

Семинар

«Сравнительное литературоведение: стилистические аспекты»

Роль русскоязычной периодики в развитии литературно-культурных связей русского и азербайджанского народов

Л. О. Аббасова

Бакинский государственный университет (Азербайджан)

abbasovalala@rambler.ru

Периодика, литературные связи, русский язык

Summary. The paper is devoted to the role of the Russian-speaking periodical press in development of literary and cultural contact between Russian and Azerbaijan people. Statements of outstanding Russian writers and poets about the Azerbaijan language, and also known Azerbaijan figures of the literature and culture about Russian.

Анна Ахматова в стихотворении «Мужество» писала:

*И мы сохраним тебя русская речь
Великое русское слово.
Свободным и чистым тебя пронесем,
И внукам дадим, и от плена спасем,
Навеки!*

Это стихотворение, написанное в военные годы, не потеряло своей актуальности и сейчас. Сегодня на постсоветском пространстве русский язык, так же, как и русская культура в целом, переживает не лучшие времена. Но у нас в Азербайджане русскую речь можно услышать и в школах, и в институтах, и на улице. В продаже есть научная и художественная литература на русском языке. В нашей республике с большим уважением относились и относятся к русской культуре, русскому языку. Поэтому не случайно, что местом проведения пятого всемирного конгресса русской прессы в 2005 году стал город Баку.

Русский язык — это национальное богатство не только России, но и ее ближайших соседей.

Русский и азербайджанский народы связывают давние узы дружбы. Особенно крепки литературно-культурные связи, получившие свое наибольшее развитие еще в XIX веке. Свой неоценимый вклад в дело укрепления этих связей внесла русскоязычная периодика Азербайджана.

Еще два столетия назад в Азербайджане начали издаваться газеты и журналы на русском языке: «Тифлисские ведомости» (1829–1832), «Шарги-рус» (1903–1905), «Каспий» (1829–1917), «Кавказ» (1840–1918), «Хаят» (1905–1906), «Закавказье» (1906–1914), журналы «Дебистан» (1906–1908), «Рахбар» (1906–1908), «Мектеб» (1911–1920).

Азербайджанские писатели и поэты, ученые, постигшие уровень и значимость русского языка, путем переводов ряда образцов русской литературы стремились открыть своему народу творческий мир таких мастеров, как А. С. Пушкин, М. Ю. Лермонтов, Н. В. Гоголь, Н. А. Некрасов, А. П. Чехов и др. Литературные связи непрерывно расширялись: видные азербайджанские писатели и ученые, такие как А. А. Бакиханов, М. Ш. Вазех, М. Ф. Ахундов, М. Дж. Топчибашев, Мирза Казимбек одновременно переводили и свои произведения на русский язык, распространяя их таким путем среди читателей.

Тенденция к изучению русского языка азербайджанской интеллигенцией с целью близкого знакомства с русской литературой и культурой способствовала укреплению литературных связей.

«Русский язык богат, самобытен и уже занимает важное место среди образованных языков Европы», — писал историк, философ Мирза Казимбек.

С. А. Ширвани считал необходимым изучение русского языка и проникновение с его помощью в область прогрессивного научного познания. «Изучай особенности русской науки. Русский язык надо знать», — повторял неоднократно поэт-мыслитель.

История свидетельствует, что и русская интеллигенция не оставалась равнодушной к языку и литературе азербайджанского народа. Богатство азербайджанского языка породило у ряда видных русских писателей естественное желание изучить его. Стремление это было обусловлено еще и тем, что многие писатели России и Европы обращались в своих произведениях к восточной теме. М. Ю. Лермонтов, будучи на Кавказе, писал своему другу С. А. Раевскому: «Начал учиться по-татарски (по-азербайджански), язык, который здесь и вообще в Азии необходим, как французский в Европе». Л. Н. Толстой начинает учиться у профессора Петербургского университета, члена-корреспондента Российской Академии Мирзы Казимбека турецкому, арабскому и татарскому (азербайджанскому) языкам. Под руководством Мирзы Казимбека другой известный русский писатель Н. Г. Чернышевский изучал восточные языки, в том числе и азербайджанский. Им была написана большая статья, в которой он высоко оценил азербайджанский национальный эпос «Кероглы».

Произведения великого азербайджанского писателя и мыслителя XIX века М. Ф. Ахундова печатались в самых популярных столичных журналах тех лет, таких как «Современник», «Отечественные записки», «Библиотека для чтения».

Все это свидетельствует о большой роли русскоязычной периодики в развитии культурных и литературных связей между двумя народами. Эти связи развиваются и сейчас. В республике на русском языке издаются журналы и газеты: «Литературный Азербайджан», «Зеркало», «Бакинский рабочий», «Молодежь Азербайджана» и другие издания.

«Рай — край»:

рифменная и концептуальная пара в русском фольклоре и литературе

С. В. Алпатов

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

alpserg19@yandex.ru

Речевая и ментальная стереотипия, паремии, строфы, кумулятивные тексты

Summary. Two rhyming concepts *Рай / край* form stable poetical and elaborated mental complex both in Russian folklore and literature of 18–20 centuries.

Фиксируемая рукописным сборником олонечских пословиц XX века, поговорка «Бог создал небо и землю, а черт —

Олонечскую губернию» имеет разновременные концептуальные параллели в виде поговорок «Бог сотворил попа,

а черт скомороха», «Бог сотворил Адама, а черт молдавана», «Бог создал вора, черт — прокурора», этиологических легенд (Бог творит человека, а черт по своему образу и подобию — козла). Кроме того, в рукописной поэзии XVIII–XIX веков получает широкое распространение сатира «Челобитная Богу крымских солдат», использующая анализируемую лексическую и концептуальную пару в качестве рифмы:

*Адам чрез жену лишился приятного раю,
Чрез то ж лишены и многие отеческого краю...
Ныне же Адам и с Евою живет в раю,
А нас оставил в проклятом крымском краю.*

В том же жанровом регистре и сходном социокультурном контексте (в записных книжках солдат срочной службы и курсантов военных училищ) функционирует поговорка «Бог сотворил рай, а черт N-ский край», географическая привязка которой меняется в зависимости от конкретного места службы или учебы:

*Бог выдумал отбой и рай,
Черт — Ашулук и Астраханский край.
Бог создал добро и рай,
А черт учебку Гай-Жюнай.*

Широкая употребительность рифменной пары и смысловая стабильность оппозиции *райского* (Богом хранимого) и *крайнего* (Богом забытого) места наряду с архетипической формулой дуалистического акта миротворения («Бог создал x, черт создал y») становятся порождающей моделью для целого ряда кумулятивных текстов:

*Бог создал любовь и ласку,
Черт противогаз и каску.
Бог отбой и тишину,
Черт подьем и старишину.*

*Бог верность и дружбу,
Черт армейскую службу,
Бог любовь и рай,
Черт Херсонский край!*

Нехарактерное для традиционной картины мира (где *своя рубашка* — заведомо *ближе к телу*) уничтожение «своей стороны» может быть мотивировано вынужденным характером пребывания человека (солдата, чиновника, ссыльного) в том или ином месте. В этой связи уместно привести еще одну, древнерусскую, параллель из «Моления Даниила Заточника»: «Кому Боголюбово — а мне горе лютое; кому Лачеозеро — а мне плач горький».

Вместе с тем, рифма *рай* — *край* стабильно используется авторской лирикой XIX — XX веков. Достаточно указать на послание П. А. Вяземского Ф. И. Толстому-Американцу, поэтический фрагмент «Кто знает край, где небо блещет?» А. С. Пушкина (с характерной парой эпитафий из Гете: «Kennst du das Land» и из народной песни «По клюкву, по клюкву...»), «Прощанье» М. Ю. Лермонтова, «Приглашение в путешествие» Н. С. Гумилева, а также зеркальное к ним есенинское:

*Если крикнет рать святая:
«Кинь ты Русь, живи в раю!»
Я скажу: «Не надо рая,
Дайте родину мою!»*

На основании проведенного анализа можно сделать вывод о том, что русская фольклорная, равно как и литературная традиция XVIII–XIX веков использует устойчивую рифменную пару *рай / край* и скрытую за ней концептуальную оппозицию *богатого* и *убогого* места с целью экспрессивного выражения недовольства либо иронии лирического героя по поводу собственного бедственного положения.

Художественные аспекты изображения Санкт-Петербурга в романах В. Набокова-сириня

Т. Н. Белова

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

amb@sumail.ru

Ассоциативность, цветовая гамма, символика образов и лейтмотивов, проблема традиции

Summary. The paper considers the main artistic principles and some stylistic devices creating the image of St.-Petersburg in Nabokov's novels from the point of view of literary tradition.

