 갓핸드 (*God Hand*), 바디백 (*Body bag*), 올드걸 (*Old Girl*), 스컬 (*Skull*), 번아웃 (*Burnout*). Переводчик новеллы дал русифицированный перевод «содержания» этих имен, получив соответственно:

Длань Бога (или просто *Длань*), *Саван*, *Старую Деву* (просто *Деву*), *Череп* и *Зарево*. Естественно, при переводе возникли характерные проблемы, к примеру: персонаж *갓핸드* в тексте мужского пола, однако в русском языке все названия, обозначающие необходимую часть тела, – женского рода: «длань», «рука», «кисть»... Только «предплечье» – существительное среднего рода, однако оно никак не вписывается в контекст, в том числе эстетически. С персонажем *올드걸* тоже все не так просто: *Old Girl* – это панибратское обращение к девушке, в котором звучат ирония и легкое пренебрежение. В другой трактовке так могли называть выпускниц закрытых женских пансионатов. В русском ни для одного из прочтений хорошего, полностью подходящего перевода нет. Или же переводчик его не нашел.

Команда переводчиков манхвы пошла более простым путем – воспользовалась транслитом и получила: *Годхэнд*, *Бодибэг*, *Олдгёрл*, *Скалл* и *Бёрнаут*. В некотором смысле такой подход удобен, особенно в современном мире, где сложно найти читателя, хоть сколько-нибудь не знакомого с английским языком. Таким образом, команда избавилась от проблем с передачей смысла и тем не менее донесла его до читателя.

Какой подход лучше или правильнее, сказать трудно – решение всегда остается за читателем.

Другое дело, что у новеллы и манхвы различаются переводы одних и тех же смысловых структур – фраз. Так, в обоих вариантах есть фраза: *Jackal, even if you forgot Everblack's name, the empire has never forgotten about you* [3], которую переводчик новеллы передал так: *Шакал, даже если ты забудешь империю, империя никогда не забудет о тебе* [1]. Команда же манхвы перевела это высказывание иначе: *Шакал, даже если ты забыл, империя всегда о тебе помнила* [2].

На таких нюансах и строятся все различия воплощенного в разных формах единого смысла. Переводчики в Сети редко работают друг с другом, куда чаще конкурируют. И если переводчики новеллы и манхвы еще могут подглядывать друг у друга некоторые решения, то команды, работающие с одной и той же манхвой, как правило, не обращают внимания на плоды чужих трудов и даже, бывает, стремятся к полной самобытности, проявляющейся в именах, названиях, расстановке фраз по фреймам, шрифтах и прочих нюансах перевода графических романов и комиксов.

Перевод в Сети – это соревнование, в которое может вступить любой. И чтобы быть успешным в этой среде, переводчик должен соблюдать одно простое правило: обращать внимание на скорость и качество. И хотя последнее может снижаться в условиях жесткой конкуренции, главное, чтобы глава выходила одновременно с оригиналом. Как показала практика, максимально допустимая задержка у популярных тайтлов – один день. Все прочее воспринимается читателями как опоздание, и они ищут команду с более высокой скоростью выпуска, даже если качество перевода у нее хуже.

Напоследок затронем еще два аспекта сетевого перевода, которых мы вскользь касались ранее. Первый – финансовая сторона. Второй – машинный перевод или анлейт, что часто одно и то же.

Итак, начнем с финансового вопроса. Переводчик в Сети не запрашивает авторские права, не покупает и не получает их, а следовательно, не имеет никакого права использовать текст для собственной выгоды. За это ему может грозить статья о нарушении авторских прав. Как правило, выкладывая свой перевод в Сеть, переводчик не рассчитывает получить от результатов своего труда финансовую выгоду. Многие команды, особенно переводчики популярных манхв и манг, пользуются возможностями донатов на платформах ВК и *Patreon*, выкладывая главы в первую очередь там. Читатель может «задонатить», чтобы получить доступ к новинке раньше остальных. Несомненно, позже глава выйдет в общий доступ, но, поскольку в Сети скорость имеет решающее значение, многие читатели готовы платить за главы, чтобы читать их первыми и в хорошем качестве (как правило, команды, пользующиеся таким методом условного заработка, обязуются предоставлять лучшее качество при высокой скорости выхода). Эта система проверена годами, если не десятилетиями, и уж точно не одним поколением переводчиков и читателей. И она работает, так как читатель и благодарит переводчика, стимулируя его работать лучше и быстрее, и поддерживает любившийся тайтл финансово (некоторые произведения хорошо защищены, и переводчику приходится покупать главы на официальных сайтах).

Что будет, если переводчика уличат в нарушении авторских прав?

По запросу правообладателя перевод удалят с платформы выкладки, но существует большое количество сайтов и бесчисленное множество жаждущих взяться за перевод людей. Уследить за всеми невозможно, и переводчику вряд ли будет грозить серьезная ответственность – он просто уйдет в подполье.

И последняя важная особенность сетевого перевода – это наличие машинной обработки текста. Несомненно, такие технологии существенно облегчают труд переводчика, да и качество автоматического перевода за последнее пятилетие значительно выросло, однако это почти не касается перевода с языков Азии (в первую очередь китайского и корейского). Машинный перевод с них часто грешит такими недочетами, как смена пола у персонажей, отсутствие единого варианта имени или фамилии, путаница с топонимами и в связи с этим – логический хаос.

В Сеть, как правило, выкладывают два варианта машинного перевода: отредактированный и нет. С отредактированным все просто: его вычитывает переводчик на английский, убирая все нестыковки и скачущие местоимения. Именно с такими анлейтами чаще всего и работают впоследствии переводчики на другие языки. С неотредактированными машинными переводами работать намного сложнее: тут переводчик выступает еще в роли редактора и корректора. Степень соответствия машинного перевода осмысленному человеческому не превышает 60 %, поэтому многое переводчику приходится додумывать или же опускать. А это серьезно сказывается на качестве итогового продукта.

Бывают ситуации, когда текст пропускают через Гугл- или Яндекс-переводчик и, не редактируя ни единого слова, выкладывают в общий доступ. Такие переводы также читаются за неимением лучшего варианта – к примеру, в ситуациях, когда произведение не слишком популярно и существует только машинный перевод. Однако при подобном подходе теряется до 70 % осмысленной информации и читателя встретят такие нелепости, как «господин таксист» и «Мо побежал» вместо имен собственных Шуи Цзячен и Мо Ран. Стоит отметить, что таким образом часто переводят с китайского.

У каждой азиатской страны в Сети сформировался свой отдельный сегмент. Япония прочно ассоциируется с мангами – первоосновой, и аниме – адаптацией. Здесь разброс по жанрам велик, но преимущественно это сёнен. Южная Корея – новеллы и манхвы: литРППГ, попаданчество, романтическое фэнтези, посвященное либо современности, либо условно европейскому Средневековью. Отсутствие больших различий в восприятии реальности делает корейские произведения самыми популярными и простыми для адаптации на русский язык. Китай – это почти всегда уся или сянься: особые китайские жанры с сюжетами о фэнтезийном древнем Китае. Китайские сетевые тексты отличаются перегруженностью деталями азиатского быта и истории. У российского читателя знаний в этой сфере немного, поэтому переводчик должен многое пояснять, давая подробные исторические, этнологические и культурологические справки. В связи с этим китайские произведения (объем которых может достигать нескольких тысяч глав) не пользуются большим спросом у российских сетевых переводчиков. Несомненный фаворит – Южная Корея. И именно на произведения этой страны чаще всего обращают внимание современные издатели.

Публикация неофициального фанатского перевода в Сети позволяет издательствам оценить конкурентоспособность и прибыльность произведения на российском рынке. Если тайтл оправдывает себя, то есть имеет свою устоявшуюся фанатскую и читательскую аудиторию, издательство может запросить права на его публикацию и выпустить печатную версию. Однако, как правило, сетевые переводчики остаются за бортом издательского процесса. Сколько бы тайтлов, публиковавшихся на просторах Сети, ни выходило на бумаге, ни у одного произведения не остался тот же состав переводчиков, издательства всегда привлекают новых людей к работе над текстом. О нюансах и последствиях мы уже говорили выше. Стоит, однако, упомянуть, что часто «лицензирование» тайтла, то есть покупка на него прав каким-либо издательством, означает удаление сетевых переводов целиком или частично.

Из всего вышесказанного можно сделать вывод, что перевод в Сети – дело неблагодарное и невыгодное. Именно поэтому чаще всего им занимаются не профессионалы, а любители сетевой литературы или же конкретного произведения. Почти вся система сетевых переводов держится на энтузиазме и поддержке читателей, как эмоциональной, так и финансовой. Однако, к удивлению, желающих вступить на этот «гордый одинокий путь самурая» с каждым годом становится все больше.

Библиография

1. *Рю Ын Гарам*. Я стал тираном в оборонительной игре. Новелла [Электронный ресурс]. URL: <https://ranobelib.me/ru/book/141616--dipenseu-geim-ui-poggun-i-doeoosda?section=chapters&ui=536271> (Дата обращения: 15.09.2024).
2. *Рю Ын Гарам*. Я тиран в оборонительной игре. Манхва [Электронный ресурс]. URL: <https://test-front.mangalib.me/ru/manga/137522--banger-gam-pokgunidoeassda?ui=536271> (Дата обращения: 15.09.2024).
3. *Ryu Eun Garam*. I Became the Tyrant of a Defense Game. URL: <https://novelbin.com/b/i-became-the-tyrant-of-a-defense-game> (Accessed on: 15.09.2024).

**ПЕРЕВОД ЛИТЕРАТУРЫ
ДЛЯ ДЕТЕЙ И ЮНОШЕСТВА**

**СТРАТЕГИИ ПЕРЕВОДА ИМЕН СОБСТВЕННЫХ С АНГЛИЙСКОГО
НА РУССКИЙ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЖАНРА ФЭНТЕЗИ
(НА МАТЕРИАЛЕ РОМАНОВ Э. ХАНТЕР)**

А. А. Бакараева

**Нижегородский государственный лингвистический университет
имени Н. А. Добролюбова**

Фэнтези является сегодня одним из наиболее популярных жанров художественной литературы. Отличительная особенность таких произведений – значимые (или «говорящие») имена собственные, отсылающие к внешности или качествам характера персонажей-обладателей. Перевод подобных именованных может быть охарактеризован как сложная переводческая задача.

В цикле фантастических романов Эрин Хантер (общий псевдоним Кейт Кери, Черит Болдри, Виктории Холмс и Тай Сазерленд) под названием «Коты-воители» используется большое количество значимых имен собственных. Детальный сравнительно-сопоставительный анализ семантики исходных ономастических единиц и их переводных эквивалентов позволяет определить стратегии, использованные для отражения этих имен в переводе, и выяснить, насколько точно переводчику удалось воспроизвести смысл таких именованных.

Ключевые слова: имена собственные, «говорящие» имена, фэнтези, стратегии перевода.

**Translation Strategies of Proper Names in Fantasy Fiction:
from English into Russian (Based on the Series of Novels by E. Hunter)**

A. A. Bakaraeva

Linguistics University of Nizhny Novgorod

Fantasy is one of the most popular fiction genres. A distinctive feature of such works of literature consists in the usage of various meaningful (or “speaking”) proper names referring to the appearance or personality traits of characters-owners. The translation of such names becomes a difficult task for a translator.

In the cycle of fantasy novels “Warriors” written by Erin Hunter (the common pseudonym of Kate Carey, Cherith Baldry, Victoria Holmes, and Tui Sutherland) we can observe a large number of meaningful proper names. A detailed comparative analysis of the semantics of the original onomastic units and their translation equivalents allows us to determine the strategies used to reflect the meaningful denominations in translation and to find out how accurately the translator managed to reproduce the meaning of the meaningful proper names.

Key words: proper names, “speaking” names, fantasy, translation strategies.

Произведения жанра фэнтези интересны самому широкому кругу читателей. Популярность этих текстов обусловлена их характерными особенностями:

- созданием вымышленных миров;
- определенным антуражем;
- высокой степенью фантастичности;
- иррациональностью описываемых событий, наделением персонажей необычными, магическими способностями [1, с. 100].

На лексическом уровне тексты жанра фэнтези отличает активное использование значимых (или «говорящих») имен собственных. К данной категории ономастических единиц принадлежат именованья, смысловое наполнение которых соотносится с определенными качествами персонажа-обладателя или же с характерными чертами обозначаемого неодушевленного объекта. Как правило, «значимые» имена наделяются дополнительными оттенками значения и обладают яркой эмоциональной окраской. Также подобные наименования часто являются авторскими неологизмами. Необходимость отражения добавочных семантических компонентов делает передачу имен собственных в переводном тексте сложной задачей.

В фантастических романах Эрин Хантер из цикла «Коты-воители» [2; 7] прослеживаются все перечисленные черты произведений жанра фэнтези. Большинство личных имен героев, наименования мест действия и природных объектов, упоминаемых в текстах цикла, можно отнести к разряду «говорящих». Более того, имена персонажей данного произведения не только указывают на отличительные особенности их внешности и черты характера, но и соотносятся с возрастом, статусом обладателей и их принадлежностью к определенному обществу. Такие имена собственные заслуживают особого внимания.

В соответствии с универсальной классификацией ономастических единиц по типу обозначаемых объектов, разработанной А. В. Суперанской, среди наименований, используемых в романах данного цикла, можно выделить следующие группы лексем:

- Имена живых существ:

Зоонимы – наименования животных (индивидуальные и групповые), к данной подгруппе относятся личные имена героев произведения и названия их сообществ;

- Имена неодушевленных объектов:

Топонимы – географические названия:

- 1) *Гидронимы* – названия водоемов (Лунное озеро, река Альба);
- 2) *Оронимы* – обозначения возвышенностей, гор, горных цепей (Дозорная скала, Змеиная горка, Песчаный Овраг);
- 3) *Фитонимы* – названия растений (Совиное дерево);
- 4) *Дромонимы* – наименования дорог (Гремящая тропа) [4; 5].

В свою очередь, зоонимы также целесообразно разделить на несколько подгрупп:

- Имена, отражающие особенности внешности персонажей-носителей (окрас, фигура): Безух (*Smallear*), Белохвост (*Cloudtail*), Малолап (*Smallpaw*),

Пестрая Шерстка (*Dappled Pelt*). Среди таких зоонимов встречаются лексемы, передающие внешнее сходство котов с другими представителями животного мира: к примеру, героиня, окрас которой напоминает оперение воробья, получила имя Воробьиная звезда (*Sparrowstar*);

- Имена, соотносящиеся с чертами характера или поведением обладателей: Ураган (*Stormpaw*), Быстролап (*Swiftpaw*), Тишинка (*Quietkit*);

- Имена, отсылающие к статусу героев, роду их занятий: к примеру, зоонимы с корнем «-звезд» (*-star*), традиционно являются именованиями предводителей племен – Камнезвезд (*Stonestar*), Ивовая Звезда (*Willowstar*), Острозвезд (*Pinestar*). Важно отметить, что в анализируемых произведениях изменение положения героя в сообществе влечет за собой трансформацию имени. Так, котенок Белочка (*Squirrelkit*), повзрослев, получает именование Белка (*Squirrelpaw / Squirrelflight*); выступая в качестве предводительницы племени данная героиня носит имя Беличья Звезда (*Squirrelstar*).

- Имена, связанные не только с внешним обликом, но и со статусом персонажей-обладателей, составляют отдельную подгруппу зоонимов. Например, одного из предводителей Грозового Племени, кота огненно-рыжего окраса, нарекают Огнезвездом (*Firestar*), тогда как пятнистая предводительница Речного племени зовется Пятнистой Звездой (*Leopardstar*).

Помимо лексического наполнения, важно учитывать морфологические особенности «значимых» имен собственных. Приведенные примеры показывают, что большинство оригинальных «говорящих» именовании, используемых в произведениях цикла «Коты-воители», являются составными существительными, что осложняет их передачу в тексте перевода.