Образ блистательного Санкт-Петербурга с его архитектурными и бытовыми реалиями неизменно возникает в творчестве В. Набокова сквозь «магический кристалл» — импрессионистическую дымку ностальгических переживаний и красочных воспоминаний лирического героя. Писатель подобно М. Прусту посредством ассоциативного потока сознания, соединяя разведенные во времени узоры жизни, как складки ковра, воссоздает «огромное здание воспоминания» — навсегда утраченный, беззвучно, как в немом кинематографе, распавшийся мир.

Важную роль в противопоставлении скорбного мира эмиграции блистательному Санкт-Петербургу играет цветовая гамма: если странный мир эмиграции представлен как тусклый загробный мир серых теней («Машенька»), черно-белых неотвязных сновидений («Защита Лужина», «Дар»), потусторонний перевернутый мир зазеркалья («Бледное пламя»), то Петербург Набокова, его родовое гнездо — дом, где он провел свои детские и юношеские годы, усадьбы Выры и Батова, предстают обычно в ореоле радужной цветовой гаммы. Петербург в романах и рассказах Набокова всегда цветной с «дымами, позолотой, инеем» («Дар»), «розовым солнцем и скрипучим снегом» («Адмиралтейская игла»), «индиговыми волнами Невы», «медью и красным деревом заякоренных... яхт» («Пнин»).

Радужная палитра возникает при описании приусадебных видов близ Выры и Батова («красный, как терракота, берег» и «парчовая тина Оредежи», «розовая церковь, мраморный склеп Руковишниковых» в виде пасхи), разноцветных стекол усадебной беседки, лейтмотива радуги, разноцветных драгоценных камней, принадлежащих матери Набокова, и сияющих табельных иллюминаций в Санкт-Петербурге, вспыхивающих в темноте сапфирами, изумрудами, рубина-

ми («Память, говори»). Петербург хорош и «слепящей» весной, когда сияют крыши, медленно движется ледоход на «морской сини Невы», а тротуары полны «фиолетовой слякотью», и зимой с «филигранным серебряным узором» деревьев в «жемчужной дымке», с бронзовым куполом Исакия и «красным... будто зардевшаяся луна, солнцем» («Память, говори»). Петербургские архитектурные реалии то и дело ассоциируются с образами пушкинских произведений, однако гигантские столпы и атланты в своем коловращении и стремлении в высоту своим архитектурным совершенством не могут сравниться с «нерукотворным памятником» — творчеством великого русского поэта, взметнувшимся «главою непокорной» куда выше Александрийского столпа.

В изображении петербургских реалий отчетливо прослеживаются литературные параллели с мотивами сказочной дилогии Л. Кэрролла — это мотивы сказочного уменьшения и увеличения привычных вещей, мотив перехода в иную реальность (мотив зазеркалья) и связанный с ней мотив «тайного коридора», «лужицы», «картины», висящей на стене, помогающий этот переход осуществить. Используя этот прием уменьшения и увеличения знакомых петербургских реалий, предметов интерьера, связанных с детством лирического героя, писатель придает им символический смысл, зашифровывая таким образом в подтексте произведения свое послание к читателю. Не случайно, что в этом случае детские воспоминания и ассоциации лирического героя зачастую сопряжены со сновидческой реальностью или горячечным бредом. Таков образ гигантского рекламного фабровского карандаша — волшебного подарка матери во время его долгой болезни, который, неоднократно повторяясь в произведениях Набокова («Дар», «Память, говори»), становится символом и недюжинного таланта писателя и его не-

легкой многотрудной писательской судьбы. Так и в романе «Приглашение на казнь» остро отточенный карандаш Цинцинната Ц., которым тот пишет свои предсмертные записки, становится материализованной метафорой самой жизни героя: уменьшаясь в размере, он тем самым укорачивает его жизнь и приближает казнь.

Символический смысл приобретает и выставленная в железнодорожном агентстве на Невском двухтаршинная модель — точная копия международного вагона «Норд экспресс», которую маленький герой безуспешно пытался приобрести в личное пользование. Тем не менее его жизнь, как и жизнь его alter ego Мартына Эдельвейса («Подвиг»), оказывается тесно связанной с поездами, постоянными переездами и эмигрантским зазеркалем — Мартын чувствует, что он как будто никогда и не выходил из экспресса, а только слонялся из одного вагона в другой.

Другим символом изгнанничества и перехода в зазеркальный мир служит предмет интерьера — акварельная картина, висевшая в петербургской детской Мартына, изображавшая густой лес и уходящую вглубь тропинку. Как и

лирический герой «Других берегов», он оказывается в зачерпанном лесу эмигрантского зазеркаля — мотив, восходящий ко второй части дилогии Л. Кэрролла «Алиса в зазеркалье» («Through the Looking Glass and What Alice Found There»). Так, реалии быта, окружающие юных набокковских героев в их петербургских детских и классных комнатах («Пнин»), под пером писателя приобретают символический смысл и даже становятся предвестниками их судеб.

Таким образом, Санкт-Петербург представлен и в ореале радужных красок «счастливой невозвратимой поры детства» и одновременно в сопряжении с разнесенными во времени трагическими утратами — возлюбленных, близких, Родины — и противопоставлен мертвенному безликому миру эмиграции. Набоковский Петербург неотделим от личности и творчества А. С. Пушкина: художественный слух писателя настроен на «чистейший звук» его камертона. Одно временно в изображении «движущегося» Петербурга прослеживается и гоголевская традиция; очевидно влияние традиции символизма; присутствуют мотивы сказочной дилогии Л. Кэрролла.

Русский как английский в произведениях Е. Замятина «Островитяне» и «Ловец человек»

А. В. Вавулина, Н. З. Кольцова

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

nateem@yandex.ru, koltsovaru@rambler.ru

В творчестве Е. Замятина органично соединились сказ, орнаментальная проза и стилизация. Авторская игра со словом ощущается во всех произведениях писателя — повестях «Уездное», «На куличках», рассказах «Пещера», «Дракон» и других и, конечно, в романе «Мы». И все же «английская» малая проза — произведения, написанные на материале английской жизни, — стоит особняком в творчестве Е. Замятина.

Безусловно, в повести «Островитяне» и рассказе «Ловец человек» сохраняется авторское пристрастие к «математически выверенной» манере изложения, краткости и в то же время повышенной метафоричности слова. Однако эта своеобразная языковая «аскеза» здесь ощутимо иного рода, чем, скажем, в «Уездном» или написанных позднее романе «Мы» и т. н. «петербургских» рассказах «Пещера», «Мамай» и др. У читателя возникает стойкое ощущение, что Замятин ставит перед собой задачу писать «по-другому», принципиально иначе, чем в повестях и рассказах, основанных на воспроизведении реалий российской глубинки. Слово в «английской» малой прозе писателя не перестает подчиняться законам русского языка (исключения, конечно, есть — они и служат своеобразными маркерами-сигналами «ухода» в «иное» языковое пространство), но в то же время кажется словом иностранца, в совершенстве овладевшего нормами русского языка. Художник не злоупотребляет использованием калек с английского — если они и есть, то их действительно немного, а часть из них может быть отнесена к авторским неологизмам. Еще реже Замятин «отказывает» перевести с английского то или иное слово.

«Иностранный акцент» писателя выдают едва уловимые «вывихи», сдвиг в строении фразы, «странная» интонация, воссоздающаяся с помощью пауз и междометий, неестественных для русской речи. Иллюзия перевода некоего текста,

написанного по-английски, нагнетается благодаря скопленному причастных и деепричастных оборотов, характерных скорее для русской деловой или научной речи, чем для языка художественной литературы. Обращает на себя внимание и обилие «неуклюжих» притяжательных прилагательных на *-ский* («о'кейлиевская манера») — вероятно, эквивалент английского *'s*.

Использует Замятин и прием обнажения приема: упоминание О. Уайльда сопровождается имитацией уайльдовского стиля, часто основанной на размывании границ между «блестящим парадоксом», оксюмороном и катахрезой (замятинская «гармония порока или добродетели» [1: 278]).

«Англичанином из Лебедяни» когда-то назвал Е. Замятина А. Блок. А. Ремизов, однако, не верит в Замятина-англичанина, «уличая» того в мистификации читателя. Думается, Е. Замятин в своих «английских» произведениях намеренно вызывает у читателя недоверие к авторскому слову, которое «двоится», ускользает не только от прямого, но и скольконибудь «серьезного» прочтения. Авторскую «усмешку» выдает сгущение клише и штампов (на уровне «традиционно английских» тем времени и погоды, «типично английских» персонажей — бобби, аристократа-боксера, ирландца, воплощающего карнавальное начало, «добродетельных» дам и «воскресных» джентльменов). Ирония, направленная в сторону героев, уравнивается самоиронией автора, подчеркивающей свою «неоригинальность» с помощью «остраняющей» интонации, ощутить которую позволяет именно слово, балансирующее на грани своеобразного сказа, стилизации, пародии и автопародии.

Литература

1. Замятин Е. Островитяне // Замятин Е. Избранные произведения. М., 1989.

Художественные функции скобочных конструкций в произведениях В. Набокова

А. В. Леденёв

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

aledenev@mail.ru

Язык художественной литературы, графика, вставные конструкции, скобки

Summary. The report deals with artistic functions of parentheses in Nabokov's prose. One of his short stories («The Circle») is analyzed as an example of iconic function of brackets.

В произведениях Набокова предметом анализа или рефлексии повествователя стало не только изображаемое, но и «изображающее». Отсюда глобальная тенденция к дополнительной семантизации как собственно языковых единиц, так

и способов их визуального предъявления. Авторская интенция проявляется не только прямыми высказываниями повествователя или общей логикой сюжета, но и такими композиционными приемами, как членение текстов на строго

продуманное число фрагментов (глав или строф), иконическое использование графики, шрифтов и пунктуации.

В этом отношении показательна работа писателя со знаками препинания, которые в его текстах не только передают на письме интонацию и логическое строение высказывания, но нередко значат существенно больше, обретают окказиональные семантические атрибуты или даже статус самостоятельных образов. Остановимся на художественных функциях одного из набоковских пунктуационных фаворитов — скобок. Чаще всего этот пунктуационный знак используется Набоковым для того, чтобы представить реальность как «бесконечную последовательность ступеней, уровней восприятия, двойных доньшек», либо чтобы обозначить дистанцию между точками зрения героя и повествователя.

Пример употребления скобочных конструкций как своего рода ремарок, обозначающих параллельную наличной, воображаемую сферу реальности, можно обнаружить уже в раннем стихотворении 1920 года, вошедшем в сборник «Горный путь»:

Людам ты скажешь: настало.
Завтра я в путь соберусь.
(Голуби. Двор постоялый.
Ржавая вывеска: Русь).

Скажешь ты Богу: я дома.
(Кладбище. Мост. Поворот).
Будет старик незнакомый
Вместо дубка у ворот.

В крупных эпических произведениях Набокова скобки нередко маркируют «деланность текста», подчеркивают структуру той или иной сюжетной ситуации. Вот характерный пример из «Лолиты»: «обстоятельства и причина смерти моей весьма фотогеничной матери были довольно оригинальные (пикник, молния); мне же было тогда всего три года...». В данном случае скобки включают в себя картину гибели, будто заснятую при фотовспышке, и в то же время комически снижают пафос, придавая изображаемому факту свойство тривиального происшествия. Встречаются в романах писателя и случаи метафорического использования *образа* скобок, как, например, в той же «Лолите»: «...я смеялся собственным шуткам, и трепетал, и таил трепет, и раза два ощутил беглыми губами тепло ее близких кудрей, тыкаясь к ней со смешным апарте в быстрых скобках...». В сочетании с французским по происхождению театральным термином (*en aparte*) образ «быстрых скобок» передает здесь самооценку рассказчика (Гумберта Гумберта), уподабляющего себя лицедею.

Особенно активно Набоков прибегает к образным и композиционным ресурсам скобок в русскоязычной прозе 1930-х годов, прежде всего в жанре рассказа, в котором осязаемость приема и его смысловая нагруженность — благодаря небольшому объему текста — возрастают. Наибольшей частотностью использования скобок (в общей сложности 18 случаев на десяти страницах текста) отмечен рассказ «Круг», в котором в предмет повествования превращен собственно нарративный акт: процесс творения не спрятан, напротив, именно он становится главным содержанием произведения.

Скобки пунктуационно оформляют в этом рассказе вставные конструкции, являющие собой вторжение одного речевого потока в другой: основной нарративный поток содержит воспоминания героя, побочный (заключаемый в скобки) — нарушает плавность первого, подсвечивая и окрашивая его «нынешними» реакциями Иннокентия. Главное содержание «скобочных» вставок — это вербализация чувств героя, потрясенного встречей с прежней возлюбленной, с которой он расстался 20 лет назад.

Однако обилие скобок связано не только с необходимостью развести два уровня восприятия героя (тогда и теперь): в конце концов, вставные сообщения могут оформляться (и оформляются в рассказе Набокова) не только скобками, но и запятыми и тире. Более того, два типа их пунктуационного оформления (скобки и тире) регулярно чередуются, создавая ритм своеобразного «встряхивания», внезапных остановок и нового движения мнемонического потока. Представляется, что скобки важны писателю в данном случае своим иконическим потенциалом — графическим отражением лейтмотивного образа круга. Вот почему несколько раз в скобки заключается всего лишь одно слово — мелкий дополнительный штрих, «поправочная» деталь: предметная семантика попадающих в полукружья скобок слов менее значима, чем сама графика мерцающего сквозь печатный текст образа. Это особенно заметно, когда в качестве дополнительного иконического ресурса — наряду со скобками — привлекается графика буквы «О», как в таких примерах: «Он жил у тетки (портнихи) на Охте...»; «...Иннокентий охотно верил рассказам (идиотическим) о его дорожных наложницах...».

В этом отношении сближающиеся друг с другом скобки попадают в общий поток напоминающих о круге образов: это и золотая монета, влипающая ребром в глину; и круглая жестянка из-под монпансье; и «круглый, беззубый рот» только что пойманного в реке пескаря; и расходящийся по воде «взаимно пересекающимися кругами» дождь; и прелестный овал женского лица на фотографии; и «кольца липовой тени»; и медленное вращение падающего на скатерть «липового летунка»; и «огромная» луна в кульминационной сцене ночного свидания.

Главной целью обильного использования скобок в рассказе оказывается стремление иконически закрепить состояние лирической взволнованности персонажа, у которого «голова идет кругом», а также добиться наглядности в демонстрации работы памяти: каждое «скобочное» вкрапление можно уподобить мнемоническому импульсу, испускаемому той или иной «ячейкой памяти». Пространственно-временная определенность конкретных фактов в рассказе Набокова размывается: линия жизненного сюжета преобразуется в неподвластный времени «круг памяти»; а потому «во-вторых» в набоковском «Круге» не следует за «во-первых», а предшествует ему.

Понимание художественного произведения как автономного целого, замкнутого в себе мира, в котором все до единого элементы не случайны, но мотивированы замыслом творца, — такое понимание было унаследовано Набоковым, вероятно, от Андрея Белого, который писал в книге «Символизм», что «каждое слово поэта, каждый знак препинания не рождается случайно, а медленно кристаллизуется в сложном, как мир, целом».

Проблемы перевода поэзии Пушкина в персидской аудитории (стихотворения: «Я вас любил...», «Что в имени тебе моем...» и «Телега жизни»)

3. Мохаммади

Университет Шахид Бехешти (Тегеран, Иран)

zmbistoon@yandex.ru

Перевод, текст, Пушкин

Summary. Many factors influence in literal translation procedure. Grammatical difficulties, cultural differences, difference of poetry style between Russian and Persian poems, are among problems which arise for Persian interpreter during translation. These problems are investigated in translation of Pushkin's poem in this paper.

Перевод — сложный процесс, при котором происходит восприятие текста каждым переводчиком по-своему. Первый шаг в этом процессе — перейти языковую границу. Но это не единственная существующая граница, которую необходимо преодолеть.

Задача переводчика осложняется при переводе поэзии. Рассмотрим в качестве примера 3 стихотворения А. С. Пушкина, которые были переведены в иранской аудитории. «Я вас любил...», «Что в имени тебе моем?...» и «Телега жизни».

Проблемы, возникшие у персоязычных студентов-переводчиков, можно разделить на 3 основные группы:

- грамматические и лексические трудности;
- культурная специфика Ирана и России
- стилистические особенности поэзии Пушкина

Трудности на уровне грамматики и стиля возникают даже при переводе стихотворения «Я вас любил...», несмотря на его внешнюю простоту. Второй стих «...угасла не совсем» является сложным оборотом для иранского переводчика. Студентам 3-го курса трудно понять, что глагол «угасла» относится к слову «любовь», которая еще может существовать. Четвертый стих создает сложности на уровне сопоставительной грамматики: «ничем» («я не хочу печалить вас ничем») в персидской аудитории не соотносится с «никак». С точки зрения стиля, с трудом воспринимается уважительное обращение русского поэта на «Вы» при признании в любви.