В ходе работы с именами собственными при переводе художественного текста переводчик придерживается определенной программы осуществления переводческой деятельности в условиях двуязычной коммуникации – переводческой стратегии [3, с. 165]. Принято различать следующие стратегии перевода ономастических единиц:

- Транскрипция – передача звучания имен, их фонетических особенностей;

- Транслитерация – отражение в переводе графической формы онимов;

- Фонологическая замена – подбор эквивалента, созвучного оригинальному наименованию;

- Калькирование и полукалька – воспроизведение в переводном тексте имени собственного или его составных частей с отражением семантики исходного именовании;

- Семантическая замена – использование в качестве эквивалента оригинального онима реально существующего в языке перевода имени;

- Описательный перевод – опущение имени собственного, сопровождаемое сообщением основной информации о персонаже.

В настоящей работе проводится сравнительно-сопоставительный анализ оригинальных имен собственных, упоминаемых в книгах цикла «Коты-воители», и их русскоязычных эквивалентов, предложенных переводчиками

О. И. Корчагиной [6], Н. Г. Усовой и В. А. Максимовой. В ходе анализа было выявлено, что основной стратегией передачи «значимых» зоонимов в переводе произведений на русский язык стало калькирование: *Darktail* – Темнохвост, *Flame* – Пламя, *Longtail* – Долгохвост, *Sweetpaw* – Нежнолапка, *Pinestar* – Острозвезд, *Rain* – Дождь. Достаточно большое количество личных имен героев было переведено при помощи полукальки: *Featherwhisker* («Перьевой ус») – Пышноус, *Lionheart* («Львиное сердце») – Львиногрив, *Sparkpaw* («Лапа Искры») – Огнелапка. При этом одна из частей именованного переводится дословно, тогда как для отражения в тексте перевода другого элемента она используется прием замены образа. В отдельных случаях менее важный компонент значения опускается: *Marshcloud* (дословно «Болотное облако») – Болотовик, *Pigeonflight* (дословно «Голубиный полет») – Голубь, *Silverstream* (дословно «Серебряный Поток») – Серебрянка, *Rosebush* (дословно «Розовый куст») – Роза.

Интерес также представляют имена котят, в оригинале включающие в себя корень *-kit* («котенок», «киска»). В переводных эквивалентах таких именованных используют различные уменьшительно-ласкательные суффиксы: *Moonkit* (дословно «Лунный котенок») – Луночка, *Petalkit* (дословно «Лепестковый котенок») – Лепесточек, *Eaglekit* (дословно «Котенок орла») – Орлишка. Следует подчеркнуть, что наиболее часто для образования русскоязычных соответствий подобных имен собственных используются суффиксы *-к* (*Berrykit* – «Ягодный котенок» – Ягодка, *Nightkit* «Ночной котенок» – Ночка, *Hazelkit* «Ореховый котенок» – Орешинка), *-ик* (*Patchkit* «Лоскутный котенок» – Лоскутик), *-очк* (*Stripekit* «Полосатый котенок» – Полосочка), *-ушк / -юшк* (*Cinderkit* «Пепельный котенок» – Пепелюшка).

Отдельные зоонимы были отражены в переводном тексте посредством приема замены образа в сочетании с использованием суффиксов: *Crowkit* «Вороний котенок» – Грачик, *Storkkit* «Котенок аиста» – Журавушка.

Примечательно, что среди кличек домашних котов «значимые» именованья встречаются намного реже. Например, первоначальная кличка одного из главных героев в оригинале звучит как *Rusty* («Ржавый»); в русскоязычном переводе был подобран близкий по значению и наиболее распространенный вариант – Рыжик. Такой эквивалент можно считать частным случаем применения стратегии семантической замены. Выбор переводного соответствия позволяет сохранить связь имени с окрасом персонажа, а наличие в морфемной структуре именованного уменьшительно-ласкательного суффикса указывает на юный возраст героя в начале описываемых событий.

В отношении топонимов следует отметить, что такие ономастические единицы были переведены на русский язык при помощи стратегии калькирования: *Crystal Pool* – Кристальный пруд, *Moonstone* – Лунный камень, *White Bay* – Белая бухта.

Приведенные примеры позволяют сделать вывод о том, что «значимые» имена собственные сообщают важную информацию об обозначаемых ими объектах и помогают создать особую атмосферу произведения в жанре фэнтези. При передаче таких лексем в переводном тексте необходимо проанализировать их значение и по возможности наиболее полно отразить дополнительные

компоненты смысла. Работа с «говорящими» именами требует от переводчика особого мастерства и богатой фантазии.

Библиография

1. *Галкина М. А.* О жанровом своеобразии фэнтези // Театр. Живопись. Кино. Музыка. 2021. № 1. С. 97–108.
2. Коты-Воители Вики [Электронный ресурс]. URL: <https://warriors-cats.fandom.com/ru/wiki/Wiki> (Дата обращения: 08.08.2024).
3. *Сдобников В. В.* Стратегия перевода: общее определение // Вестник Нижегородского гос. лингв. ун-та. 2011. Вып. 1 (13). С. 165–172.
4. *Суперанская А. В.* Общая теория имени собственного. М.: Наука, 1964.
5. *Суперанская А. В.* Что такое топонимика. М.: Наука, 1985.
6. *Хантер Э.* Стань диким! / пер. [с англ.] О. Корчагиной. М.: ОЛМА Медиа Групп, 2010. 317 с.
7. The Warrior Cats Wiki. URL: https://warriorsrunwild.fandom.com/wiki/Warrior_Cats_Wiki (Accessed on: 12.08.2024).

**ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА КНИГИ ДЖ. НУЧЧИ И А. КАЛИЗИ
«ПИКО, ЦИРЦЕЯ, МОНСТРЫ БОМАРЦО И ДРУГИЕ
ФАНТАСТИЧЕСКИЕ СУЩЕСТВА ЛАЦИО»**

М. А. Левина

Литературный институт имени А. М. Горького

В настоящей статье анализируется опыт перевода книги Дж. Нуччи и А. Кализи «Пико, Цирцея, монстры Бомарцо и другие фантастические существа Лацио» из серии *Mostro che parla*. Авторы серии стремятся познакомить детскую аудиторию с итальянским фольклором, с традициями разных регионов, а также с популярными сказочными образами. В книгу входят семь фантастических рассказов, в основе которых лежат популярные фольклорные образы или местные легенды. Главная трудность, с которой столкнулись переводчики книги, – передача реалий. В статье анализируются предложенные решения этой задачи, кроме того, рассматриваются способы перевода диалектизмов, а также стихотворений, включенных в текст сборника, и в целом проблема сохранения стилистических особенностей исходного текста. Книга переведена студентами итальянского семинара художественного перевода Литературного института имени А. М. Горького.

Ключевые слова: художественный перевод, детская литература, передача реалий, итальянская литература, итальянский фольклор, Лацио.

**Translating the Collection of Italian Children's Stories by G. Nucci and A. Calisi
“Pico, Circe, Bomarzo Monsters and Other Fantastic Creatures of Lazio”**

M. A. Levina

Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing

This paper analyzes the experience of translating the book by J. Nucci and A. Calisi “Pico, Circe, Bomarzo monsters and other fantastic creatures of Lazio” from the series “Mostro che parla”. The authors of the series want to acquaint the children's audience with Italian folklore, with the traditions of different regions, as well as with popular fairy-tale images. The book includes seven fantastic stories based on popular folklore images or local legends. The main difficulty faced by the translators of the book is the transfer of realities. The article analyzes the proposed solutions to this problem, in addition, the transfer of dialect, the translation of poems included in the text and, in general, the problem of preserving the stylistic features of the source text are considered. The book was translated by students of the Italian seminar of literary translation of the Maxim Gorky Literature Institute.

Key words: literary translation, children's literature, ways to convey realities, Italian literature, Italian folklore, Lazio.

Зачастую читатель не задумывается о том, с какими проблемами сталкивается переводчик художественной литературы во время работы с текстом оригинала. Речь идет не только о сложностях передачи авторского стиля, структуры повествования и сохранении социально-культурных особенностей, но и о трудной задаче адаптации реалий. С. Влахов так описывает суть этой задачи: «Перевод реалий – часть большой и важной проблемы передачи национального и исторического своеобразия, которая восходит, должно быть, к самому зарождению теории перевода как самостоятельной дисциплины» [2, с. 5].

Детская художественная литература является не только важной сферой творчества и книгоиздания, учитывающей интересы и увлечения разных возрастных групп, способы восприятия и понимания готового текста, но и способом межкультурного обмена и социализации. Детские книги должны быть увлекательны, доступны и понятны, они должны помогать юным читателям расширять кругозор, словарный запас, формировать эстетическое сознание. «Ребенок ищет в книге ответы на свои вопросы, решения проблем взаимоотношений с родителями и с товарищами, одобрения своим поступкам. Он еще не научился вести диалог с книгой в споре, ему нужны собеседник-единомышленник, ориентиры добра и зла» [4, с. 213].

Соответственно, можно говорить об особенностях перевода детской литературы. Как отмечает В. С. Модестов, «перевод детской литературы требует особого внимания к художественному образу и чутья к слову, а также учета возрастной специфики читательской аудитории. К тому же, пересказ и перевод с элементами пересказа являются в детской литературе узаконенными формами воссоздания подлинника в материале родного языка» [4, с. 213]. Переводчик детской художественной литературы должен возвращать в себе умение видеть образы, понятия глазами ребенка, а не взрослого. Цель перевода в этом случае – «воссоздать текст художественными средствами родного языка и в его материале так, чтобы его творение соответствовало подлиннику не только семантически, но и по силе интеллектуального и эмоционального воздействия на юного читателя» [Там же, с. 219]. Важно переводить с учетом особенностей детского мировосприятия и миропонимания, мыслить и чувствовать текст как бы наравне с потенциальной аудиторией.

В настоящей статье анализируется опыт перевода сборника итальянских детских рассказов «Пико, Цирцея, монстры Бомарцо и другие фантастические существа Лацио» Джованни Нуччи и Андреа Кализи [6]. На этом примере выявлены особенности работы переводчика с детской литературой – прежде всего показаны методы адаптации реалий в переводе.

Рассмотрим фрагмент первого рассказа, посвященного волшебнице Цирцее:

Invece d'estate ha questo piccolo chiosco vicino alla riva, in spiaggia, poco sopra le dune [6, p. 5].

буквальный перевод: *Но летом у нее есть этот маленький киоск рядом с берегом, на пляже, чуть выше дюн.*

Слово «дюны» наводит на мысль о пустыне, однако центральным персонажем рассказа книги является Цирцея, работающая в киоске на песчаном пляже. В дикой природе дюны формируются под воздействием ветра при наличии большого количества песка, однако на облагороженных пляжах региона Лацио, которые ежедневно наводнены туристами, это вряд ли возможно. Зато известно, что для защиты побережий от штормов примерно в трех метрах от воды возводят насыпи. В ходе работы над книгой переводчики проверяли эти сведения – например, на италоязычном новостном интернет-ресурсе нашлась информация о создании искусственных дюн на время осеннего и зимнего сезонов [7]. Поэтому было решено заменить слово «дюна» на «искусственные насыпи»: *Летом она торгует в маленьком киоске на берегу моря, у самой кромки воды, почти сразу за искусственной насыпью.* На наш взгляд, переводчиками найден удачный алгоритм действий: подобрать синонимичное понятие, известное читателю и позволяющее избежать ошибки в понимании.

При переводе первого рассказа также использовалась замена понятия не на синонимичное, а на другое, более доступное русскоязычному читателю:

Quando andate al chiosco a prendere un'orzata o la spremuta ...<...> E il succo d'ananas o la gazzosa dalla signora del chiosco? <...> ... un bicchiere d'acqua col ghiaccio e quattro foglie di menta, o un tamarindo spremuto [6, p. 5, 8].

В киоске на пляже колдунья Цирцея торгует напитками, отведав которые мальчики и девочки поддаются чарам злой волшебницы: тогда-то она и превращает их в животных. Обратим внимание на названия популярных итальянских безалкогольных напитков. *Il succo d'ananas, la spremuta* можно было перевести дословно: «ананасовый сок», «свежевыжатый апельсиновый сок». Однако *un'orzata, la gazzosa, un tamarindo spremuto*, хотя и имеют аналоги на русском языке, абсолютно неясны читателю, так как подобная продукция отсутствует на российском рынке. Название *orzata* используется для нескольких видов безалкогольных прохладительных напитков, которые изготавливают из миндального молока, кунжута, риса, ячменя. По внешнему виду и назначению этот продукт похож на лимонад. Под *gazzosa* подразумевается газированный прохладительный напиток с интенсивным цитрусовым вкусом, изготавливаемый путем настаивания цедры лимонов. Наконец, «свежевыжатый сок из тамаринда», который упоминается выше, – неизвестный русскоязычному читателю, тем более ребенку, напиток. Его готовят из жидкого экстракта плодов дерева тамаринда, т. е. индийского финика.

Анализируя варианты адаптации, можно выделить два наиболее удачных пути решения проблемы. Во-первых, выполняя просветительскую задачу, можно расширить кругозор детей и перевести названия буквально. Так переводчик сохранит реалии, а для пояснений может использовать сноски. Однако важно учитывать возраст целевой аудитории и тот факт, что названия напитков не влияют на сюжет рассказа и понимание образа главной героини. Поэтому был выбран второй вариант адаптации: упрощение названий до знакомых нашим

соотечественникам напитков: *Pepsi*, *Coca-Cola*, *Sprite*, свежесжатый ананасовый или апельсиновый сок. Это позволяет не давать русифицированный вариант, ведь «Кока-Колу» любят в разных странах. Например, одна из фраз была переведена так:

Говорят, если пойдешь к Цирцее за газировкой или свежесжатым соком – держи ухо востро.

Приведем также другие варианты замены неизвестных и непопулярных в российских реалиях напитков на более нейтральные варианты: «выпить холоденького», «газировка», «апельсиновый сок», «шипучка» и т. д.

Похожая трудность с адаптацией названий возникла при переводе рассказа «Змей из Гаэты». Бабушка мальчика использует сыр в качестве приманки, чтобы поймать страшного змея:

Così ci siamo organizzati, mia nonna ha preso due caciottine, un bel pezzo di pecorino e anche due scaglie di parmigiano stagionato 36 mesi e ha messo tutto quanto sopra il tavolo della cucina [6, p. 38].

Автор упоминает сыр «качотта», который изготавливается из молока козы, овцы, буйвола и коровы, соленый овечий сыр «пекорино», а также «пармезан». Последний из перечисленных сыров наиболее популярен в России, поэтому он может быть знаком детской аудитории. В итоге было решено прибегнуть к адаптации с сохранением оригинальных реалий и названий:

Бабушка принесла две головки сыра качотта, увесистый кусок пекорино, а также два кусочка пармезана трехлетней выдержки и положила на кухонный стол.

С необходимостью упростить названия переводчики столкнулись и в рассказе «Монстры Бомарцо», где описан детский кошмар. По сюжету маленький мальчик видит страшный сон, в котором действуют ожившие каменные статуи из парка монстров в Бомарцо. Здесь для переводчиков было важно сохранить ощущение хаоса, панического страха, создаваемое благодаря последовательному перечислению действий, нагнетанию атмосферы и появлению страшных чудищ. Автор акцентирует внимание на образе холодной каменной скамьи, в которую превращается детская кровать. В оригинальном тексте рассказа словосочетание *panca etrusca*, написано с маленькой буквы, а в разделе характеристик действующих лиц рассказа в перечне главных героев оно написано уже с прописной – *Panca Etrusca*. Автор намеренно использует заглавную букву, так как этрусская скамья буквально становится одним из персонажей. Речь идет о древней цивилизации, вероятно, в нашей стране не только дети, но и многие родители не слышали о существовании этрусков. Поэтому при переводе было решено изменить название «этрусская скамья» на «каменная скамья». При этом смысл образа не потерялся, в произведении он фигурирует лишь как жуткая

замена кровати. Название «Этрусская Скамья» решено было оставить только в перечне главных действующих лиц.