В классической персидской поэзии каждый стих имеет законченное значение. Эта особенность отсутствует в стихотворении «Что в имени тебе моем?..».

Начало этого стихотворения сложно для восприятия с точки зрения порядка слов. Требуется объяснение в иранской аудитории и то, что конец каждого стиха связан с началом следующего.

В контексте этого стихотворения трудно воспринимаются выражения «звук ночной» и «шум печальный», ибо в персидской поэзии ночной звук — это пение соловья в саду, которое слышится в любовной лирике, где речь не идет о

смерти и законченности. Обычно не понимается иранскими студентами, даже после соответствующего комментария преподавателя, выражение «новые волнения» даже с объяснением еле понятно иранской аудитории.

«Телега жизни» — близкое понятие для иранцев. В персидской литературе жизнь также уподобляется телеге. Сложности перевода этого стихотворения связаны со стихом: «кричим: пошел!..». Необходимым кажется объяснение того, что прошедшее время имеет повелительное значение. Если студентам уже известно выражение «Пошел!..», они понимают его как ругательство, в результате при переводе возникает стилистическая ошибка.

В персидской поэзии, в отличие от русской, другая система стихосложения, другие стихотворные размеры, которые позволяют читателю легче услышать музыку стихотворений. Поэтому перед чтением и переводом поэзии Пушкина иранским студентам необходимо сначала познакомиться с размерами и рифмами русской поэзии.

Итак, проблемы, возникающие при переводе поэзии, носят весьма разнообразный характер и в первую очередь необходимо понять суть этих сложностей. Рассмотрев различные сложности перевода, можно прийти к такому выводу, что проблемы на уровне грамматики, лексики и т. д. решаются, но разве происходит слияние переводчика с автором?

Литература

1. Виноградов В. С. Введение в переводоведение. М., 2001.
2. Львовская З. Д. Современные проблемы перевода. М., 2008.

Дагестан, этнонимика его народов и лексика их языков в русской художественной литературе первой половины XIX века

А. Л. Мугумова

Дагестанский государственный педагогический университет (Махачкала)

garun48@mail.ru

Дагестан, этнонимика и лексика языков народов Дагестана, русская художественная литература первой половины XIX века

Summary. The paper is devoted to analyse the reflection of the one caucasus provincial name — Daghestan, ethnonims of it's peoples and lexic of their languages in the Russian literatue of the XIX century's first middle.

Хороним Дагестан в период Кавказской войны, приходящейся в основном на первую половину XIX века, находит отражение, как правило, в деловой переписке и лишь отчасти (см. ниже) в языке русской художественной литературы. Затем, когда в 1859 г. Дагестан окончательно вошел в состав России, образованный от него адъектив «дагестанский» впервые упоминается в составе композита «Дагестанская область» в «Настольном словаре для справок по всем отраслям знания» Ф. Толля и В. Зотова (1863 г.).

Первоначально в русской художественной литературе наряду со спорадически использовавшимся в деловой переписке этниконом дагестанцы было известно в той же функции азербайджанское название одного из народов южного Дагестана — лезгинцы. Так, например, еще в 1804 г. П. И. Шаликов в своем «Другом путешествии в Малороссию» говорит о молодых писателях, похожих «на выбегающих из гор Лезгинцов, которых никто не ожидает», и не снабжает это слово каким-либо комментарием. И даже много позже у К. Ф. Рылеева в «Набросках поэмы из Кавказского военного быта» (1825 г.) находим — «Смерть Лезгинца на груди Козака». Сюда же примыкает стихотворение малоизвестного поэта Дорохова «Лезгинскому кинжалу» (1837 г.), а затем экзотным лезгинец уже неоднократно используется молодым М. Ю. Лермонтовым в стих. «Прощание» (1832 г.) и поэме «Измаил-Бей» (1832 г.).

Что касается узального словоупотребления, то русские читатели перед началом Кавказской войны имели весьма приблизительное представление о Дагестане, его народах и языках. По всей видимости, с этим обстоятельством связан и получивший отражение в журнале «Сыны Отечества» курьезный случай, послуживший в свое время поводом для известного обращения А. С. Грибоедова, назначенного секретарем русской дипломатической миссии в Персии, с письмом от 21 января 1819 г. из Тифлиса к издателю названного журнала. В языке художественной литературы оба вышеупомянутых обозначения могли и сосуществовать. Так, будущий декабрист А. А. Шишков, служивший в 1818–1819 гг.

на Кавказе, где участвовал в нескольких экспедициях против чеченцев и «лезгин», впоследствии вносит адъектив от этого названия уже в заголовок своего стихотворения 1824 г. — «Дагестанская узница».

Более тонкие наблюдения мы находим у А. И. Полежаева, принимавшего участие в 1829–1833 гг. в военных действиях в Дагестане и Чечне. В частности, в поэме «Эрпели» (1830 г.) и стих. «Тарки» (1831 г.), представляющих собой наименования кумыкских сел, находит отражение еще одно (от кум. тавлу «горец») обозначение, но уже жителей горного Дагестана — тавлинец, тавлинка, присущее разговорной речи.

Соответственно у М. Ю. Лермонтова уже в 1833 г. в поэме «Хаджи-Абрек» упоминаются «лезгинцы» и «Дагестан», а в период первой ссылки на Кавказ он использует в повести «Тамань» адъектив «дагестанский» в словосочетании «дагестанский кинжал». Это могло быть обусловлено не только пребыванием поэта на Кавказе, но и тем, видимо, обстоятельством, что к указанному времени, как свидетельствует название стих. С. Стромиллова «Дагестанская ночь» (1839 г.), соответствующее обозначение стало более распространенным. Позже во время второй, последней ссылки на Кавказ М. Ю. Лермонтов в черновом варианте стих. «Валерик» (1840 г.) использует фразу «В Чечню, к аварцам, в Дагестан», которая в каноническом варианте звучит несколько иначе: «В Чечню, в Аварии, к горам».

После пятидневного пребывания в Темир-Хан-Шуре (собственно Дагестане) в написанном вслед за этим стих. «Сон» (1840 г.) Лермонтов уже троекратно использует хороним Дагестан, а в 1841 г. очерке «Кавказец» упоминает «индийскую [из с. Анди в Дагестане] бурку» и «кинжал — старый базаль» по имени кумыкского мастера. Его герой — «настоящий кавказец» — «легонько маракует по-татарски», т. е., надо полагать (см. ниже), по-кумыкски, подобно тому, как под упоминаемым в стих. «Валерик» «мирным татаринном, совершающим намаз», поэт мог подразумевать кумыка. Это связано с тем, что «татарами» в рассматриваемое время

именовались носители местных тюркских языков, в т. ч. кумыкского.

Адъектив «дагестанский» получает отражение и в стих. «Чеченская песня» (1840 г.) Н. С. Мартынова (будущего противника М. Ю. Лермонтова в последней дуэли). Более достоверно уровень этноареальных и языковых представлений рассматриваемого времени находит отражение в произведениях А. А. Бестужева-Марлинского, например, в «Письмах из Дагестана» (1831 г.). Следует отметить в связи с вышеизложенным и упоминание у Е. А. Вердеревского в очерке «Плен у Шамиля» (1856 г.) «проводников-лезгин», «дидойских женщин в Дидо», «аула Анди или, как его называют русские, Андия» в Северо-Западном Дагестане.

Не случайно в 1857 г. служивший на левом фланге Кавказской линии с 1844 г. в Чечне и Засулакской Кумыкии Н. Н. Толстой (1823–1860 гг.) упоминает в очерках «Охота на Кавказе», с одной стороны, «говорящих по-кумыцки» «татар» «кумыцкого владения», кочующих ногайцев, работника ногайца в Тарумовке — русской помещицы деревне на Тереке. С другой — «горцев, то есть жителей Нагорного Дагестана, Тушетии, Осетии и вообще племена, живущие по главному кавказскому хребту» и противопоставляющиеся им «мирным татарам», а также горы «в Чечнях и Тавлии», синонимичной в последнем случае хорониму Дагестан.

Аналогично Ф. М. Достоевский в «Записках из Мертвого дома» (1861–1862 гг.), связанных с пребыванием на каторге

в 1849–1854 гг., говоря о «кавказских горах» (или чуть ниже — «черкесах»), упоминает среди них «двух лезгин, одного чеченца и троих дагестанских татар» (кумыков). Причем автор говорит с одним из них — Алеем, выучившимся «прекрасно говорить по-русски», о Дагестане. В дальнейшем в узуальном русском словоупотреблении этноним татары продолжает отождествляться с нерусскими (мусульманскими) народами, в том числе Кавказа, ср. у Н. С. Лескова в «Очарованном страннике» (1873 г.): «...Были мы в погоне за татарами, а те... ушли за реку Койсу. Тех Койс в том месте несколько: которая течет по Андии, так и зовется андийская, которая по Аварии — зовется аварийская Койса, есть корикумуйская и кузикумуйская, и все они сливаются, и от сливу их зачинается Сулак-река».

В свою очередь, известность в той или иной степени местных тюркских языков (кумыкского и азербайджанского), являвшихся основным средством межэтнического общения народов Кавказа, побывавшим здесь Лермонтову, Бестужеву-Марлинскому и Л. Н. Толстому, обусловила отражение в текстах их произведений лексики названных языков. Формы, генетически восходящие к дагестанским языкам, носят единичный характер и сводятся, в принципе, к собственным именам лезгинского языка, которые обнаруживаются в вышедшей из печати в 1848 г. этнографической повести В. И. Даля «Рассказ лезгинца Асана о похождениях своих (Писана со слов рассказчика)».

А. Н. Островский — переводчик интермедий Сервантеса

Ю. Л. Оболенская

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

obolens7@yandex.ru

Интермедия, перевод, взаимодействие картин мира, интерпретация оригинала, стилистические особенности переводческих комментариев

Summary. The magnificent translation of 9 short comedian plays of Cervantes by Russian writer A. N. Ostrovskiy reflects the result of interaction of two backgrounds of the well-known masters of word in two different national-cultural historical concepts. Nowadays these translations of the Spanish masterpieces are the unique in Russia.

Немногие знают, что именно благодаря переводам А. Н. Островского знаменитый автор «Дон Кихота» Мигель де Сервантес Сааведра стал известен русским читателям как драматург и непревзойденный мастер в жанре интермедий — коротких комических пьесок.

Интермедии привлекли внимание Островского гуманистическим содержанием и реалистическим изображением жизни, яркими характерами, богатством народной речи, их комедийный дух был близок русскому бытописателю. В комических одноактных пьесках представлена «энциклопедия жизни» Испании эпохи глубочайшего кризиса начала XVII в., последовавшего за процветанием эпохи географических открытий и завоевания Нового Света. Юмор и сатира, гротеск и горькая ирония сплелись в этом метафорическом изображении испанской жизни. Внимание Островского привлекло и то, что Сервантес подвергает критике, прежде всего, тушость и чванство представителей светской власти, а также хитрость и корыстолюбие церковников. Представляет интерес сходство обстоятельств издания этих интермедий Сервантесом в 1615 г. (за год до его смерти) с теми, что сопутствовали обращению А. Н. Островского к их переводу в конце 1876 г.

Островский работал над переводами 9 из 11 интермедий, вошедших в испанское издание «Los entremeses de Miguel de Cervantes Saavedra» (Gaspar y Roig editores, Madrid, 1868), с февраля по апрель 1879 г., однако исправление и отделка переводов продолжались и весной 1886 г., пока готовился к публикации первый том драматических переводов Островского, изданный в 1886 г. уже после его смерти. В том вошли 8 интермедий: «Судья по бракоразводным делам», «Бдительный страж», «Театр чудес», «Саламанкская пещера», «Выборы алькальдов в Дагансо» (переводы этих четырех интермедий были единственными, опубликованными при жизни драматурга в журнале «Изящная словесность», «Бискаеи-самозванец», «Ревнивый старик», «Два болтуна»). Перевод последней девятой интермедии «Вдовый мошенник, именуемый Трапагос» не был окончательно отделан драматургом, и только в 1923 г., отредактировав рукопись

Островского, Б. А. Кржевский опубликовал его в сборнике «Памяти А. Н. Островского».

Интермедии изначально предназначались Сервантесом для чтения, а не для постановки, Островский также понимал, что сервантесовские интермедии нельзя поставить на сцене. Важно отметить то, что его переводы не были традиционной для того времени переделкой или адаптацией оригинала, а по верности духу и букве оригинала превосходили имеющиеся в то время французские и немецкие переводы интермедий Сервантеса.

Блестящие переводы Островского, которые до сих пор остаются единственными переводами интермедий Сервантеса в России, верно передают как содержание интермедий, так и сочность языка Сервантеса. Отступления от оригинала и незначительные смысловые ошибки связаны, главным образом, с переводом неизвестных русскому драматургу испанских реалий, не всегда понятых им каламбуров или фразеологических оборотов, воровского лексикона, либо архаичного синтаксиса. Интуиция переводчика и чутье драматурга редко подводили Островского, и в целом он успешно справился с диалогами, насыщенными каламбурами, просторечиями, поговорками. В силу объективных причин — отсутствия серьезных словарей, исследований и испанских комментариев к оригиналу — Островскому не удалось воссоздать некоторые важные для понимания содержания интермедий аллюзии и подтексты. Кроме того Островский не решился в полной мере использовать такой важный авторский прием, характерный для эпохи Возрождения как «говорящие» имена и прозвища персонажей, большинство из которых придуманы Сервантесом ради словесной игры или создания дополнительных характеристик персонажей и подтекстов.

Островский изменил порядок, в котором были опубликованы интермедии в испанском издании, а также придал интермедиям, предназначенным для чтения, традиционную для драматических произведений форму: разделил интермедии на сцены с указанием места действия, добавил некоторые сценические ремарки, ввел отсутствующие в ориги-

нале списки действующих лиц. Эти списки, предпосланные текстам интермедий, лишают действие эффекта неожиданности от появления того или иного персонажа.

Особый интерес представляют примечания переводчика: часть из них разъясняет значение той или иной реалии или заимствования из испанского языка, знакомит с испанскими историческими деятелями. Примечания к переводам написаны самим Островским после кропотливой работы по изучению испанской литературы и культуры, истории, особенностей быта и обычаев. Комментарии к испанским танцам и сопровождающим их песням, прекрасно переведенным Островским в интермедиях, потребовали от переводчика знаний и в этой области. Исследовательская работа так увлекла Островского, что ее результатом помимо комментариев к интермедиям стала его статья «О танце в Испании», написанная в 1879 (?) г., во время работы над переводами интермедий, когда Островский понял, что танцы и песни являются важным элементом структуры этой жанровой формы.

Однако примечания к интермедиям содержат и не всегда верные сведения об испанской жизни, причем довольно часто переводчик разъясняет явления испанской жизни с помощью русских «аналогий». К подобным натяжкам относится примечание о взаимоотношениях испанских господ и слуг, в котором Островский объясняет, что в Испании «так называемого простого народа не было, все были идалго». В комментарии к «Саламанкской пещере» Островский замечает: «Испания по преимуществу страна разбойников», в соответствии с образом дикой экзотической страны из псевдопутевых заметок некоторых путешественников XIX в. Постоянные упоминания о сходстве уклада жизни испанских идалго с жизнью мелкого купечества и мещанства в комментариях Островского и сочные русские пословицы в устах испанцев приводят к некоторой русификации типажей.

Переводы интермедий отражают результат взаимодействия картин мира двух необычайно ярких художников слова в абсолютно разных культурно-исторических контекстах. Островский, используя богатейшие возможности русского языка, стремился как можно точнее передать просторечные и архаичные формы оригинала, поговорки, метафоры и каламбуры, которыми изобилует речь персонажей Сервантеса, но его переводы в равной степени передают стилистические приемы и речевые особенности, присущие самому А. Н. Островскому. В речи некоторых женских персонажей в интермедиях помимо обращений «тетенька / дяденька», можно обнаружить почти дословные текстуальные совпадения с пьесами Островского. Например, в речи Лоренсы из «Ревнивого старика» можно узнать слова Катерины из «Грозы», а ее прислуга Кристина бранится так же, как нянька Арина («Бедность не порок»). Черты сходства можно обнаружить и в решении образа в целом: Кристина из «Бискайца-самозванца» наделена речевыми особенностями Кукушкиной из «Доходного места» и Лидии из «Бешеных денег», а сакристан (дьячок) из «Бдительного стража» использует лексикон Юсова из «Доходного места» и т. п. При воссоздании образа Рольдана из «Двух болтунов» Островский опирался на свои воспоминания об особенном даре красноречия и пустословия полуграмотного Н. Н. Ягужинского.