В том же рассказе встречается Маскарон, или *Mascherone* – декоративный элемент в виде маски зверя или мифического существа, которым украшали сосуды, барельефы, архитектурные сооружения. В случае с парком Бомарцо речь идет о каменной статуе, которая напоминает страшную морду с разинутой пастью. И так как сохранить образность и не потерять особенность реалий было важной задачей, в перечне характеристик персонажей каменная статуя значится как «Маскарон, или Чудище с разинутой пастью».

Зачастую переводчики прибегают к методу калькирования, когда сталкиваются с игрой слов в тексте. В рассказе «Змей из Гаэты», о котором уже шла речь выше, встречается забавное прозвище отважного местного жителя, победившего страшного змея. *Trompeteglie* можно было перевести по-разному. Было бы неразумно прибегать к транскрипции, т. е. оставить «Тромпетелье», ведь прозвище смельчака должно контрастировать с образом чудища и быть смешным. Переводчики предложили несколько вариантов: синьор Тарелкини, синьор Кастрюлье, синьор Трубачини, Лука-Мука и Тирлим-Бом-Бом. Первые два варианта связаны с итальянским словом *teglie* (противень или большая сковорода). С другой стороны, последний вариант может показаться наиболее близким русскоязычному читателю благодаря отсылке к песенке шута из советского мультфильма «Капризная принцесса» по мотивам сказки братьев Гримм «Король Дроздобород». Отсылка к известному мультфильму вызовет больше отклика, чем калькированный вариант перевода или попытка дословно перевести итальянскую игру слов в оригинальном тексте.

Немало трудностей возникло при переводе трех небольших стихотворений, включенных в рассказы. Перед переводчиками стояла задача не только создать законченный, ритмичный и понятный лирический текст, но и сохранить смысл образов, форму и авторский стиль. Переводчик не может «быть равнодушен к переводимому тексту, его всегда привлекают произведения, которые ему творчески близки» [4, с. 136].

Первое стихотворение встречается в рассказе «Монстры Бомарцо», оно написано возвышенным, даже вычурным стилем:

*Voi che girate per il mondo per vederne
le meraviglie alte e stupende,
siete arrivati fin qua
ma vedrete soltanto delle facce orrende* [6, p. 15].

Первый предложенный вариант перевода сохраняет намеренно усложненную лексику, а также рифму:

*О, странники, охотники за чудесами,
Сюда вы шли за чистой красотой.
Увы, придя сюда извиистой тропой,
Увидите лишь рожки жуткие...*

К сожалению, при переводе в последней строке исчезла рифма, некоторые образы заменены или дополнены. Также бросается в глаза намеренный повтор слова «сюда», который отсутствует в оригинальном тексте. В целом даже по ритму стихотворение получилось более лиричным, чем оригинал. Второй вариант перевода компактнее по структуре, он сохраняет ритм и рифму, отсутствуют повторы, зато потеряны оригинальные образы:

*Пройдя уж мир наполовину
Желал ты испытать судьбину
Что ж, зри! Но не прекрасны дивы,
А рожжи страшны и визгливы!*

Однако переводчик делает намеренную прямую отсылку к «Божественной комедии» Данте Алигьери. Ср. с переводом М. Лозинского:

*Земную жизнь пройдя до половины,
Я очутился в сумрачном лесу,
Утратив правый путь во тьме долины.
Каков он был, о, как произнесу,
Тот дикий лес, дремучий и грозный,
Чей давний ужас в памяти несущу!* [1, с. 8]

Отметим удачную переключку первых строк, а также схожесть художественных образов, связанных с тематикой рассказа из сборника – например «дикий лес, дремучий и грозный», темы странствий и судьбы. Вряд ли отсылка к Данте будет понятна детям, однако такое решение нельзя назвать неуместным, так как сохранена образность, а также воссоздан высокий стиль.

В рассказе «Пасквино» также фигурируют два небольших сатирических стихотворения. Пасквилы играют ключевую роль в сюжете и содержании произведения. Переводчики исходили из того, что русскоговорящие дети вряд ли знают о существовании в Риме «говорящих статуй» (см. об этих статуях [4, с. 265–274]). Пасквино находится в центре Рима, недалеко от знаменитой пьяды Навона. В энциклопедическом словаре Ф. А. Брокгауза и И. А. Ефрона о нем сказано следующее: «Pasquino – народное прозвище античной статуи в Риме, ныне поврежденной временем. Статуя изображала Аякса с трупом Ахилла (по мнению других – Менелая, с трупом Патрокла) и принадлежит, по художественности исполнения, к лучшим произведениям классической скульптуры. <...> На обоих этих памятниках появлялись различные надписи: эпиграммы, шутки на злобы дня (отсюда – пасквиль), и притом так, что статуи вели как бы между собой диалог Марфорио предлагал вопросы, а Пасквино (maestro Pasquino) давал ответы» [3]. В рассказе итальянского сборника два маленьких мальчика на прогулке с бабушкой замечают гневный пасквиль, приклеенный к статуе:

*Se la sindaca si lava la sera
come pulisce le strade e le piazze
zozze di carte, di robe e di cacche
potete star certi, vedi e rivedi,
che a questa sindaca le puzzano i piedi [6, p. 68].*

Этот сатирический стишок необходимо воссоздать в задорной манере, сохраняя стиль резкой эпиграммы. При этом важно не уйти слишком далеко от первоначального текста и попытаться оставить те же художественные образы. Первый вариант перевода – практически дословный подстрочник, но зарифмованный, в нем передана едкая сатира и нападки на римские власти:

*Если мэриша тело моем,
Как тропинки
От какашек и соринки.
Пусть прохожий нос закроет!
Должны вы быть уверены,
Проверить и не намерены.*

Форма немного изменена в целях сохранения ритма коротенького стишка. Однако переводчик опустил смысл последней фразы оригинального текста. Второй вариант перевода также передает настроение оригинала, но по форме он длиннее, стиль несколько изменился:

*Есть у мэра две задачи:
Ноги мыть как можно чаще
И про город не забыть –
В нем за чистотой следить.
Почему ж воняют ноги,
И все в мусоре дороги?
Что ж, не справился наш мэр
Свалка – вот его удел!*

На примере двух переводов можно увидеть, насколько разными могут быть варианты адаптации небольших стихотворений. Главной задачей можно считать сохранение смысла, а также формы обличительного пасквиля. В подобных случаях переводчик может допускать больше вольностей, ведь важно заинтересовать и рассмешить маленького читателя.

«Серьезно осложняет перевод наличие в подлиннике диалектизмов и жаргонизмов, которые, как правило, выполняют в произведении три семантические функции: а) характеризуют местное происхождение говорящего; б) характеризует говорящего социально; в) подчеркивают образовательный и культурный уровень говорящего», – пишет Модестов [4, с. 101]. В подобных случаях одни переводят дословно, не передавая диалектную окраску, что, конечно же, обедняет текст. Другие подражают разговорному стилю, используют

диалектизмы, жаргонизмы, окказионализмы. В рассказе «Беатриче Ченчи» встречаются не только отдельные слова из римского диалекта, но и целые предложения:

A ragazzi'! La devi finì de fa' er prepotente! Sei solo uno sgnappetto, sei!
[6, p. 49].

Главная героиня, бойкая и отважная девочка, переходит на романеско, изображая призрака казненной Беатриче Ченчи, чтобы напугать и проучить хулигана. В оригинальном тексте между диалектом и итальянским языком разница очевидна, добиться этого в переводе сложно. Выбор был сделан в пользу назидательного стиля, при этом переводчики решили не прибегать к архаизации, не коверкать язык и не передавать грубость интонации, характерную для романеско. Фраза стала несколько длиннее, но главное – на наш взгляд, была передана пугающая речь призрака:

Эй, ты, несносный мальчишка! Как ты посмел возомнить себя царем этого мира?! Да посмотри же на себя: от горшка два вершка! Всего лишь жалкий мальчишка!

Одной из проблем перевода фраз на диалекте может стать их неправильное истолкование. Найти информацию в словарях или на интернет-ресурсах бывает непросто. Например, в случае слова *cianchetta* переводчикам пришлось обратиться к носителям римского диалекта. Оказалось, что это слово означает «подножка». Похожие трудности возникали и с другими диалектными словами и фразами.

Подводя итоги, можно сказать, что переводчик художественной литературы отчасти становится соавтором переводимого текста. Именно переводчик глубже всех исследует оригинальный текст, проживает и буквально создает его заново. Мы сосредоточились прежде всего на передаче реалий, однако детская литература диктует определенные требования и к стилю: например, в ней нежелательно использовать сложные конструкции и формулировки, манера повествования должна оставаться легкой. Наконец, нельзя забывать о морально-этических составляющих, о том, что значение детской литературы в первую очередь заключается в создании эмоционального, эстетического воздействия на читателя, морально-нравственного посыла.

Переведенный сборник рассказов из серии, посвященной итальянским регионам и их фольклору, призван не только знакомить дошкольную и школьную аудиторию с культурой Италии, но и способствовать воспитанию, формированию мировосприятия и нравственных идеалов. К тому же, на переводчика художественной литературы возложена ответственная задача в полной мере сохранить оригинальность текста и заинтересовать читателя. Это требует высокого профессионального мастерства, вовлеченности, долгих исследований и, конечно, творческого подхода.

Библиография

1. *Алигьери Д.* Божественная комедия / пер. М. Лозинского. М.: Наука, 1967.
2. *Влахов С., Флорин С.* Непереводимое в переводе. М.: Международные отношения, 1980.
3. *Ефрон И. А., Брокгауз Ф. А.* Энциклопедический словарь Брокгауза и Ефрона. СПб.: Брокгауз-Ефрон, 1890–1907 [Электронный ресурс]. URL: <https://www.booksite.ru/fulltext/1/001/007/121/index.htm> (Дата обращения: 15.10.24).
4. *Модестов В. С.* Художественный перевод: история, теория, практика. М.: Издательство Литературного института имени А. М. Горького, 2006.
5. *Осоргин М.* Очерки современной Италии. Предисловие и комментарии Анны Ямпольской. М.: «Издательская группа 1900», 2022.
6. *Nucci G., Calisi A.* Pico, Circe, i mostri di Bomarzo e altri esseri fantastici del Lazio. Campobasso, Telos edizioni, 2021.
7. Romagna, eretta duna invernale su 45 km di spiaggia. Mondo Balneare, Repubblica di San Marino, 2010. URL: <https://www.mondobalneare.com/romagna-eretta-duna-invernale-su-45-km-di-spiaggia/> (Accessed on: 15.10.24).

**ТРУДНОСТИ ПЕРЕВОДА ДЕТСКОЙ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ
ЛИТЕРАТУРЫ С НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА НА РУССКИЙ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПОВЕСТИ О. ПРОЙСЛЕРА
«МАЛЕНЬКОЕ ПРИВИДЕНИЕ»)**

А. М. Плотникова
Литературный институт им. А. М. Горького

В настоящей работе рассматриваются особенности художественного перевода детской литературы с немецкого языка на примере повести Отфрида Пройслера «Маленькое Привидение». Основное внимание уделяется передаче смысла и идеи произведения, сохранению национального колорита первоисточника и созданию ярких и интересных образов при переводе. Анализируются ключевые аспекты, влияющие на перевод, нюансы и стилистические приемы, которые используются в оригинальном тексте. Адаптация для русскоязычного читателя включает в себя не только лексические и грамматические изменения, но и сохранение эмоционального звучания и красочной атмосферы произведения.

Ключевые слова: Отфрид Пройслер, детская литература, адаптация, национальный колорит, атмосфера произведения.

**Difficulties of the Translation of Children's Fiction from German into Russian
(Based on "The Little Ghost" by Otfried Preussler)**

A. M. Plotnikova
Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing

The article examines the features of translation of children's literature from German using the example of "The Little Ghost" by Otfried Preussler. The focus is on conveying the meaning and idea of the work, preserving the national flavour of the original source and creating vivid and interesting images in translation. The key aspects influencing the translation, nuances and stylistic techniques that are used in the original text are analyzed. Adaptation for the Russian-speaking reader includes not only lexical and grammatical changes, but also the preservation of the emotional sound and colorful atmosphere of the work.

Key words: Otfried Preussler, children's literature, adaptation, national flavour, atmosphere of the work.

Любовь к литературе закладывается у читателей с раннего возраста. Последние десятилетия детские книги являются объектом пристального научного внимания. Одновременно с этим на российском рынке увеличивается объем переводной литературы, в т. ч. с немецкого языка. Художественный перевод – это наиболее сложный вид интеллектуальной и переводческой деятельности,

который не может сводиться к простому «перевыражению» смысла с исходного языка на целевой. И в связи с этим появляются проблемы, с которыми многие специалисты сталкиваются при работе над переводом детской литературы. Ведь она ориентирована на аудиторию читателей младше 16 лет, а значит, нужно переводить в соответствии с восприятием, пониманием и осознанием мира каждой возрастной группы, особенности которой, несомненно, должны учитываться при переводе.

Объектом моего исследования стала детская сказочная повесть «Маленькое Привидение» немецкого писателя Отфрида Пройслера [3], а также ее перевод на русский язык.

Характерной особенностью немецкой литературы является присутствие исторических мотивов, что ярко отражено в «Маленьком Привидении» Отфрида Пройслера. Один из героев – Торстен Торстенсон, грозный шведский генерал, господин с рыжими усами. Триста двадцать пять лет назад он со своей армией попытался осадить замок Ойленштайн и городок Ойленберг. Но, простояв там всего трое суток, неожиданно снял осаду и ушел. Он испугался Маленького Привидения, раздраженного шумом армии [1]. Источником для сюжета повести послужило реальное историческое событие во время Тридцатилетней войны. Правда, стоит учесть, что произошло оно в чешском городе Брно. Осада шведскими войсками генерала Леннарта Торстенсона города Брно длилась немногим дольше – восемь дней: с 1 по 9 сентября 1643 г. Этот исторический факт, конечно, не влияет напрямую на перевод текста на русский язык, однако немаловажен для понимания происходящего в тексте.

Сказочная повесть для младшего школьного возраста повествует о привидении из старинного замка, которое неожиданно для себя становится дневным и вынуждено постоянно сталкиваться с людьми. Существует два перевода сказки на русский язык (с одним и тем же названием). Впервые по-русски сказка была опубликована в журнале «Мурзилка» в 1981 г. в пересказе Юрия Коринца и Натальи Бурловой (см. [1]). Этот пересказ неоднократно переиздавался.

К сожалению, при переводе были опущены культурно-исторические детали оригинала. Рассмотрим, к примеру, эпизод празднования 325-летия освобождения города Ойленберга от шведской армии:

Представление началось маршем шведских солдат. Они появились со стороны рынка. За ними следовали участники хора, одетые в форму шведских воинов и вооруженные пиками и мушкетами... [1, № 5]

При переводе данного отрывка прибегли к генерализации. Вместо «мужской хор “Гармония 1890”» в русском переводе мы видим *участников хора*. Вместо детального описания одежды хористов (в оригинале «участники были в шароварах и разноцветных чепцах, с накладными бородами и в шляпах с развевающимися перьями»), встречаем обобщенное описание: *одетые в форму шведских воинов*.

В оригинале хористы играли финский конный марш и юбилейную фанфару генерала Торстена Торстенсона, сочиненную его капельмейстером

специально для мероприятия, в то время как в переводе оркестр играет *военные марши*.

В оригинале извозчики сменили свои «синие полотняные фартуки на кроваво-красные военные мундиры». В переводе их одежда приобрела *ржавый оттенок* [1, № 4].

Особенно жаль, что в переводе пропали ландскнехты – характернейшие персонажи немецкой истории. В мирное время эти наемные воины, появившиеся еще в XV в., часто оставались без работы и буйствовали в городах.