Переводы Островского источают аромат подлинной старины, передают живую страсть и остроумие персонажей. «Склонение» испанских нравов на русский лад лишило интермедии известной доли национально-культурной специфики, заключенной в тексте оригинала и его подтексте, несколько нивелировало социальную характеристику персонажей. Вместе с тем это позволило донести до нас их общечеловеческое значение и, преодолев трехвековую дистанцию, сделать, по словам самого Островского, из героев Сервантеса «людей, а не испанцев», которые близких и понятных русским читателям.

Проблемы передачи особенностей идиостиля автора

(на материале пяти переводов диалектизмов в романе «Тихий Дон» на испанский язык)

М. В. Симонова

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
manuna213@yandex.ru

Перевод, идиостиль, диалектизмы, методы перевода

Summary. This paper is about one of the important aspects of translation — translation of dialectisms of the novel «And quite flows the Don» by M. A. Sholokhov into Spanish. Five translations are analyzed from the point of view of the methods of local words' translation. The main problem of this paper is how translators can conserve the author's style, what ways of translation they apply.

Доклад посвящен сложнейшей переводческой проблеме — передаче диалектной лексики в романе «Тихий Дон» на испанский язык. Интерес к анализу способов перевода диалектизмов вызван тем, что диалектная лексика, большую часть которой составляют национальные реалии, наиболее ярко отражает самобытность описываемого народа, что, несомненно, представляет особую трудность при переводе. В своем исследовании мы располагаем четырьмя вариантами перевода романа «Тихий Дон» на испанский язык (переводы В. Медины и Х. Карбо, аргентинский перевод 1942 г., перевод Ф. Алькантара), а также двумя изданиями перевода Х. Л. Энтральго (1975 и 2008 гг.).

Большинство переводоведов сходятся во мнении, что диалектизмы подлинника нельзя переводить диалектизмами языка перевода. Во-первых, «диалектизмы любого языка напрямую связаны с определенной группой людей, и поэтому выбором просто какого-либо диалекта другого языка при переводе диалектных форм исходного языка в целях подчеркивания диалектного осуществляется транслационный «произвол», навязывание языку перевода ассоциаций, несвойственных языку-оригиналу» [2: 63]. Во-вторых, разные диалекты находятся в разных отношениях с литературур-

ным языком, они различны и по характеру, и по времени становления или возникновения.

Сложность задачи переводчика при передаче диалектной лексики состоит в том, чтобы отобразить средствами языка перевода те или иные коннотации, вкладываемые автором оригинала в диалектные слова. Традиционно в литературе выделяют следующие виды диалектизмов: фонетические, морфологические, семантические и лексические. Основой отнесения того или иного слова к диалектной лексике послужил «Словарь языка Михаила Шолохова» [3], а также толковые словари русского языка.

Как правило, фонетические и морфологические диалектизмы не находят отражения в текстах переводов, они передаются при помощи нейтральных соответствий.

При передаче семантических диалектизмов на испанский язык переводчики прибегают к нейтрализации или описательному их переводу. Нередки также случаи непонимания значения диалектной единицы.

В предложении *Пантелей Прокофьевич истово хлебал кашу, хрустел на зубах недоваренным пшеном* (кн. 1, ч. 1, гл. IX, с. 38) диалектная лексема «истово» обозначает 'степенно, чинно'.

Пер. В. Медины и Х. Карбо (гл. IX, с. 61) / Арген. пер. (кн. 1, гл. IX, с. 54)	Пер. Ф. Алькантара (ч. 1, гл. IX, с. 63)	Пер. Х. Л. Энтральго 2008 г. (кн. 1, ч. 1, гл. IX, с. 68)
Pantelēi Prokofievich comía despaciosamente la <i>kacha</i> ; los granos de mijo, apenas cocidos, crujían bajo sus dientes.	Pantelēi Prokofievich comía despaciosamente la sopa; los granos de mijo, apenas cocidos, crujían bajo sus dientes.	Pantelēi Prokofievich tragaba furiosamente sus gachas. Un grano de mijo, mal cocido, crujío entre sus dientes.

Х. Л. Энтральго подменяет истинное значение диалектизма противоположным — 'очень быстро, неистово' (*furiosamente*).

В остальных трех переводах значение семантического диалектизма понято переводчиками правильно.

При переводе лексических диалектизмов переводчики пользуются описательным методом или заменой диалектизма нейтральным соответствием. Рассмотрим пример: *He лазоревым алым цветом, а собачьей бесилой, дурнопьяном придорожным цветом поздняя бабья любовь* (кн. 1, ч. 1, гл. X, с. 39).

Пер. В. Медина и Х. Карбо (62) / Арген. пер. (кн. 1, гл. X, с. 55)	Пер. Ф. Алькантара (ч. 1, гл. X, с. 64)	Пер. Х. Л. Энтральго 1975 (кн. 1, ч. 1, гл. X, с. 69)	Пер. Х. Л. Энтральго 2008 (кн. 1, ч. 1, гл. X, с. 64)
El amor que florece en el otoño de una mujer no es una tierna flor azul , sino una planta venenosa que hace perder la razón .	No es una hermosa flor bermeja la que florece en el amor otoñal de una mujer sino una flor de beleño que hace perder la razón .	El amor tardío de la mujer no es una flor , sino una hierba venenosa que crece al borde del camino y hace perder la razón .	El amor tardío de la mujer no es una flor de tonalidades azules , sino una mala hierba que crece al borde del camino y hace perder la razón .

Во всех переводах *лазоревый цвет* переведен при помощи приема родовидовой замены, в результате чего появился просто «цветок» (*flor*) или «нежный голубой цветок» (*tierna flor azul*), или «красивый золотистый-красный цветок» (*hermosa flor bermeja*), или «голубоватый цветок» (*flor de tonalidades azules*). Переводчики разъясняют значение диалектного *дурнопьян*, тем самым изображая противоречивость любви Аксиньи. Таким образом, в текстах переводов появляется «ядовитое растение (одурманивающий цветок), которое сводит с ума» (*mala hierba / planta venenosa / flor de beleño que hace perder la razón*).

Как показывает сравнительный анализ текстов оригинала и пяти его переводов, при переводе диалектизмов на испанский язык происходят потери в области их значения; переводчики в основном прибегают к использованию общелите-

Лазоревый цвет (местное название дикого тюльпана) и *собачья бесила* (ядовитое растение с тяжелым запахом) являются диалектными словами. Слово *дурнопьян*, синоним *собачьей бесилы*, также относится к местным словам. В текстах переводов находим следующие варианты переводов диалектизмов:

ратурных аналогов или их толкованию и разъяснению. Нередки и ошибки при восприятии переводчиками диалектных слов и при их дальнейшем воспроизведении в текстах переводов. Однако редкие примеры показывают мастерство переводчиков в подборе просторечных и разговорных форм слов и выражений для передачи диалектизмов на языке перевода.

Литература

1. *Великая Н. И.* «Тихий Дон» М. А. Шолохова как жанровый и стилистический синтез. Владивосток, 1983.
2. *Поликарпова Е. В.* К вопросу перевода русских диалектизмов на немецкий язык // Сб.: Вопросы теории и практики перевода. Март 2000. Пенза.
3. Словарь языка Михаила Шолохова / Гл. ред. Е. И. Диброва. М., 2005.

Английский Пушкин (о новом полном издании произведений А. С. Пушкина на английском языке) и проблемы перевода

Н. А. Соловьёва

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова
natsolov@mail.ru

Обращение к творчеству национальных поэтов — символ эпохи и нации всегда сопряжено со множеством проблем. Перевод может лишь частично донести до иностранного читателя, будь то англичанин или представитель другой национальности, все богатство идей, образов, мотивов, существующих не просто в одном произведении, а в определенном контексте со всеми историко-культурными, этнографическими, лингвистическими, социальными проблемами. Пушкин для России все равно, что Шекспир для Англии. Но есть великая разница: Пушкин творил в эпоху становления русского литературного языка и сам являлся создателем этого языка. Пушкин, в отличие, скажем, от Байрона, никогда не был за границей и писал о России для всей Европы, в то время как Байрон писал о Европе для Европы. Отсюда и трудности для переводчика на английский язык произведений Пушкина. Он должен выступать в качестве не просто переводчика с одного языка на другой, используя свое знание и о культуре и истории, общественном сознании и частном, но и обладать энциклопедическими познаниями во многих гуманитарных науках, чтобы дать представление своему соотечественнику о контексте, в котором существовали конкретные произведения, той роли, которую играла Россия в первой половине XIX века.