Все эти опущения и обобщения вызваны, конечно, желанием облегчить повествование для детей, не отягощать его историческими деталями, которые могли бы вызвать затруднение понимания. Наталья Бурлова и Юрий Коринец посчитали такие опущения оправданными, поскольку для русскоязычных маленьких читателей все эти подробности не имеют большого значения. Хотя, на мой взгляд, теряется важная культурно-историческая составляющая повествования.

При этом переводчики не всегда руководствовались интересами маленьких читателей. Например, восклицание *Viktoria!* они перевели на русский как *Виктория!*. Не всем младшим школьникам известно, что оно означает «победа». Скорее всего, оно будет ассоциироваться у них с женским именем.

Существует множество проблем, с которыми сталкивается переводчик детской литературы. С одной стороны, перед ним стоит важная задача сохранить стилистические особенности оригинального произведения, его содержание. С другой стороны, нужно уметь избегать «формального буквализма», и при этом нельзя «вольничать» с текстом оригинала. Перевод должен быть насыщен национальным колоритом первоисточника, который позволит иноязычному читателю представить своеобразие стиля переводимого автора.

И важно не только достоверно передать образы, но и сделать их интересными и яркими, адаптируя под особенности языка перевода. При этом необходимо избегать использования общих фраз, небрежности и примитивизма в языке. Вот некоторые примеры из повести:

*Sobald man sie nur berührte, kam er in dichten Schauern herabgerieselt.
“Hatzi!”*

При малейшем движении в воздух поднимались целые тучи пыли. «Ап-чху!» [1, № 3]

“Nun, General?” sprach das kleine Gespenst, wenn es Torstensions Bild betrachtete. „Wie ich fürchte, zerbricht man sich in gelehrten Kreisen noch heute den Kopf darüber, was Sie damals wohl zu dem hastigen Abzug bewogen hat. <...> Aber seien Sie unbesorgt, General, ich behalte die Sache für mich. Höchstens, daß ich sie einmal dem Uhu Schuhu erzähle, der eine Schwäche für solche Geschichten hat. Doch das wird Sie nicht weiter stören, hoffe ich.”

Как поживаете, генерал? – говорило Маленькое Привидение, останавливаясь перед портретом. – Знаете, некоторые и сейчас еще ломают голову над загадочным вопросом о вашем поспешном отступлении. Но не волнуйтесь, генерал! Я и слова не пророню, <...> Ну, может быть, расскажу об этом только своему другу филину Шуху. Он любит разные истории... [1, № 4].

Как мы видим из последнего примера, некоторые фразы и даже абзацы в переводе опущены. Вероятно, это связано с желанием переводчиков не отягощать слог повествования, тем более что данная информация представлялась им малозначимой.

Язык детского произведения должен быть не только ярким и интересным, но и простым. Соответственно, задача переводчика – сохранить простоту изложения мысли. Еще К. И. Чуковский в «Высоком искусстве» заметил, что главный критерий хорошего перевода – чтобы книга читалась так, будто написана по-русски [2, с. 3].

Вот еще один пример из повести Пройслера:

Das kleine Gespenst war sehr ungehalten, es wünschte die schwedischen Truppen samt ihren Kanonen ins Pfefferland.

В дословном переводе это звучало бы так:

«Маленькое привидение было очень напугано, оно хотело, чтобы шведские войска и их пушки отправились в Страну перца.»

Страна перца – название крупнейшего заморского региона и одновременно заморского департамента Франции, расположенного на северо-востоке Южной Америки, куда в XIX в. ссылали на каторжные работы. Наталья Бурлова же предлагает отличный вариант с использованием устоявшегося в русских сказках выражения: *Маленькое Привидение сильно встревожилось. Оно желало только одного: чтобы шведская армия с ее пушками была сейчас за тридевять земель отсюда!* [1, № 5]

Кроме прочего, перед переводчиком стоит задача передать и эмоциональную окрашенность исходного текста. Ведь дети воспринимают его не на философском уровне, а эмоционально (они ощущают радость, грусть, страх и т. д.). Однако в переводе Натальи Бурловой маленькое привидение выражает удивление, как настоящий взрослый. И вместо немецкого *Hopla!*, что дословно переводится как «Опля!» – свойственное детям выражение, герой восклицает *Боже мой!*

Употребляемая в тексте лексика может повлиять и на кругозор юного читателя. Так, к примеру, в «Маленьком Привидении» существует огромный пласт специализированной лексики, которая относится к видам оружия (*пики, мушкетеры, пушки и жезлы*), должностям (*бургомистр, офицер, парламентар, генерал* и т. д.), окрасам лошадей (*серая в яблоках*), видам замков (*английский*

замок) или элементам одежды (*шляпа с перьями, отделанная позументами*). Возможно, эти слова окажутся слишком сложными для маленького читателя, на которого ориентирована данная книга, но он обязательно запомнит значение некоторых из них, и его пассивный и активный словарный запас расширится.

В произведениях Пройслера много исторического подтекста, который поймет не каждый немец, так что перед переводчиком его книг для детей стоит непростая задача – адаптировать текст, сведя к минимуму количество поясняющих сносок.

Библиография

1. *Пройслер О.* Маленькое привидение (пер. Н. Бурловой и Ю. Коринец) // Мурзилка. 1981. № 03–05 [Электронный ресурс]. URL: <http://www.barius.ru/biblioteka/avtor/226/1981> (Дата обращения: 10.09.2024).
2. *Чуковский К.* Высокое искусство: принципы художественного перевода. М.: Азбука, 2011.
3. *Preußler Otfried.* Das Kleine Gespenst. URL: https://royallib.com/read/Preuler_Otfried/das_kleine_gespenst.html#134 (Accessed on: 07.09.2024).

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА СОВРЕМЕННОГО РОМАНА-ПУТЕШЕСТВИЯ ДЛЯ ПОДРОСТКОВ

Е. П. Привалова

**Московский государственный лингвистический университет
Финансовый университет при Правительстве РФ**

Современные немецкоязычные произведения, адресованные детям и подросткам, отличаются такими характеристиками, как полижанровость и полидискурсивность. Данные характеристики повышают литературное качество текста, придают его содержанию многоуровневый, комплексный, объемный характер. В настоящей статье рассматриваются особенности романа Зорана Дрвенкара «Пандекраска Пампернелла», вышедшего в Германии в 2021 году, выявленные в процессе перевода с немецкого на русский язык. Произведение сочетает в себе черты сказки, романа воспитания, романа-путешествия и детектива, отличается юмором, элементами гротеска на фоне общего реалистического модуса, что позволяет говорить о нем как о постмодернистском тексте. Роман повествует о ряде путешествий, что обуславливает богатую геопоэтическую палитру произведения. В языковом плане эта особенность выражается в инокультурных реалиях (антропонимы, топонимы, названия блюд), ландшафтных описаниях, а также в общемировых реалиях современной культуры. Художественный прием гротеска представляет собой ключевую текстовую характеристику рассматриваемого произведения, определяя выбор автором языковых средств, вызывающих особый интерес в контексте перевода текста на русский язык.

Ключевые слова: роман-путешествие, литература для подростков, постмодернистский роман, гротеск.

Features of Translating a Modern Travel Novel for Teenagers

E. P. Privalova

**Moscow State Linguistic University
Financial University under the Government of the Russian Federation**

Modern German texts addressed to children and teenagers are distinguished by such characteristics as multi-genre and multi-discursiveness. These characteristics increase the literary quality of the text and give its content a multi-level, complex, voluminous character. This article examines the features of Zoran Drvenkar's novel "Pandekraska Pampernella", published in Germany in 2021, which were revealed during the translation from German into Russian. Combining the features of a fairy tale, an educational novel, a travel novel and a detective story, the work is distinguished by humor and elements of grotesque on the background of a general realistic mode, which allows to talk about the features of a postmodern text. The novel is built

on a series of journeys, which determines the rich geopoetic palette of the work. This characteristic finds its linguistic expression in foreign cultural realities (anthroponyms, toponyms, names of culinary dishes), landscape descriptions, as well as in global realities of modern culture. The artistic device of grotesque is a key textual characteristic of the considered work, determining the author's choice of linguistic means that are of particular interest in the process of translating the text into Russian.

Key words: travel novel, literature for teenagers, postmodern novel, grotesque.

Роман-путешествие для подростков – особый романный поджанр, в основе которого лежит метафора путешествия как отражение процесса становления личности подростка, связанного с поиском своего «я». В данной связи актуально понятие романа становления, который в монографии Д. А. Белякова противопоставляется роману воспитания и определяется через процесс совершенствования героя не «для других», а «для себя, в интересах познания своей внутренней природы и раскрытия подлинных потребностей» [3, с. 143].

В романе *Pandekraska Pampernella* (2021) немецкоязычного писателя хорватского происхождения Зорана Дрвенкара (род. в 1967 г., в 2005 г. награжден Немецкой премией в области детско-юношеской литературы (*Deutscher Jugendliteraturpreis*)) путешествия обусловлены поиском заглавной героиней лучшей подруги, что символизирует поиск собственного «я» через дружбу. Анализируемый роман-путешествие, адресованный подросткам, можно охарактеризовать как постмодернистское художественное произведение детско-юношеской литературы, в котором гротеск является одним из важнейших элементов, определяющим прочие его особенности, такие как полижанровость и полидискурсивность.

Будучи направленным на привлечение внимания к определенным реалиям, явлениям, факторам, гротеск является одним из художественных приемов, характерных для постмодернистского текста. Размышляя о постмодернизме, Е. Н. Ковтун определяет фантасмагорию и гротеск как «высшие степени художественного вымысла» и называет «игры с реальностью и вымысел на пространстве художественного текста» ключевым принципом постмодернизма, подчеркивая, что «алогизм и доведенный до абсурда гротеск» позволяет писателю-постмодернизму затронуть важные социально-исторические проблемы [9, с. 509].

Для рассматриваемого романа характерны мотив экзотических путешествий и смена мест повествования, иллюстрирующие путь становления личности героини. Путешествия в романе строятся по схеме троекратного повтора, характерного для сказочных текстов. Текст повествует о путешествиях по разным странам, в связи с чем в нем через многочисленные реалии представлены различные культуры. В аспекте перевода текста становится актуальным утверждение Е. В. Белоглазовой о наступившей эпохе постглобализации как эпохе «транслингуальной и / или транскультурной литературы, которая по-прежнему тяготеет к глобальному охвату читательской аудитории, но при этом стремится донести до читателя уникальность каждой культуры» [2, с. 88]. Автор подчеркивает, что «если мировая литература отражает перевод текста, в котором каждое

слово находит свой эквивалент или аналог, то транслингвальная / транскультурная литература отражает перевод культуры, где культурное своеобразие не сглаживается, подменяясь на нечто понятное и, порой, банальное, но остается собой, обрастая при этом смыслом» [Там же].

Обращаясь к терминологии, принятой в интерлингвокультурологии, принципы которой разрабатываются В. В. Кабакчи и его научной школой, «язык описания обогащается введением в него ее («внешней» культуры. – Прим. наше. – Е. П.) особых культуронимов – ксенонимов» [Там же].

В романе используются приемы постмодернистского нарратива, в том числе сквозная ирония, ненадежное повествование, разочарование в поиске, игровая форма, пародийность, смешение жанров.

Механизмы создания гротеска. В настоящей статье рассматриваются основные механизмы, применяемые автором для создания эффекта гротеска, и возникающие в этой связи трудности при переводе текста на русский язык.

Гротеск – явление, свойственное изобразительному искусству и художественному мышлению, изначально понимался как «вид орнамента, в котором игриво соединялись в одно фантастическое целое элементы растительного, животного и человеческого мира и который уже в XVI века воспринимался как тревожное нарушение гармонии и привычной структуры действительности и привлекал внимание ученых с конца XVIII века» [4, с. 6].

М. М. Бахтин называет среди основных признаков гротескного стиля «преувеличение, гиперболизм, чрезмерность, избыток» [1, с. 391], амбивалентность, невозможность и невероятность образа, а также подчеркивает роль мифологического сознания, проявляющегося, например, в мотиве «космического страха – страха перед безмерно большим и безмерно сильным» [1, с. 431]. В. Кайзер, рассуждая о природе гротеска как об эстетической категории, говорит о таких явлениях, как *Weltverfremdung* («очуждение мира») и *Entfremdung* (отчуждение) [12, S. 1957]. Д. В. Затонский называет в качестве важнейших функций гротеска выявление первоначальной цели, придание смысла жизни, подчеркивание очевидности [7, с. 95].

Т. Ю. Дормидонова отмечает, что «литературный гротеск как форма художественного мышления возник одновременно с литературой...» [5, с. 3], и определяет этот прием в свете интегративной научной парадигмы «как форму художественного мышления, и как текстовый, языковой феномен, как результат творческого процесса, и как рецептивный феномен» [Там же]. Важным положением, сформулированным Т. Ю. Дормидоновой, является утверждение о метонимическом «сдвиге», лежащем в основе гротеска и реализующемся на основе механизмов гиперболы, а также о концептуальной интеграции как средстве «преодоления антиномичности разноположенных составляющих гротескного концепта» [5, с. 5].

Рассмотрим основные механизмы, лежащие в основе создания эффекта гротеска в анализируемом романе.

1. *Гиперболизация на уровне центральных образов и их ключевых качеств.*

Гротескные характеристики присущи образу главной героини: дочь королевской четы, принцесса Пандекраска Пампернелла, научившись говорить в двухлетнем возрасте, в первую очередь требует предоставить ей летописца и эспрессо. Ее мышление и речь уже в этом возрасте соответствуют мышлению и речи взрослого человека. К одиннадцати годам Пандекраска получает подарки от Анджелины Джоли, дружит с Джонни Деппом. Она прекрасно ездит верхом, фехтует, стреляет из лука:

Es gab kaum etwas, was Pandekraska Pampernella nicht erlebt hatte. Sie war dreimal zu Gast bei der Oscar-Verleihung gewesen, der Modedesigner Galliano hatte eine Kollektion in ihrem Namen kreiert und es gab ein Handy auf dem Markt, das sich nur einschalten ließ, wenn man viermal hintereinander Pandekraska Pampernella sagte. Und zwar mit französischem Akzent, bitte schön [11, S. 12–13].

Вряд ли в мире было хоть что-то, чего Пандекраска Пампернелла не повидала. Она трижды посетила церемонию вручения «Оскара», ей посвятил коллекцию известный модельер Гальяно, а в магазинах продавался телефон, который включался, только если четыре раза подряд назвать имя Пандекраски Пампернеллы (и, будьте любезны, с французским акцентом [6, с. 13].

Помимо телохранителя и летописца, который описывает каждый день жизни принцессы, ее сопровождает личный стилист, благодаря которому волосы Пандекраски ежедневно укладываются в невероятные прически, имеющие уникальные названия.

Гиперболизированы ключевые качества и других персонажей: беззаветная преданность телохранителя и летописца, коварство отрицательного героя Бефа Строганова, безразличие и отстраненность родителей героини, диета королевы, состоящая из лимонного сока и солнечного света, всемогущество крестной – именитого профессора, прилетающего с раскопок в Египте на один день, чтобы разрешить срочный вопрос крестницы, и т. д.

2. Гиперболизация на уровне имен собственных и других номинаций.

Автор прибегает к гротескным ввиду их многосложности или экзотического происхождения именам собственным. Имя заглавной героини *Pandekraska Pampernella* (Пандекраска Пампернелла) построено на приеме аллитерации: звучное, загадочное, запоминающееся, однако несложное в произношении несмотря на многосложность. Легко встраивается в парадигму склонения русского языка. Имена телохранителя *Xien Xien Yu* (Сянь Сянь Юй), летописца *Domingo Yglesias De Sacramento* (Доминго Иглесиас де Сакраменто), стилиста *Sookie Karu* (Сьюки Кару) обнаруживают принадлежность к различным культурам, что обуславливает их сложность при склонении и представляет трудность для перевода и транскрипции. В романе есть и отрицательный герой, вмешивающийся в дела Пандекраски и подвергающий ее опасности, в том числе смертельной, – агент по имени *Böff Stroganoff* (Бифф Строганов). Его имя

воспроизводит название русского блюда, написанное с орфографическими ошибками (верное написание по-немецки: *Boeuf Stroganoff*). Таким образом, в русском варианте имя данного героя также должно содержать ошибки, при этом необходимо отметить, что разделение названия на две лексемы превращает его в имя и фамилию (Бифф Строганов).