Именно поэтому авторы проекта издания в Англии полного собрания сочинений Пушкина (единственного действительно полного собрания сочинений за рубежом по сегодняшний день), начиная с 1999 г. задались целью представить все жанровое многообразие и богатство русского поэта в лучших переводах прошлого и настоящего. На основе конкурса были отобраны лучшие современные переводы. Среди победителей оказалась и Мэри Хобсон, большой энтузиаст русской литературы и культуры, ежегодно приезжающая в Россию на конференции, посвященные А. С. Грибоедову. Она осуществила великолепный перевод грибоедовской комедии «Горе от ума» и снабдила его собственными комментариями, вступительной статьей и приложениями. Этот капитальный труд послужил началом основательного и серьезного освоения творчества А. С. Пушкина. Для выполнения этой задачи понадобились не только личные качества М. Хобсон, но ее постоянные контакты с Россией, великолепное знание культуры и литературы романтизма и

особые профессиональные качества музыканта (первое образование Мэри получила в Королевской Академии музыки), что позволило ей «услышать» внутреннюю музыкальность русского языка в творениях Грибоедова и Пушкина.

Интересно проанализировать переводы «Сказки о мертвой царевне и о семи богатырях», «Сказки о попе и работнике его Балде», «Графа Нулина», а также ряда лирических произведений А. С. Пушкина, вошедших в английское издание произведений Пушкина.

Эти произведения выбраны неслучайно. Они отражают различные жанровые категории, соотношение лирического и эпического, происхождение и источники, воспроизводят сложную гамму настроений и мыслей в коротких по объему стихах: «М. Е. Эйхфельдт (Ни блеск ума, ни стройность платья...)», «Хотя стишки на именины...», «Измены», «На Колосову (Все пленяет нас в Эсфири...)», «Элегия», «Езерский», «И я слышал, что божий свет...», «Вертоград моей сестры...», «В альбом Пушкину», «Подражания Корану», «Леда (Кантата)», «Как жениться задумал царский арап...», «И останешься с вопросом...», «Вот Виля — он любовью дышет...», «Есть в России город Луга...», «Наполеон на Эльбе».

Как видно из неполного перечисления, выбраны лирические произведения разные по характеру — шуточные и сатирические, глубоко интимные и социально значимые, а также крупные по объему. Вместе с тем это разные по совершенству художественного исполнения произведения, написанные в юношеские годы и в более зрелый период творчества. Больше всего стихов 1815–1817 гг. Это тоже неслучайно. Легче понять и перевести на другой язык юношескую мысль, не отягощенную опытом, глубинными коннотациями и аллюзиями и легче, вступив в этот мир, попытаться его внедрить в инонациональное сознание. Фрагменты романтического мировоззрения тоже по силам опытному переводчику, сумевшему уловить открытость, полноту жизни и вместе с тем наблюдательность и аналитизм мышления юного поэта. Крупные формы, жанровые, обладают сюжетом и образами, завершенностью и логикой разворачивания событий, что помогает М. Хобсон в сказках обозначить характер поэзии. В лирических стихах это делается с некоторыми трудностями, и вот в этом заключается сложное ремесло настоящего переводчика.

Между Кантемиром и Пушкиным: анакреонтика в переводе Львова

Т. Ф. Теперик

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

teperik@mail.ru

Анакреонтика, перевод, поэтика, Кантемир, Львов

Summary. *Between Kantemir and Pushkin: anacreontics in Lvov's translation.* This paper is devoted to the investigation of one of the brightest examples of the anacreontic poetry. The aim of the investigation is to review three types of the different translational strategies of the Russian poets (the 18th and 19th centuries) — Lvov, Kantemir, Pushkin. The main approach of the study is based on the analysis of the lexical deviations and metric transformations of the original texts.

Вопрос о путях вхождения анакреонтической поэзии в русскую литературу не раз был предметом специального рассмотрения [4: 5–30]. Однако **поэтика перевода**, в детальном сопоставлении с оригиналом, исследована в меньшей степени. Между тем, рассмотрение лексики перевода в сравнении с подлинником, отступления и добавления, сделанные русскими поэтами, позволяют лучше понять смысл переводческой стратегии, избранной автором. Особенно, когда это касается таких ключевых для анакреонтической лирики произведений, как стихотворение о приметах, по которым можно узнать любящих, наибольшую известность получившее в переводе Пушкина («Узнают коней ретивых...»). Прозаический перевод греческого текста звучит так: «Ибо кони имеют на бедрах [явные] знаки огня. Кто угодно может узнать парфянских мужей по их тиарам. А я узнаю любящих — тотчас, как их увижу. Потому что в их в душах — знак. [Хотя он и] тонкий, едва уловимый».

Это стихотворение, состоящее из 8 строк, содержит 27 слов. Каждая строка — по 3, максимум — 4 слова, из которых одно, как правило, — служебное. Синтаксически текст делится на 4 предложения, каждое из которых заключено в двух ямбических строках. **В первом предложении** говорится о лошадях, имеющих на бедрах знак в виде клейма. **Во втором** — о парфянах, которых можно узнать по их национальному головному убору-тиарам. **В третьем** — о том, что автор стиха, увидев любящих, (в греческом языке личное местоимение первого лица при наличии относящегося к нему глагола ставится только тогда, когда находится под особым логическим ударением) тотчас понимает, кто перед ним. Хотя любящие и не имеют таких явных знаков, как персонажи первых двух предложений. **Четвертое предложение** содержит объяснение третьего: это происходит потому, что они (любящие) также имеют некий знак, (здесь использовано то же самое слово, что и в первом предложении: *charagma* — слово, образованное от глагола, от которого греч. *character* и русское «характер»). Только знак этот едва заметен — *lepton*. Но если в первом предложении сказано, что знак на телах животных оставлен огнем — *pur*, то в последнем — это знак уже принципиально иной субстанции, души — *psyche*. Таким образом, если след от огня очевиден, его может увидеть всякий, точно так же, как парфянина [от эллина] может отличить кто угодно, то любящего [от не-любящего] — только поэт.

Таким образом, основная идея стихотворения — в том, что, несмотря на отсутствие явных «опознавательных» знаков, и любящих также можно узнать — по тому знаку, который оставляет в их душах любовь. Текст четко делится на 2 части. Первая — сентенция, что следует из итеративности высказывания, подчеркнутой гномическим аористом и неопределенным местоимением. Вторая содержит конкретное наблюдение. Смысловое противопоставление второй части первой подкреплено лексически: частицами *men* и *de*, они соотносят смысл предложений приблизительно так же, как «с одной стороны» и «с другой стороны» в русском языке.

Следует отметить, что лексический эквивалент главному образу стихотворения, «любящим», (*erontas*) есть лишь в переводе Кантемира.

*Кони убо на стегнах
Выжженный имеют знак.
И парфянских всяк мужей
По шапке может узнать.
Я же любящих тотчас,
Лишь увижу — познаю;
Того бо, что бедные,
На сердце скрывают своим
на лице видится знак. (1742 г.)*

В переводе Пушкина

*Узнают коней ретивых
По их выжженным таврам.
Узнают парфян кичливых
По высоким клобукам.
Я ж любовников счастливых
Узнаю по их глазам.
В них сияет пламень томный.
Наслаждений знак нескромный. (1835 г.)*

они — «любовники» (отступление понятное и связанное, в том числе, с изменением поэтического языка первой трети XIX века, в сравнении с первой половиной XVIII), в то время как в переводе Львова

*На бедре, прижженном сталью,
Знают лошадей по тавру;
А парфянина по шапке.
Я ж влюбленного тотчас
По сердечной легкой метке
И на взгляд могу узнать. (1794 г.)*

они — «влюбленные». Собственно, по этим расхождениям уже заметны различия в переводческой ориентации трех авторов. Безрифменный (что связано как с собственными предпочтениями, поскольку «...можно стихам быть не некрасивыми и без рифмы» [3: 76], так и с переводческим принципом, согласно которому поэт «стихи без рифм употребил, чтобы можно было ближе оригинала (подлинника) держаться» — см. [4: 53]) перевод Кантемира отличается не только то, что в нем больше примет языка времени (*убо, бо, на стегнах*), характерных и для заглавия, так как данный фрагмент в переводе назван так: «О любителях» [3: 77]. Но и то, что он на одну строку длиннее подлинника. Эквильярность не была принципом перевода ни в XVIII, ни в начале XIX века, однако стоит обратить внимание на то, что перевод Львова, напротив, на 2 строки короче подлинника. И лишь в переводе Пушкина число строк, как и в оригинале, равно восьми (об изменении количества строк в пушкинском переводе в сравнении с подлинником см. [5]).