Названия причесок содержат лексемы английского или французского происхождения и часто имеют в своей основе метафорический образ: *Sunset Boulevard On A Shady Day* («Закат на бульваре пасмурным днем»), *Snowripple Four* («Снежная рябь № 4»), *Frizzy Allover, Little Turnwave, Bob Up The Mountain, Curly Side Swept* («Боковая волна»), *Fallera Valencia* («Валенсийская фэйера»), *Bonmot Lux 23* («Шутка Люкс 23» / «Шалость № 23»), *Crisscross All The Way* («Косой наперекосяк»), *Bob Up The Mountain* («Подъем в гору» / «Пучок на бочок»), *Greek Braid Deluxe* («Греческая коса “делюкс”»), *Nofretetes War Path* («Нефертити на тропе войны»), *Half Open Bubble Tail* («Пузырчатый хвост») и др. Перевод таких наименований на русский язык требует использования игры слов с целью сохранения комического эффекта, который участвует в формировании механизма гротеска:

*«Und was ist mit dem Fritty Dizzy?», fragte Vicky.
«Frizzy Allover», korrigierte ich sie [11, S. 165].*

– *А как насчет «Курносых дозоров»?*
– *«Кудрявых узоров», – поправила я [6, с. 208].*

3. Смешение жанров

В канву произведения, написанного в реалистическом модусе и отражающего реалии современной действительности, вплетаются нити сказочного повествования. В начале книги читатель оказывается в замке, где встречается с героиней романа – принцессой, в связи с чем возникает иллюзия сказочного мира, которая позже развеивается. Тем не менее можно утверждать, что тексту присущи некоторые сказочные топосы, представляющие собой, по В. Проппу, «повторные, постоянные величины сказки» [10, с. 21] и создающие особое пространство в тексте, а именно: типичные герои (королевская семья и ее слуги, живущие в замке), магические числа (героиня трижды отправляется в путешествие), наличие отрицательных героев (Бифф Строганов, действующий по приказу врагини) и в целом противостояние добра и зла, волшебный атрибут (прическа, ноутбук), магические способности крестной матери, а также ряд сказочных мотивов – невероятные перемещения между странами, исполнение желаний, чудесное разрешение опасных ситуаций.

4. Нарушение ожиданий читателя путем возвращения к реальности

Этот прием также может быть назван «амбивалентностью правды» (термин мастера гротеска Гюнтера Грасса, цит. по [4, с. 23]), связанной с ненадежностью повествования.

Сюжет построен на ряде ситуаций, которые на первый взгляд кажутся фантастическими, алогичными, абсурдными, но при дальнейшем развитии

получают реалистическое объяснение. Называя когнитивные механизмы, лежащие в основе такого эффекта, можно говорить о намеренном шифровании некоторой информации автором и дешифровании ее читателем по мере прочтения текста, что способствует возникновению эффекта неожиданности, вызывая у читателя удивление и когнитивное удовольствие.

Повествование открывается сценой, в которой Пандекраска, взобравшись на башню и стоя на краю парапета, тренирует своего питомца сокола, а потом, потеряв равновесие, падает. Она пролетает несколько этажей, минуя сидящих на балконе родителей, и неизбежно должна разбиться. Позже оказывается, что такие упражнения принцесса проделывает регулярно и слуги уже заготовили покрытие из соломы.

Другая сцена изображает пустой бассейн, на дне которого в компании всемирно известных звезд, в том числе уже умерших, обнаруживает себя похищенный в другой стране летописец Пандекраски:

Zwischen Daniel Radcliffe und Jennifer Lawrence saß Michael Jackson. Der Sänger sah am elendigsten von allen aus, was wahrscheinlich auch daran lag, dass er schon seit Jahren nicht mehr am Leben war [11, S. 241].

Между Дэниелом Рэдклиффом и Дженифер Лоуренс сидел Майкл Джексон. Последний выглядел хуже всех – должно быть потому, что он уже лет десять как умер [6, с. 304].

Позднее оказывается, что в стране действует банда, похищающая людей, имеющих внешнее сходство со знаменитостями, которая переодевает их и предлагает заинтересованным лицам выкупить их через интернет. Несоответствие первоначальных ожиданий и реальности приводит к возникновению эффекта нонсенса, абсурда и комизма, что важно учесть и сохранить в процессе перевода. Согласно Е. В. Клюеву, «всякий абсурдный текст... представляет собой предел возможной косвенности выражения по отношению к искомому смыслу» [8, с. 14]. Реализацию данного принципа можно многократно констатировать на материале анализируемого романа.

5. Использование клише

Уровень мифологизации, возникающей в романе при использовании эффекта гротеска, связан со стереотипными представлениями о культуре других стран, в которые Пандекраска отправляется на поиски лучшей подруги. Она едет за тысячи километров, ориентируясь исключительно на выбор компьютерной программы, предложившей несколько кандидатур на роль лучшей подруги в соответствии с заданными параметрами, что само по себе абсурдно. Выбор пал на страны с экзотическими культурами, овеянными мифами: Монголия, Ирландия, Индия. В отношении последнего места действия следует отметить, что М. М. Бахтин делал особый акцент на «легендах об индийских чудесах» как признаке гротеска [1, с. 444].

Гротескно само обращение к стереотипам как средству представления того или иного места действия, традиций: огромная индийская семья собирается

в ресторане, чтобы выдать замуж ничего не подозревающую Пандекраску; в ирландской семье столько детей, что родители называют всех мальчиков одним и тем же именем Адальберт, а девочек – Викки, различая их по порядковым номерам.

Монголия также представлена посредством клише, а именно таких образов, как степь, кладбище лошадей, бескрайний простор, однообразие:

Die Jurte lag zweieinhalb Stunden von dem Pferdefriedhof entfernt und war in einem Tal aufgestellt, das man nur durch einen schmalen Pass erreichen konnte [11, S. 98].

Юрта находилась в двух с половиной часах езды от кладбища лошадей, в долине, куда можно было попасть только через узкий перевал [6, с. 124].

Der Friedhof lag hundert Kilometer nördlich der Stadt Ulaanbaatar in der Einöde... [11, S. 89].

Кладбище находилось в глуши, в ста километрах к северу от Улан-Батора... [6, с. 112]

Кроме того, гротеск проявляется в обращении к общеизвестным явлениям современной массовой культуры, в первую очередь личностям звезд: Райан Гослинг, Майкл Джексон, Брэд Питт, Леонардо Ди Каприо. Несмотря на широкий географический охват путешествий героини, культура упоминаемых стран представлена в виде довольно ограниченного числа общеизвестных реалий, например, следующих топонимов: UlaanBaatar / Улан-Батор, Dublin / Дублин, Mumbai / Мумбаи, Ärmelkanal / Пролив Ла-Манш, Paris / Париж, Champs-Élysées / Елисейские Поля, Frankfurt / Франкфурт, Abu Dhabi / Абу-Даби, Taj Mahal Palace / отель «Тадж-Махал-Палас».

Сужение культурного богатства до набора клише может быть названо в качестве одного из средств создания гротеска.

б. Прочие уровни гиперболизации

В отношении всего произведения можно отметить, что эффект гротеска строится на основе гиперболизации реалий современной жизни (интернет, скорость передвижения по миру, всеильность человека).

Потенциальная подруга, предложенная Пандекраске компьютерной программой, – жительница индийского Мумбаи по имени Ниша, известный блогер с 400 тысячами подписчиков, происходящая из богатой индийской семьи, торгующей пряностями и приправами. Она первоначально производит на Пандекраску и читателя ложное впечатление весьма ограниченной особы, на деле же оказывается активисткой, борющейся против детского труда в Индии и спасающей жизни людей. При этом о городе Мумбаи с населением в 22 миллиона человек Ниша, уверенная в силе своего сообщества, утверждает не без преувеличения:

«Niemand geht in Mumbai verloren», sagte Nisha [11, S. 242].
«В Мумбаи пропасть невозможно», – заметила Нюша [6, с. 306].

Созданию эффекта гротеска служит также смешение явлений различных культур, что выражает ироническое отношение автора к явлениям глобализации. В качестве примера можно привести названия блюд и стилизацию в одежде:

*Am nächsten Morgen saß ich mit Xien Xien Yu beim Frühstück und wir sahen Vicky zu, wie sie **Poffertjes** in sich hineinstopfte, als hätte sie seit Wochen nichts gegessen. Also bestellten wir uns auch eine Portion **Poffertjes**. Genau da spazierte Pandekraska Pampernella in den Frühstücksraum. An diesem Morgen erinnerte sie an einen Sommertag in **Texas – Cowboystiefel, Jeans und ein besticktes Hemd**, das ihr **Taylor Swift** nach einem Konzert geschenkt hatte (выделено нами. – Е. П.) [11, S. 207].*

*Утром, за завтраком, мы с Сянь Сянь Юем наблюдали за тем, как Викки давится **поффертье**, будто впервые за несколько недель добралась до еды... Поэтому, чтобы не остаться в дураках, мы тоже заказали порцию **поффертье**. В этот самый момент в зале появилась Пандекраска Пампернелла. Ее облик навевал мысли о летнем дне в **Техасе: ковбойские сапоги, джинсы и рубашка с вышивкой** – подарок от **Тейлор Свифт** (выделено нами. – Е. П.) [6, с. 260–261].*

В заключение отметим, что гротеск представляет собой ключевой художественный прием, влияющий и на процесс рецепции, и на процесс перевода рассматриваемого романа-путешествия. Автор прибегает к многообразным механизмам и способам создания гротеска как на уровне отдельных языковых средств, так и на уровне ключевых идей и сюжетного построения. Гротескное изображение в романе призвано заострить внимание на важных явлениях и актуальных проблемах современности, в частности господствующих стереотипах, бурном развитии технологий, ускорении всех жизненных процессов, в том числе скорости перемещения в физическом и информационном пространствах. Поиск героиней-подростком своего «я», реализуясь через поиск лучшей подруги, сопровождается столкновением с рядом социальных ролей, исполняемых сверстницами героини и влияющих на ее самосознание: защитника редких животных, защитника прав человека, борца с бедностью, популярного блогера и др.

Применяемый прием гротеска в рассматриваемом тексте оказывает существенное влияние на процесс перевода романа. Работа над переводом требует от переводчика традиционной гибкости, фантазии, проверки фактической информации, углубленного изучения различных культур.

Библиография

1. *Бахтин М. М.* Творчество Франсуа Рабле и народная культура Средневековья и Ренессанса. М.: Азбука-Аттикус, 2021.
2. *Белоглазова Е. В.* Перевод транскультурного текста: двойной перевод культуры // Вестник ВолГУ. Серия 2, Языкознание. 2023. Т. 22. № 3. С. 86–96. DOI: <https://doi.org/10.15688/jvolsu2.2023.3.8>.
3. *Беляков Д. А.* «Волшебная гора» Томаса Манна: от романа испытания к роману становления. М.: ФЛИНТА, 2019.
4. *Добряшкина А. В.* Гротеск в творчестве Гюнтера Грасса. М.: ИМЛИ РАН, 2010.
5. *Дормидонова Т. Ю.* Гротеск как тип художественной образности (от Ренессанса к эпохе авангарда): Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Тверь, 2008.
6. *Дрвенкар З.* Миссия «Лучшая подруга». Пер. с нем. Е. Приваловой. Москва: МИФ, 2024.
7. *Затонский Д. В.* Модернизм и постмодернизм: Мысли об извечном коловращении изящных и не изящных искусств. Харьков: Фолио, 2000.
8. *Клюев Е. В.* Теория литературы абсурда. М.: Изд-во УРАО, 2000.
9. *Ковтун Е. Н.* Фантастика в эру постмодернизма: русская и восточно-европейская фантастическая проза последней трети XX столетия // Славянский вестник. 2004. Вып. 2. С. 498–512.
10. *Пронн В. Я.* Морфология волшебной сказки. М.: Лабиринт, 2001.
11. *Drvenkar Z.* Pandekraska Pampernella. Beltz, 2021.
12. *Kayser W.* Das Grotleske. Seine Gestaltung in Malerei und Dichtung. Oldenburg-Hamburg: Stalling, 1957.

**АКТУАЛЬНЫЕ ТЕНДЕНЦИИ СОВРЕМЕННОГО
НЕМЕЦКОГО ЯЗЫКА**

**«ЛЕГКИЙ ЯЗЫК» (*LEICHTE SPRACHE*) В СОВРЕМЕННОМ
НЕМЕЦКОМ ЛИНГВОПРОСТРАНСТВЕ:
ОПРЕДЕЛЕНИЯ, ПРАВИЛА, ПРИМЕРЫ**

**М. А. Диденко, О. Д. Левашова,
М. Н. Рахматова, Т. П. Смирнова
Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н. А. Добролюбова**

В статье обсуждается концепция «легкого языка» (нем.: *Leichte Sprache*) как наиболее доступного для восприятия адаптированного варианта стандартного (литературного) немецкого языка, предназначенного для людей с ментальной инвалидностью и неспособностью к обучению, а также для тех, кто испытывает сложности с усвоением информации в процессе письменной и устной коммуникации. Описываются основные принципы практического использования «легкого языка» и области его применения; подчеркивается важность функционирования упрощенных языковых вариантов в условиях инклюзивного общества.

Ключевые слова: «легкий язык», *Leichte Sprache*, стандартный (литературный) немецкий язык, ассоциация *Netzwerk Leichte Sprache*, инклюзивное общество.

**“Easy Language” (*Leichte Sprache*) in Modern German Linguistic Space:
Definitions, Rules, Examples**

**M. A Didenko, O. D Levashova,
M. N. Rakhmatova, T. P. Smirnova
Linguistics University of Nizhny Novgorod**

The article discusses the concept of “easy language” (German: *Leichte Sprache*) as the most accessible adapted version of the standard (literary) German language, intended for people with mental disabilities or learning disabilities who have difficulty assimilating written and oral information. The article describes the basic principles of the practical use of “easy language” and the areas of its application. It also emphasizes the importance of simplified language subsystems in an inclusive society.

Key words: “easy language”, *Leichte Sprache*, standard (literary) German, *Netzwerk Leichte Sprache* association, inclusive society.

Концепция «легкого языка» (нем.: *Leichte Sprache*), ориентированная на людей с ментальной инвалидностью и неспособностью к обучению, а также тех, кто испытывает сложности с усвоением письменно и устно изложенной информации, активно разрабатывается в современном немецкоязычном лингвопространстве и опирается на принципы, провозглашенные 13 декабря 2000 г. Конвенцией ООН о правах инвалидов (нем.: *Die UN-Behindertenrechtskonvention*) [5].

Основным материалом, который стимулировал разработку правил и рекомендаций использования «легкого языка» в немецкоязычных странах, а также появление организаций, регламентирующих их применение, стали результаты ряда исследований, проведенных в Германии в 2010-е годы. Так, согласно исследованию *LEO 2018 – Leben mit geringer Literalität* (рус.: Жизнь с низким уровнем грамотности), проведенному в 2011–2018 гг. университетом Гамбурга при поддержке Федерального министерства образования и исследований ФРГ [10], в 2011 г. в ФРГ 7,5 млн взрослых респондентов в возрасте от 18 до 64 лет (14,5% работающего населения страны) испытывали трудности (иногда очень серьезные) при чтении и письме [Там же]. В 2018 г. количество указанных респондентов сократилось до 6,2 млн человек, что составило 12,1% взрослого населения Германии – это примерно каждый восьмой житель ФРГ. Для 50% опрошенных немецкий язык определялся родным [7; 9; 10]. Итоги исследования положили начало разработке в ФРГ первого государственного стандарта DIN SPEC 33429 *Empfehlungen für Deutsche Leichte Sprache*, содержащего рекомендации по использованию адаптированной версии стандартного (литературного) немецкого языка *Leichte Sprache*; публикация стандарта ожидалась в 2024 году [6].

В 2013 г. в ФРГ была создана «центральная» организационная структура *Netzwerk Leichte Sprache*, призванная поддерживать инициативы по развитию и практическому применению «простого языка» в немецкоязычных странах [2, с. 106]. Важным начинанием объединения *Netzwerk Leichte Sprache*, реализованным совместно с федеральным министерством труда и социальных вопросов (нем.: *Bundesministerium für Arbeit und Soziales*), стало издание в 2014 г. сборника рекомендаций и правил использования «легкого языка» в письменной и устной речи (нем.: *Leichte Sprache – Ein Ratgeber*) [8]. «Легкий язык», сообщается в буклете, «нужен не только людям с ментальной инвалидностью, <...> он помогает тем, кто испытывает сложности при чтении, восприятию информации или трудности в обучении: пожилым, слабовидящим и слабослышающим, иностранцам, для которых немецкий не является родным языком» [Там же]¹. Правила помогают сотрудникам частных компаний и государственных учреждений составлять тексты на «простом языке». Переводить на «легкий язык» предлагается различные виды текстов: официальные (правительственные) документы, газетные статьи, меню кафе и ресторанов. В сборнике приводятся «поведенческие» рекомендации организаторам собраний и совещаний в условиях инклюзивного общества для максимального вовлечения в работу людей с ограниченными возможностями [Там же].

Закономерно, что контент веб-сайта Министерства труда и социальных вопросов ФРГ, на котором опубликована брошюра, представлен на английском языке, языке жестов (сурдоперевода), немецком стандартном и «легком языке» (опции языка жестов и «легкого языка» помечены соответствующими пиктограммами) [4]. Начиная с 2016 г., согласно параграфу 11 Закона о равноправии людей с особенностями физического или психического развития (нем.: *Behindertengleichstellungsgesetz, BGG*), наличие языковой опции «легкий язык» на государственных интернет-порталах считается законодательной нормой современного немецкого лингвопространства [3].

¹ Здесь и далее перевод наш. – М. А. Диденко, О. Д. Левашова, М. Н. Рахматова, Т. П. Смирнова.

Обратимся к некоторым представленным в брошюре правилам использования «легкого языка» [8].

Основную сложность для указанных целевых групп составляют:

- иностранные слова (*Fremd-Wörter*);
- профессиональные слова (*Fach-Wörter*);
- длинные предложения (*Lange Sätze*).

Раздельное написание многокомпонентных слов (*Fremd-Wörter*) определяется одной из важных норм «легкого языка».

Словарь (нем.: *Wortschatz*) «легкого языка» должен содержать известные, короткие слова с положительной коннотацией.

ПРИМЕРЫ:

Öffentlicher Nahverkehr > *Bus und Bahn*;

Workshop > *Arbeits-Gruppe*;

nicht genug Zeit > *wenig Zeit*.

Следует избегать отрицательных структур, выраженных преимущественно через отрицание *nicht*, которое часто игнорируется (не воспринимается) потенциальным читателем / пользователем. Вместо *Peter ist nicht krank* следует сказать / написать: *Peter ist gesund*.

Грамматика и орфография (нем.: *Grammatik und Orthografie*):

В грамматических структурах и орфографии нежелательно использование родительного падежа, сослагательного наклонения, простого прошедшего времени *Präteritum*, которое чаще всего используется в письменной речи.

ПРИМЕРЫ:

Morgen erfolgt die Bekanntgabe der Sieger. > *Morgen hören wir, wer den Preis gewinnt*;

das Buch meines Freundes > *das Buch von meinem Freund*;

Paul würde am Sonntag kommen. > *Paul kommt vielleicht am Sonn-Tag*.

Числительные (нем.: *Zahlen*) должны быть представлены арабскими, а не римскими цифрами.

ПРИМЕР:

XXV > 25

Следует избегать обозначения прошедших дат; вместо этого нужно писать: давно / более, чем 100 лет назад.

ПРИМЕР:

1871 > *vor langer Zeit, vor mehr als 100 Jahren*.

Рекомендуется не использовать сложные числительные.

ПРИМЕР:

2978 *Flaschen Apfelsaft* > *viele Flaschen Apfelsaft* > *fast 3Tausend Flaschen Apfelsaft*.

Правила синтаксиса (нем.: *Satzbau*) предписывают:

- использовать в предложении максимально 8 слов;
- ограничиваться одним суждением в рамках одного предложения;
- не использовать придаточные предложения.

ПРИМЕР:

Wenn Sie mir sagen, was Sie wünschen, kann Herr Fischer behilflich sein. > *Herr Fischer hilft Ihnen*.

Важным комментарием многих правил можно считать рекомендацию в спорных случаях обратиться за советом к экзаменаторам-экспертам, функции которых осуществляют люди с ограниченными возможностями – представители целевой аудитории, адресаты «легкого языка».

Концепция «легкого языка», активно разрабатываемая в Германии, отвечает требованиям времени и принципам современных инклюзивных обществ. Достаточный опыт создания адаптированных книг и учебников для детей, а также иностранцев, изучающих русский язык, накоплен и в России [1].

Имеющиеся достижения при необходимости можно использовать в разработке стандартов «легкого языка» в нашей стране.

Библиография

1. *Осокина С. А.* Концепция «легкого языка» и перспективы ее развития в лингвистике // Филология и человек. 2022. № 2. С. 115–133. DOI: 10.14258/filic hel(2022)2-08 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/kontsept siya-legkogo-yazyka-i-perspektivu-ee-razvitiya-v-lingvistike?ysclid=m7vxufsqfo459666934> (Дата обращения: 22.11.2024).

2. *Смирнова Т. П., Лахгайн Б.* Читаем, пишем, слушаем, говорим по-немецки. Искусство и культура Германии и Австрии. Часть 1: Культура и жизнь // Deutsch lesen, schreiben, hören und sprechen. Leben und Kultur Deutschlands und Österreichs. Teil I: Leben und Kultur [Электронный ресурс]: учебное пособие. Н. Новгород: НГЛУ, 2024.

3. § 11 – Behindertengleichstellungsgesetz (BGG). URL: <https://www.bu zer.de/gesetz/1961/a199996.htm> (Accessed on: 22.11.2024).

4. Bundesministerium des Innern und für Heimat. URL: <https://www.bmi. bund.de/DE/ministerium/ministerium-node.html> (Accessed on: 22.11.2024).

5. Die UN-Behindertenrechtskonvention. URL: <https://www.institut-fuer menschenrechte.de/das-institut/monitoring-stelle-un-brk/die-un-brk> (Accessed on: 22.11.2024).

6. DIN-Normenausschuss Ergonomie (NAErg). URL: <https://www.din.de/de/mitwirken/normenausschuesse/naerg/e-din-spec-33429-2023-04-empfehlungen-fuer deutsche-leichte-sprache--901210> (Accessed on: 22.11.2024).

7. Grundbildung und Alphabetisierung – Relevanz des Themas, wissenschaftliche Studien und ein Film dazu. URL: <https://www.fachstelle-grundbildung.de/grundbildung-und-alphabetisierung.html> (Accessed on: 22.11.2024).

8. Leichte Sprache – Ein Ratgeber. URL: <https://www.bmas.de/DE/Service/Publikationen/Broschueren/a752-leichte-sprache-ratgeber.html> (Accessed on: 22.11.2024).

9. LEO 2018: 6,2 Millionen gering literalisierte Erwachsene. URL: <https://leo.blogs.uni-hamburg.de/leo-2018-62-millionen-gering-literalisierte-erwachsene/> (Accessed on: 22.11.2024).

10. LEO 2018 – Leben mit geringer Literalität. URL: <https://leo.blogs.uni-hamburg.de/ueber-die-studie/> (Accessed on: 22.11.2024).

LEICHTE SPRACHE НА ГОСУДАРСТВЕННЫХ САЙТАХ ФРГ

А. В. Моисеенко, В. А. Никонова, Т. П. Смирнова
Нижегородский государственный лингвистический
университет им. Н. А. Добролюбова

В статье обзорно представлены законодательные акты ФРГ, регламентирующие использование на государственных сайтах адаптированной версии стандартного (литературного) немецкого языка – «легкого языка» (нем.: *Leichte Sprache*). Рассматриваются основные правила представления информации на «легком языке»; анализируются примеры официальных публикаций. Подчеркивается значимость упрощенных языковых подсистем для осуществления безбарьерной коммуникации в современном социуме.

Ключевые слова: *Leichte Sprache*, «легкий язык», ассоциация *Netzwerk Leichte Sprache*, сборник *Leichte Sprache – Ein Ratgeber*, безбарьерная коммуникация.

Easy Language (*Leichte Sprache*) on Government Websites in Germany

A. V. Moiseenko, V. A. Nikonova, T. P. Smirnova
Linguistics University of Nizhny Novgorod

The article provides an overview of the legislative acts of the Federal Republic of Germany regulating the use of an adapted version of the standard (literary) German language “easy language” (German: *Leichte Sprache*) on state websites. The article examines the basic rules for providing information in “easy language” and analyzes the examples of official publications. The study emphasizes the importance of simplified language subsystems for barrier-free communication in modern society.

Key words: *Leichte Sprache*; “easy language”; *Netzwerk Leichte Sprache* association; collection *Leichte Sprache – Ein Ratgeber*; barrier-free communication.

Понятие «легкий язык» (нем.: *Leichte Sprache*) было впервые использовано в официальных документах ФРГ 12 сентября 2011 г., в Постановлении о создании безбарьерных информационных технологий (нем.: *Verordnung zur Schaffung barrierefreier Informationstechnik nach dem Behindertengleichstellungsgesetz*) [1]. Документ содержит в Части 2 Приложения 2 (нем.: Anlage 2; Teil 2) перечень из тринадцати пунктов, определяющих правила предоставления информации на «легком языке» в «интернете или интранете для людей с ограниченными возможностями» [Там же]¹. Расширенная версия указанных правил (с примерами, иллюстрациями и комментариями) представлена в сборнике рекомендаций и правил использования «легкого языка» на письме и в устной речи (нем.:

¹ Здесь и далее перевод наш. – А. В. Моисеенко, В. А. Никонова, Т. П. Смирнова.

Leichte Sprache – Ein Ratgeber) [5]. Новая редакция Приложения была издана в 2014 г. некоммерческой ассоциацией *Netzwerk Leichte Sprache*, признанной центральной структурой ФРГ по развитию концепции «легкого языка», совместно с министерством труда и социальной деятельности ФРГ (нем.: *Bundesministerium für Arbeit und Soziales*).

В 2016 г. Параграф 11 «Доступность для понимания и легкий язык» (нем.: *Verständlichkeit und Leichte Sprache*) Федерального закона о равенстве инвалидов (нем.: *Behindertengleichstellungsgesetz, BGG*) [2] обязал все государственные организации ФРГ дублировать (переводить) на «легкий язык» тексты основных законов, распоряжений, публично-правовых актов, а также формуляры и бланки. Каждый официальный сайт ФРГ содержит с этого времени обязательную адаптированную версию публикуемых материалов на «легком языке» (используется соответствующий логотип / пиктограмма) – наряду с переводом на английский язык и «жестовый язык» (сурдоперевод). Примечательно, что текст Параграфа 11 сочетает в разных пунктах терминологические определения «легкий язык» наряду с «простой, доступный для понимания язык» (нем.: *Einfache Sprache*), несмотря на известную содержательную разницу дефиниций.

Сравним, например: *Träger öffentlicher Gewalt sollen mit Menschen mit geistigen Behinderungen und Menschen mit seelischen Behinderungen in einfacher und verständlicher Sprache kommunizieren* [2, п. 1 § 11]; *Träger öffentlicher Gewalt sollen Informationen vermehrt in Leichter Sprache bereitstellen* [2, п. 4 § 11] (в обоих случаях подчеркнуто авторами).

Рассмотрим более подробно отдельные правила из Постановления о создании безбарьерных информационных технологий [1] и дополним их комментариями из сборника рекомендаций по использованию «легкого языка» *Leichte Sprache – Ein Ratgeber* [5].

Правила из Постановления о создании безбарьерных информационных технологий / нумерация указана согласно расположению правил в Постановлении [1]	Рекомендации сборника <i>Leichte Sprache – Ein Ratgeber</i> [5]
1. Не рекомендуется использовать сокращения, расположение слогов одного слова на разных строках, отрицания, а также сослагательное наклонение, пассивные конструкции, согласования в родительном падеже (нем.: 1. Abkürzungen, Silbentrennung am Zeilenende, Verneinungen sowie Konjunktiv-, Passiv- und Genitiv-Konstruktionen sind zu vermeiden)	Следует избегать слов-«маркеров» сослагательного наклонения: в немецком языке сослагательное наклонение выражено через соответствующую лексику: <i>hätte, könnte, müsste, sollte, wäre, würde</i> . Фразу в сослагательном наклонении следует заменить на соответствующую в изъявительном наклонении с модальным наречием <i>vielleicht</i> следующим образом: <i>Morgen könnte es regnen. > Morgen regnet es vielleicht.</i>

<p>4. Рекомендуется использовать краткие, известные термины; не использовать абстрактные понятия и иностранные слова или пояснять их с помощью конкретных примеров. Сложносоставные / сложные существительные следует разделять дефисом (нем.: 4. Es sind kurze, gebräuchliche Begriffe und Redewendungen zu verwenden. Abstrakte Begriffe und Fremdwörter sind zu vermeiden oder mit Hilfe konkreter Beispiele zu erläutern. Zusammengesetzte Substantive sind durch Bindestrich zu trennen).</p>	<p>ПРИМЕРЫ:</p> <p><i>Workshop > Arbeits-Gruppe</i></p> <p><i>Fremd-Wörter</i></p> <p><i>Bundes-Gleichstellungs-Gesetz</i></p>
<p>5. Следует использовать краткие предложения с четкой структурой фразы (нем.: 5. Es sind kurze Sätze mit klarer Satzgliederung zu bilden).</p>	<p>ПРИМЕРЫ:</p> <p><i>Wenn Sie mir sagen, was Sie wünschen, kann ich Ihnen helfen. > Ich kann Ihnen helfen.</i></p> <p><i>Bitte sagen Sie mir: Was wünschen Sie?</i></p>

Сопоставим примеры публикаций на государственных сайтах ФРГ на 1. стандартном (литературном) немецком языке (*Hochdeutsch / Standardsprache*) и 2. его адаптированной версии (*Leichte Sprache*).

Hochdeutsch / Standardsprache, Amtssprache (Литературный, официальный немецкий язык)	Leichte Sprache (Легкий язык)	Различия / сопоставление
<p>Официальная информация на сайте Министерства внутренних дел ФРГ (нем.: Bundesministerium des Innern und für Heimat) [3]</p>		
<p><i>Пример 1. (Standardsprache)</i></p> <p><i>Die Beantragung einer Aufenthaltsgenehmigung in Deutschland kann sich als ein sehr komplexer Prozess</i></p>	<p><i>Пример 2. (Leichte Sprache)</i></p> <p><i>Sie müssen einen Antrag für einen Aufenthalt in Deutschland stellen. Dieser</i></p>	<p>Синтаксис предложения на стандартном немецком языке (<i>Пример 1</i>) представлен сложноподчиненным (определятельным) союзным предложением; фраза на «легком языке» (<i>Пример 2</i>) упрощается до двух простых предложений, каждое из которых содержит лишь одно высказывание (мысль), что соответствует рекомендациям предоставления информации на «легком языке».</p>

<i>gestalten, der zahlreiche bürokratische Hürden umfasst.</i>	<i>Prozess ist manchmal schwierig.</i>	Сложные для понимания лексические единицы и их сочетания на стандартном немецком (<i>Die Beantragung einer Aufenthaltsgenehmigung; komplexer Prozess; zahlreiche bürokratische Hürden</i>) (<i>Пример 1</i>) заменяют их упрощенные толкования на «легком языке»: <i>einen Antrag für einen Aufenthalt; Dieser Prozess ist manchmal schwierig</i> (<i>Пример 2</i>).
Инструкции сайта добровольческих инициатив (нем.: <i>Freiwilligendienste</i>) [10]		
<i>Пример 1. (Standardsprache)</i> <i>Um an der Umfrage teilzunehmen, müssen Sie auf den Link klicken und die erforderlichen Informationen ausfüllen.</i>	<i>Пример 2. (Leichte Sprache)</i> <i>Klicken Sie auf den Link. Füllen Sie dann das Formular aus.</i>	Синтаксис фразы на стандартном немецком (<i>Пример 1</i>) представлен сложноподчиненным предложением цели, содержащим оборот <i>um ...zu + Infinitiv</i> в начале высказывания. Лексически предложение осложняет атрибутивная структура <i>die erforderlichen Informationen</i> и глагол с управлением (<i>an der Umfrage teilnehmen</i>). Синтаксис предложения на «легком языке» (<i>Пример 2</i>) определяют два простых предложения с предложно-падежной связью (<i>Klicken Sie auf den Link. Füllen Sie dann das Formular aus</i>). Предложения разделены точкой. Каждое предложение содержит лишь одно высказывание.

В современной Германии, где трудности с пониманием предлагаемой на государственных сайтах информации испытывает каждый четвертый гражданин в возрасте от 18 до 64 лет [4], необходимость адаптированной языковой версии – «легкого языка» – не вызывает сомнений.

Использование «легкого языка» востребовано в настоящее время не только в Германии, но и в Австрии (см. [8]) и Швейцарии (см. [7]). Языковой адаптации подлежит правовая документация этих стран [6]. На «легкий язык» переводятся образовательные материалы: многие издательства (*Haffmanns Verlag, Beltz Verlag, Verlag an der Ruhr*) создают специальную линейку книг, где содержание адаптировано для тех, кто испытывает трудности с пониманием стандартного немецкого языка.

В медицинской документации «легкая» форма языка используется при написании инструкций и рекомендаций для пациентов, что облегчает понимание медицинских предписаний. Неправительственные организации, работающие с уязвимыми группами населения, активно используют «легкий язык»

в своих социальных программах, чтобы обеспечить полноценное участие указанных групп в общественной жизни.

Миссия адаптированных языковых форматов связана в итоге не с заменой формулировок стандартного языка; «легкий язык» упрощает контакт специфических групп населения с государственными структурами, позволяет обрести указанным категориям граждан социальную дееспособность [9].

Библиография

1. Barrierefreie-Informationstechnik-Verordnung – ITV 2.0; обновленная версия от 24 октября 2023 г. (BGBl. 2023 I Nr. 286). URL: <https://www.buzer.de/BITV.htm> (Accessed on: 15.10.2024).

2. Behindertengleichstellungsgesetz (BGG). URL: <https://www.buzer.de/gesetz/1961/a199996.htm> (Accessed on: 15.10.2024).

3. Bundesministerium des Innern und für Heimat. URL: <https://www.bmi.bund.de/DE/ministerium/ministerium-node.html> (Accessed on: 15.10.2024).

4. Fachstelle für Grundbildung und Alphabetisierung Baden-Württemberg. URL: <https://www.fachstelle-grundbildung.de/grundbildung-und-alphabetisierung.html> (Accessed on: 15.10.2024).

5. Leichte Sprache – Ein Ratgeber. Bundesministerium für Arbeit und Soziales. URL: <https://www.bmas.de/DE/Service/Publikationen/Broschueren/a752-leichte-sprache-ratgeber.html> (Accessed on: 15.10.2024).

6. Leichte Sprache // Parlament Österreich. URL: <https://www.parlament.gv.at/services/barrierefreiheit/leichte-sprache/index.html> (Accessed on: 15.10.2024).

7. Prüfgruppe für leichte Sprache. Eine Zusammenarbeit für mehr Inklusion // Wohnwerk 11.11.2024. URL: <https://wohnwerk-bs.ch/pruefgruppe-fuer-leichte-sprache/> (Accessed on: 15.10.2024).

8. Volkshilfe Oberösterreich. URL: <https://www.volkshilfe-ooe.at/leichte-sprache/>. (Accessed on: 15.10.2024).

9. Warum die «Leichte Sprache» in aller Munde ist // SRF 30.01.2017. URL: <https://www.srf.ch/kultur/gesellschaft-religion/gut-verstaendlich-warum-die-leichte-sprache-in-aller-munde-ist> (Accessed on: 15.10.2024).

10. Willkommen bei Freiwilligen-Dienste für ALLE // Freiwilligendienste für ALLE! URL: <https://www.freiwilligendienste-fuer-alle.de> (Accessed on: 15.10.2024).

НЕМЕЦКАЯ ЯЗЫКОВАЯ СУБСИСТЕМА *EINFACHE SPRACHE* («ПРОСТОЙ ЯЗЫК»): ОПРЕДЕЛЕНИЯ, ПРАВИЛА, ПРИМЕРЫ

Ю. Ш. Зоирзода, Д. С. Пигулевский,

В. Д. Кожухова, К. А. Кулик

Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н. А. Добролюбова

Немецкая языковая субсистема «простой язык» (нем.: *Einfache Sprache*) рассматривается в статье как способ, который обеспечивает доступность устной и письменной информации категориям лиц, владеющих немецким языком на уровне А2–В1 и испытывающих сложности с восприятием стандартного (литературного) немецкого языка. Описаны особенности современного немецкого «простого языка», приведены рекомендации для письменной и устной коммуникации на «простом языке». Практический анализ выполнен на примере переводов повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи» (1848): оригинальный текст на русском языке сопоставляется с его переводами на немецкий стандартный (литературный) и «простой» язык.

Ключевые слова: *Einfache Sprache*, *Leichte Sprache*, «простой язык», «легкий язык», инклюзивное общество. Ф. М. Достоевский, перевод, «Белые ночи».

The German Language Subsystem *Einfache Sprache* (“Simple Language”): Definitions, Rules, Examples

Yu. Zoirzoda, D. Pigulevsky, V. Kozhukhova, K. Kulik
Linguistics University of Nizhny Novgorod

The German language subsystem “simple language” (German: *Einfache Sprache*) is considered in the article as a way to ensure accessibility of oral and written information for people who speak German at A2–B1 levels and have difficulties with the perception of standard German. Features of the “simple language”, as well as recommendations for written and oral communication using “simple language”, are described. A practical analysis is conducted on the example of F. M. Dostoyevsky’s novel “White Nights”: the variants of the original Russian text are compared with their translations into standard German and “simple German”.

Key words: *Einfache Sprache*, *Leichte Sprache*, “simple language”, “easy language”, inclusive society, F. M. Dostoevsky, “White Nights”.

Einfache Sprache (рус.: «простой язык») представляет собой адаптированную форму немецкого языка, в которой грамматические, лексические и синтаксические структуры намеренно упрощены для повышения доступности текстов. Основная задача языкового формата *Einfache Sprache* – облегчить понимание

информации тем, кто испытывает трудности с восприятием стандартного (литературного) немецкого языка: иностранцам, детям, пожилым или лицам с функциональной неграмотностью [8]. «Простой язык» адресован владеющим немецким языком уровня А2–В1, что отличает его от другого адаптированного языкового формата немецкого языка, *Leichte Sprache* (рус.: «легкий язык»), ориентированного на пользователей со знанием языка уровня А1 [4]. «Простой язык» представляет собой «золотую середину» между повседневным языком и «легким» языком [9].

Существует несколько принципов представления информации на «простом языке»:

- короткие, простые предложения;
- преобладание общеупотребительных слов;
- исключение сложных грамматических конструкций;
- логичная, легко воспринимаемая структура текста [6; 9].

Применение *Einfache Sprache* наиболее актуально в государственных и общественных документах, информационных материалах, на интернет-ресурсах и в средствах массовой информации, где доступность информации играет критическую роль [3].

Одним из преимуществ *Einfache Sprache* является отсутствие жестко закрепленных правил. Это гибкая система, позволяющая пользователям адаптировать язык для конкретных аудиторий, что способствует лучшему и более быстрому пониманию. При этом основные принципы, такие как использование простых конструкций и исключение сложных терминов, выступают ориентиром для создания доступных текстов [5].

Основные рекомендации для написания текста в *Einfache Sprache*:

- Предложения должны содержать не более 15–20 слов.
- В предложении должна быть лишь одна запятая, если это возможно.
- Использование активного залога предпочтительнее [9].

Лексические особенности:

- По возможности следует избегать заимствованных слов.
- Допускается использование сложных слов, разделенных дефисом для улучшения восприятия.
- Следует избегать метафор, иронии и пословиц.
- Предпочтение отдается однозначным терминам без использования синонимов [Там же].

Устное общение на *Einfache Sprache* также имеет свои особенности:

- Четкая и медленная речь.
- Исключение иронии и сложных скрытых смыслов.
- Важно предоставлять возможность задать вопросы для уточнения информации [1; 9].

В качестве примера рассмотрим отрывок из повести Ф. М. Достоевского «Белые ночи» [2], его перевод на стандартный (литературный) немецкий язык (перевод Н. Röhl) [10] и адаптацию немецкого литературного перевода до уровня *Einfache Sprache* (перевод выполнен D. Hennig) [7].

Перевод на стандартный (литературный) немецкий язык (Aus dem Russischen von Hermann Röhl) [10]	Перевод на Einfache Sprache (Übertragen in Einfache Sprache von D. Hennig) [7]	Оригинальный текст Ф. М. Достоевского «Белые ночи» [2]
<p>1) Es war mir eine schreckliche Empfindung, so allein zurückzubleiben, und ganze drei Tage lang irrte ich in tiefer Schwermut durch die Stadt und begriff absolut nicht, was mit mir vorging.</p> <p>2) Mag ich auf den Newski-Prospekt oder in den Sommergarten gehen oder auf der Uferstraße hin und her wandern: nirgends auch nur eine einzige von den Personen, die ich das ganze Jahr über an ein und derselben Stelle zu bestimmter Stunde zu treffen gewohnt gewesen bin.</p> <p>3) Sie kennen mich natürlich nicht; aber ich meinerseits kenne sie.</p> <p>4) Ich kenne sie genau; ich habe beinahe ihre Physiognomien studiert und blicke sie mit Freuden an, wenn sie vergnügt sind, und werde mißmutig, wenn sie trübe aussehen.</p> <p>5) Ich habe beinahe Freundschaft geschlossen mit einem alten Manne...</p>	<p>1) Seit 3 Tagen laufe ich durch die Stadt.</p> <p>2) Ich laufe durch den Sommer-Garten, durch die Ufer-Straße. Nirgends sehe ich die Menschen, die mir sonst an diesen Orten begegnen.</p> <p>3) All die Menschen, die mich nicht kennen. Aber ich kenne sie.</p> <p>4) Ich kenne sie genau. Ich habe sie genau beobachtet. Ich freue mich, wenn sie glücklich sind. Ich werde traurig, wenn sie traurig sind.</p> <p>5) Fast habe ich mit einem alten Herrn Freundschaft geschlossen.</p>	<p>1) Мне страшно стало оставаться одному, и целых три дня я бродил по городу в глубокой тоске, решительно не понимая, что со мной делается.</p> <p>2) Пойду ли на Невский, пойду ли в сад, брожу ли по набережной – ни одного лица из тех, кого привык встречать в том же месте, в известный час целый год.</p> <p>3) Они, конечно, не знают меня, да я-то их знаю.</p> <p>4) Я коротко их знаю; я почти изучил их физиономии – и люблюсь на них, когда они веселы, и хандрю, когда они затуманятся.</p> <p>5) Я почти свел дружбу с одним старичком...</p>

Перевод Н. Röhl на стандартный (литературный) немецкий язык отражает особенности оригинала Ф. М. Достоевского: в первом предложении (1) повторяется сложная авторская синтаксическая структура; фраза насыщена экспрессивно-эмоциональной лексикой (*schreckliche Empfindung*, *tiefer Schwermut*), подчеркивающей внутреннее состояние героя. Упрощенная версия на *Einfache Sprache*, напротив, сводит фразу к простому утверждению: *Seit 3 Tagen laufe ich durch die Stadt*. Акцентируется действие, не эмоциональные переживания героя.

Лексическое упрощение устраняет эмоциональную глубину, делает текст более доступным (понятным), но менее выразительным.

Второе предложение (2) на стандартном немецком создает детализированную картину происходящего, точно и подробно определяет – согласно оригиналу – меняющиеся места действия по сюжету (*auf den Newski-Prospekt, durch den Sommergarten, auf der Uferstraße*). Использован сложный глагольный ряд составных глагольных сказуемых: *Mag ich <...> gehen oder auf der Uferstraße hin und her wandern: <...> zu bestimmter Stunde zu treffen gewohnt gewesen bin*. Версия на *Einfache Sprache* сводит описание к двум простым предложениям (второе усложнено придаточным определительным предложением): *Nirgends sehe ich die Menschen, die mir sonst an diesen Orten begegnen*. Незнакомые немецкому читателю детали (*auf den Newski-Prospekt*) не упоминаются.

В третьем предложении (3) стандартная версия использует сочетание противопоставлений, что помогает передать смысловые нюансы: *Sie kennen mich natürlich nicht; aber ich meinerseits kenne sie*. В упрощенном варианте фраза представлена следующим образом: *All die Menschen, die mich nicht kennen. Aber ich kenne sie*. Простая структура облегчает восприятие, однако утраченной оказывается игра смыслов и эмоциональное напряжение оригинала.

В четвертом предложении (4) стандартная версия строится вокруг сложных грамматических конструкций с использованием придаточных предложений: *wenn sie vergnügt sind, ..., wenn sie trübe aussehen*. Перевод вслед за оригиналом передает два противоположных эмоциональных состояния, что способствует выразительности текста. Фраза на «простом языке» представлена двумя предложениями со стилистически «облегченной» лексикой; тавтологические повторы обедняют адаптированный перевод оригинала: *Ich freue mich, wenn sie glücklich sind. Ich werde traurig, wenn sie traurig sind*.

В пятом предложении (5) более сложное *beinahe* в стандартной версии заменено в упрощенном варианте на чаще встречающееся, лаконичное *fast*. «Старичок» из русского текста переведен в литературной версии как *mit einem alten Manne*, а в «простом» немецком на традиционное и более понятное *Herr*.

В заключение отметим, что адаптированная языковая субсистема *Einfache Sprache* обеспечивает равный доступ к информации многим категориям граждан с базовым (A2) и средним (B1) уровнем владения языком и позиционируется государством как инструмент создания инклюзивного общества. Очевидная утрата эмоционально-стилистических и смысловых нюансов воспринимается приемлемым недостатком, который компенсируется тем, что основная информация, закодированная с помощью «простого языка», в процессе письменной и устной коммуникации легко усваивается потенциальной целевой аудиторией.

Библиография

1. Дорошенко Н. С. Феноменологические характеристики лингвистической концепции «Leichte Sprache» в современном немецком языке // *Russian Linguistic Bulletin*. 2021. № 4 (28). С. 59–62.
2. Достоевский Ф. М. Белые ночи: повесть. М.: Эксмо, 2006.

3. *Смирнова Т. П., Лахгайн Б.* Читаем, пишем, слушаем, говорим по-немецки. Искусство и культура Германии и Австрии. Часть 1: Культура и жизнь // *Deutsch lesen, schreiben, hören und sprechen. Leben und Kultur Deutschlands und Österreichs. Teil I: Leben und Kultur*: [Электронный ресурс]: учебное пособие. Н. Новгород: НГЛУ, 2024.

4. *Фёдорова А. Л.* Художественные средства выразительности в литературе на простом языке (на материале рассказа Ю. Герман «Ловушка») // *Филологические науки. Вопросы теории и практики*. 2023. Т. 16. № 10 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/hudozhestvennye-sredstva-vyrazitelnosti-v-literature-na-prostom-yazyke-na-materiale-rasskaza-yu-german-lovushka> (Дата обращения: 15.10.2024).

5. Die Unterschiede zwischen Leichter und Einfacher Sprache. URL: <https://grundbildung-berlin.de/leichte-oder-einfache-sprache/#Die-Unterschiede> (Accessed on: 15.10.2024).

6. Forschungsstelle Leichte Sprache: Forschungsfelder im Überblick. URL: https://www.uni-hildesheim.de/media/fb3/uebersetzungswissenschaft/Leichte_Sprache_Seite/Publicationen/Antworten_zu_Leichter_Sprache__Forschungsstand/Forschung_gesamt.pdf (Accessed on: 15.10.2024).

7. *Hennig D.* Fjodor Dostojewski Weiße Nächte: Eine Liebesgeschichte in einfacher Sprache. 2014.

8. Leichte Sprache – Einfache Sprache. URL: <https://serwiss.bib.hs-hannover.de/frontdoor/index/index/docId/697> (Accessed on: 15.10.2024).

9. Regeln für Einfache Sprache. URL: https://einfachesprachebonn.de/grundregeln_einfache_sprache.html (Accessed on: 15.10.2024).

10. *Röhl H.* Eine Liebesgeschichte aus dem Russischen von Hermann Röhl. Berlin: Insel Verlag, 2011.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Бакараева Анастасия Андреевна – аспирант кафедры теории и практики английского языка и перевода Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. Призер конкурса художественного перевода *Art and Craft of Translation* (2021–2022). E-mail: nastena.bakaraeva@mail.ru.

Беккерман Александра Ильинична – переводчица с немецкого и английского, студентка Литературного института им. А. М. Горького. Перевела сказки Франца Холера «Детектив» и «Медсёстры» («Иностранная литература», № 6, 2023), а также его рассказы «Календарь» и «Не иди!» из сборника «Мошенники» (М., «Городец», 2024) Участвовала в переводе графического романа Барбары Елин «Ирмина» (СПб., «Бумкнига», 2024). Совместно с Э. Хановой перевела пьесу Фердинанда Брукнера «Плоды небытия» для Театра поколений (СПб.). Совместно с М. Медведевой перевела комикс Лики Нюсси «Крепкий малец» (СПб., «Бумкнига», 2024). E-mail: tomwho@mail.ru.

Беликов Дмитрий Ильич – переводчик с итальянского и английского, студент Литературного института им. А. М. Горького. E-mail: belikovdi@mail.ru.

Дзанголи Джулия (Giulia Zangoli) – PhD (Università degli Studi di Bologna), переводчик, преподаватель Университета Мачераты (Италия) и Университета Перуджи, специалист по славянским языкам. E-mail: giulia.zangoli@unimc.it.

Диденко Мария Александровна – студентка Высшей школы международных отношений и мировой политики Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. Автор статьи «Conceptual understanding of the categories “Culture” and “Politics” in the creative biography of Thomas Mann» (ЛОМОНОСОВ-2024). E-mail: blym164@mail.ru.

Захарова Анна Ильинична – переводчица с немецкого и английского, студентка Литературного института им. А. М. Горького. Перевела сказки Франца Холера «Торговец и лось» и «Мел» («Иностранная литература», № 6, 2023), а также его рассказ «Соловей» из сборника «Мошенники» (М., «Городец», 2024), комикс Тани Эш «Борис, Бабетта и страшные скелеты» (СПб., «Бумкнига», 2024). Участвовала в переводе графического романа Барбары Елин «Ирмина» (СПб., «Бумкнига», 2024). Автор рецензий «Человек без голоса» («Иностранная литература», № 5, 2023) и «По ту сторону обыденности» (<https://www.philosophicum.ch/site/assets/files/2262/dar-der-andere-rahmen-iv-neu.pdf>). E-mail: zakharova.anna.ilyinichna@gmail.com.

Зоирзода Юсуф Шарифходжа – студент Высшей школы международных отношений и мировой политики Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. Email: yusufzoirov@mail.ru.

Исаева Анастасия Алексеевна – выпускница Литературного института им. А. М. Горького. E-mail: nasy-2002@mail.ru.

Кантор Вера Львовна – переводчица с иврита и итальянского, студентка Литературного института им. А. М. Горького, участница сообщества экспериментальной прозы «Марра Mundi». Публиковалась в журналах «DOM. Интерьер» и «Школьная летопись». E-mail: kantor.vera@mail.ru.

Кожухова Виктория Дмитриевна – студентка Высшей школы международных отношений и мировой политики Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. E-mail: Kozhukhovavd@gmail.com.

Кудинова Елизавета Геннадьевна – переводчица с иврита, английского и французского, студентка Литературного института им. А. М. Горького. Публикации: «Школьная летопись», «А им всё неймётся» (в соавторстве с В. Кантор, А. Тиаги). E-mail: ekudinova_05@mail.ru.

Кулик Карина Аркадьевна – студентка Высшей школы международных отношений и мировой политики Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. E-mail: karina.kulikk@mail.ru.

Левашова Ольга Дмитриевна – студентка Высшей школы международных отношений и мировой политики Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. Соавтор статьи «Концепты “культура” и “политика” в творческой биографии Томаса Манна («Новатор-2023. Материалы V Барановичского научно-образовательного форума»)). E-mail: olga.levashova02@mail.ru.

Левина Мария Александровна – студентка Литературного института им. А. М. Горького. E-mail: levinamaria966@gmail.com.

Медведева Мария Александровна – переводчица с немецкого языка, студентка Литературного института им. А. М. Горького. Перевела сказку Франца Холера «Пожилая дама» («Иностранная литература», № 6, 2023), а также его рассказы «Заснеженный пик» и «Потерянный смех» из сборника «Мошенники» (М., «Городец», 2024). Участвовала в переводе графического романа Барбары Елин «Ирмина» (СПб., «Бумкнига», 2024). Совместно с А. Беккерман перевела комикс Лики Нюсли «Крепкий малец» (СПб., «Бумкнига», 2024). Автор рецензии «О любви и одиночестве» (<https://www.philosophicum.ch/site/assets/files/2267/dar-der-andere-rahmen-ii-von-liebe-und-einsamkeit.pdf>). E-mail: plastinkastaraa@gmail.com.

Моисеенко Алексей Валерьевич – студент Высшей школы международных отношений и мировой политики Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. Соавтор ряда статей, включая «Корейский язык в формировании национальной идентичности на Корейском полуострове («Гармонизация межнациональных отношений в условиях глобального общества», 2021). E-mail: moialex@inbox.ru.

Наджиева Флора Султан гызы – доктор филологических наук, профессор кафедры теории литературы, заведующая Научно-исследовательской лабораторией перевода и лексикографии Бакинского славянского университета, переводчица

с азербайджанского на русский язык. Перевела на русский язык ряд стихотворений азербайджанских авторов (опубликованы в виде сборника «Тетрадь переводчика», в который вошли произведения 30 современных поэтов), ряд рассказов азербайджанских писателей, серию книг об азербайджанском ковре и т. д. E-mail: flora_nadji@mail.ru.

Никонова Вера Андреевна – студентка Высшей школы международных отношений и мировой политики Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. Соавтор статьи «Стереотипы в русско-узбекском социокультурном пространстве и их влияние на межкультурную коммуникацию» («Гармонизация межнациональных отношений в условиях глобального общества», 2022). E-mail: nikonova.ver@mail.ru.

Огиевский Степан Владимирович – студент Литературного института им. А. М. Горького. Перевел сказки Франца Холера «Глупая история» и «Как кора оказалась права» («Иностранная литература», № 6, 2023), а также его рассказ «Мошенники» из одноименного сборника (М., «Городец», 2024). Участвовал в переводе графического романа Барбары Елин «Ирмина» (СПб., «Бумкнига», 2024). E-mail: stepan.ogievskiy@mail.ru.

Пигулевский Даниил Сергеевич – студент Высшей школы международных отношений и мировой политики Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. E-mail: kinad@yandex.ru.

Плотникова Анна Максимовна – переводчица с немецкого и французского, студентка Литературного института им. А. М. Горького. Перевела сказки Франца Холера «Мел и губка» и «На улице» («Иностранная литература», № 6, 2023), а также его рассказ «Маскировка» из сборника «Мошенники» (М., «Городец», 2024). Участвовала в переводе графического романа Барбары Елин «Ирмина» (СПб., «Бумкнига», 2024). В международном проекте «DAR: Der andere Rahmen» опубликовано ее интервью с Антуаном Жакку (https://www.philosophicum.ch/site/assets/files/2263/der_andere_rahmen_06_neu.pdf). E-mail: annette.plotnikova@gmail.com.

Погодина Алёна Владиславовна – студентка филологического факультета Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики». E-mail: pogodinaalena0609@gmail.com.

Привалова Елена Павловна – кандидат филологических наук, доцент кафедры лексикологии и стилистики немецкого языка Московского государственного лингвистического университета, старший преподаватель кафедры иностранных языков и межкультурной коммуникации Финансового Университета при Правительстве РФ; занимается вопросами детской и юношеской литературы, вопросами художественного перевода. E-mail: privalova.ep@yandex.ru.

Рахматова Мохнура Ниятбековна – студентка Высшей школы международных отношений и мировой политики Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. E-mail: mohnura07@gmail.com.

Саленко Ольга Юрьевна – кандидат филологических наук (МПГУ), доцент кафедры русской классической литературы и славистики Литературного института им. А. М. Горького. Автор ряда научных работ по индивидуальному стилю русских поэтов XVIII–XX века, методических работ по иностранному языку и переводу, включая пособие «English for IT Students» (М.: МИСиС, 2001); практикум по научно-техническому переводу для студентов специальности «Информатика» (М.: НИТУ МИСиС, 2011). Автор статей «Адамс Дуглас», «Биссет Дональд», «Даррел Джеральд» (в соавт.), «Милн Алан», «Поттер Беатрис», «Трэверс Памела» в Биобиблиографическом словаре «Зарубежные детские писатели в России». М.: Флинта. Наука, 2005. Популяризатор русской классики, в частности творчества А. Н. Островского, автор комментариев к «Евгению Онегину», «Преступлению и наказанию», «Вишневному саду». E-mail: olga_sal@mail.ru.

Сметанина Анастасия Александровна – переводчица с немецкого и английского, студентка Литературного института им. А. М. Горького. Перевела стихотворение «Снова ночь крошечная спустилась» Г. Бюхнера («Иностранная литература», № 5, 2023), рассказ Франца Холера «Столик» из сборника «Мошенники» (М., «Городец», 2024). Участвовала в переводе графического романа Барбары Елин «Ирмина» (СПб., «Бумкнига», 2024). В международном проекте «DAR: Der andere Rahmen» опубликовано ее интервью с Василием Владимировским (https://www.philosophicum.ch/site/assets/files/2268/dar-der_andere_rahmen_viii.pdf). E-mail: anastayshasmit@gmail.com.

Смирнова Татьяна Петровна – кандидат филологических наук, доцент кафедры романо-германской филологии Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. Автор ряда статей и учебных пособий по немецкому языку, в частности, статей «Диалог с родной культурой как основа творческого потенциала современных немецкоязычных писателей-мигрантов (К. Сурдум, В. Вертлиб)» (Вестник МГУ, 2017) и «Dialogizität mit der (Sprach)Heimat in der gegenwärtigen Transkulturalitätsdynamik: mehrsprachiges literarisches Schreiben und die Translationstätigkeit» (Translation Studies, 2016), пособия (совместно с Barbara Lachhein) «Читаем, пишем, слушаем, говорим по-немецки. Искусство и культура Германии и Австрии. Часть 1: Культура и жизнь» / «Deutsch lesen, schreiben, hören und sprechen. Kunst und Kultur Deutschlands und Österreichs. Teil I: Leben und Kultur» (2024). E-mail: tp_smirnova@mail.ru.

Ханова Элина Владимировна – переводчица с немецкого, студентка Литературного института им. А. М. Горького. Перевела стихотворение «Купаясь в голубых морских волнах» Г. Бюхнера («Иностранная литература», № 5, 2023), рассказы Франца Холера «Каменный дождь» и «Прощание» из сборника «Мошенники» (М., «Городец», 2024). Участвовала в переводе графического романа Барбары Елин «Ирмина» (СПб., «Бумкнига», 2024). Совместно с А. Беккерман перевела пьесу Фердинанда Брукнера «Плоды небытия» для Театра поколений (СПб.). E-mail: elina.khanova2004@gmail.com.

Якимова Мария Владимировна – стажер-исследователь школы филологических наук факультета гуманитарных наук Национального исследовательского университета «Высшая школа экономики». Автор публикаций о переводе русской классической поэзии на белорусский язык: Якимова М. В. Ритмика переводов романа в стихах «Евгений Онегин» и поэм «Мцыри» и «Демон» на белорусский язык // Текстология и историко-литературный процесс: сб. статей XI Международной молодежной конференции. / Отв. ред.: А. О. Бурцева, С. Д. Халтурин, О. А. Воробьева. Вып. XI. Common place, 2024. (в печати); Ритмические особенности белорусских переводов русской классической поэзии // Труды института русского языка им. В. В. Виноградова. 2024. (в печати); Особенности ритмики ранних переводов «Евгения Онегина» на белорусский язык // Вестник Казахского национального педагогического университета имени Абая. Серия «Филологические науки». 2023. Т. 84. № 2. С. 84–100. E-mail: maria.yakimova219@gmail.com.

Ямпольская Анна Владиславовна – кандидат филологических наук, PhD (Università degli Studi di Firenze), доцент кафедры художественного перевода Литературного института им. А. М. Горького. Автор свыше 150 научных и методических работ, включая учебник «Перевод в университете. С русского на итальянский и с итальянского на русский» (совместно с К. Ласорсой), (C. Lasorsa, A. Jampol'skaja, La Traduzione all'Univeristà. Russo-Italiano e Italiano-Russo, Bulzoni, Roma, 2001); пособие по страноведению «Итальянский язык. 60 устных тем» (М., «Айрис», 2001 (1-е издание), 2004 г. (2-е издание); монографию «Глагольные формы в итальянском и русском языке: проблемы толкования и перевода» (совместно с Ф. Фичи), (F. Fici, A. Jampol'skaja, Le forme verbali dell'italiano e del russo. Problemi di interpretazione e di traduzione, Le Lettere, Firenze, 2009). Переводчик итальянской поэзии и прозы, в том числе произведений М. Банделло, А. Банти, Л. Да Порто, А. Де Карло, А. Дельфини, М. Джецци, П. Джордано, А. Дзандзотто, П. Дзарди, К. Досси, Р. Калассо, К. Ковито, П. Коньетти, П. Курти, Л. Литтицетто, Дж.-П. Лучини, К. Магриса, К. Макнила, К. Малапарте, Ф. Манцон, М. Мари, Ф.-Т. Маринетти, А.-М. Ортезе, П. П. Пазолини, А. Палаццески, А. Пиперно, Р. Пацци, Р. Пьюмини, П. Соррентино, М.-Л. Спацциани, М. Терцаги, У. Эко, Ф. Эрмини, Э. Ферранте и др., эссеистики, книг и статей по истории литературы и искусства. Составитель специальных итальянских номеров журнала «Иностранная литература». E-mail: khomkins@mail.ru.

Научное издание

АРГУМЕНТИРОВАННЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

КУЛЬТУРА ПЕРЕВОДА

Сборник научных статей

Выпуск 1

Ответственные за выпуск **Королева** Светлана Борисовна
Ямпольская Анна Владиславовна

Редакторы: Н. С. Чистякова
В. М. Цымбалова
Компьютерная верстка: Л. В. Медведева

Подписано в печать 21.02.2025. Формат 60x90 1/16
Гарнитура «Times». Бумага офсетная. Печать трафаретная.
Усл. печ. л. 10,375. Тираж 300 экз. Заказ № 11502.

Адрес издателя, редакции и типографии:
603155 г. Нижний Новгород, ул. Минина, д. 31 а
Отпечатано в издательском центре НГЛУ