Таким образом, греческое ямбическое стихотворение трансформируется в русском стихе всякий раз по-разному. Кантемир передает его 34 словами в 64 слогах, безрифменным стихом со сплошь мужскими клаузулами. Кроме восьмой строки, с дактилическим окончанием. Перевод получился длиннее подлинника в первую очередь за счет лексических добавлений. «Бедные, лицо, скрывают, видится», — всех этих слов нет в греческом тексте. Особенно видна асимметрия в сравнении с пропорциональностью частей подлинника: именно вторая часть в переводе Кантемира на 1 строку больше. То есть та, где речь и идет о способности поэта узнавать любящих по их характерным приметам. Стремясь буквально передать смысл подлинник, Кантемир вынужден был несколько его расширить, в первую очередь, за счет лексических отступлений.

Не стремившийся к буквальным соответствиям Львов создал перевод, в котором 25 слов в 45 слогах в двух трехстишиях (вместо четырех двустиший), практически не содержит ни добавлений, ни отступлений. Не удивительно, что он оказался короче подлинника. И в отличие от однотипной ударности окончаний кантемировского перевода, в переводе Львова мужские и женские клаузулы, то есть четное количество слогов и нечетное, чередуются. Изменения минимальны. Множественное число заменено на единственное (вместо *коней, парфян* и *любящих* — *лошадь, парфянин* и *влюбленный*), от чего обобщение не пострадало, но лаконизм — выиграл. И даже *на взгляд* вместо кантемировского *лишь увижу*, стремящегося передать причастие от греч. гла-

гола «видеть», вполне обосновано. Львов не ищет морфологических эквивалентов подлиннику, допуская смену частей речи. Благодаря такой жемчужине в его переводе, как — *сердечная легкая метка* и при адекватности вербальной численности оригинала художественный смысл передан удивительно точно и верно. Отсутствием рифмы этот перевод продолжает кантемировскую традицию, но чередование мужской и женской ударности, несомненно, является одним из способов передачи легкости и плавности греческого стиха — средствами совершенно иного стихосложения.

В пушкинском переводе 8-сложник чередуется с 7-сложником, но лишь в 6 строках, заключительные две представлены только 8-сложником, что вместе с использованием рифмы придает всему стихотворению строфическую завершенность. В сравнении с переводом Львова пушкинский выглядит более пространным. Но произошло это не за счет размера, а за счет лексических вкраплений, главным образом, эпитетов: *ретивых, кичливых, высоких, счастливых, томный, нескромный* — ни одного из этих прилагательных нет в греческом тексте. В нем вообще нет эпитетов, за исключением слова *lepton*. Все интерпретационные добавления в переводе Пушкина, продолжающем линию Львова на чередование ударности и безударности окончаний, но с использованием рифмы, — не искажение подлинника, а его уточнение, они обоснованы художественно, в соответствии с избранной тактикой творческого, художественного перевода [6]. Но будучи замечательным стихотворением русской

поэзии, такой перевод, интерпретируя и уточняя подлинник, оказывается несколько удаленным от него в лексическом отношении. Таким образом, адекватнее всего греческому подлиннику является перевод, выполненный Львовым (для нашей темы важно, что наиболее полно переводческая концепция Львова выражена во вступительной статье к переводу стихов Анакреонта, см. [2: 21]). Если мерилом адекватности считать смысловую эквивалентность переводимому тексту, достигнутую минимальным количеством отступлений от оригинала.

Литература

1. Лаппо-Данилевский К. Ю. Об источниках художественной аксиологии Н. А. Львова // XVIII век. Сб. 21. Памяти Павла Наумовича Беркова. СПб., 1999. С. 282–295.
2. Львов Н. А. Избранные сочинения / Пред. Д. С. Лихачёва; вст. ст. и комм. К. Ю. Лаппо-Данилевского. СПб., 1994 (Новая русская словесность и культура. Т. I), с. 21.
3. Русская литература XVIII века / Сост. Г. П. Макогоненко. Л., 1970, С.544
4. Салова С. А. Русская анакреонтика XVIII — начала XIX века (генезис, культурно-исторический контекст, поэтика): Дисс. ... д-ра филол. наук. Уфа., 2006.
5. Тенерик Т. Ф. О пушкинском переводе стихотворения Горация «На возвращение Помпея Вара» // Университетский пушкинский сборник. М., 1999.
6. Эткинд Е. Г. Русские поэты-переводчики от Тредиаковского до Пушкина. Л., 1973.

С. А. Ошеров — переводчик Сенеки

В. В. Филиппов

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

slavade@rambler.ru

Перевод, латинский язык, римская трагедия

Summary. *Oshero* — the translator of *Seneca*. Translations of *Seneca* have never become the object of particular research. M. V. Lomonosov translated some parts of his tragedies and that was the first experience of translation into Russian. In 1920-s S. M. Solov'yev translated 6 tragedies. But only S. A. Oshero translated all 10 tragedies. The Oshero's translation is the closest to the original text as a work of art in comparison with the other works. His translation reproduces features of *Seneca*'s manner and style. The success of Oshero's translations is based on the fact that he used the experience of Lomonosov and Solov'yev.

Фрагменты из трагедий Сенеки «Медя», «Геркулес Етейский» и «Троянки» переводились М. В. Ломоносовым для его «Риторика». Это, по свидетельству С. А. Ошеров, и были первые опыты перевода из трагедий Сенеки на русский язык. Переводы вошли в главу 6, «О возбуждении, утолении и изображении страстей»: «Геркулес Етейский» — в § 125 (О честолюбии), «Медя» — в § 127 (О «смешении страстей») [5]. Кроме того, Ломоносов перевел еще три отрывка из «Троянок».

Затем только в 1920-е годы к переводу пьес Сенеки обратится С. М. Соловьев, русский поэт-символист, внук историка С. М. Соловьёва, племянник философа Владимира Соловьёва, переводивший, помимо трагедий Сенеки, Вергилия, Эсхила, и других античных авторов.

В 1924 году Соловьев выступил с докладом «О переводах Сенеки» в подсекции по изучению художественного перевода Государственной Академии Художественных наук (ЦГАЛИ, ф. 941, оп. 6, ед. 26).

Он перевел шесть трагедий из корпуса, приписываемого римскому писателю, для знаменитого издания «Academia», а именно следующие: «Медя», «Федра», «Эдип», «Фиест», «Агамемнон» и претекста «Октавия» — пьесы, которые, несомненно, являются ключевыми для творчества Сенеки [7].

Перевод же всех 10 трагедий для серии «Литературные памятники» (опубликованы в 1983 году) осуществил Сергей Александрович Ошеров, известный советский филолог-классик [8]. По окончании классического отделения филологического факультета МГУ, аспирантуры он, защитив диссертацию, работал редактором в издательстве «Художественная литература», редактировал переводы с греческого, латинского, итальянского и немецкого языков. Ошеров сделал, по признанию М. Л. Гаспарова, «единственный удобочитаемый» перевод «Энеиды» на русский язык: «прижизненной известности это вредит: новый перевод “Энеиды” был бы событием в любой литературе — у нас он прошел почти незамеченным» [3].

Для того, чтобы наглядно представить особенности творчества русских переводчиков, сравним несколько строк из

центрального монолога Меду в разных переводах. Они дадут возможность сопоставить три различных подхода к переводу одного и того же текста. Текст этот интересен тем, что позволяет судить о драматургических принципах Сенеки в целом. Итак, первый из переводов выполнен Ломоносовым в 1748 году, второй — Соловьевым в 1920-е годы и, наконец, третий — Ошеровым, опубликованный в серии «Литературные памятники» в 1983 году.

Отрывок выбран не случайно, поскольку, во-первых, это — те немногочисленные строки, которые переведены Ломоносовым, то есть перед нами первый опыт перевода Сенеки на русский язык. Во-вторых, сам по себе этот монолог играет в «Медее» одну из ключевых ролей, показывая ее колебание перед убийством детей, а также содержит важнейшие особенности стиля римского писателя. И, наконец, сама трагедия, по мнению многих исследователей, является лучшей в ряду пьес Сенеки.

Ломоносов в своем переводе пользовался обычным «высоким» стихом русского XVIII века — 6-стопным ямбом, при переводе приводимого нами отрывка — безрифменным. Соловьев следовал традиции, намеченной И. Ф. Анненским в переводах Еврипида и Ф. Ф. Зелинским в переводах Софокла: передавал размер диалогов подлинника 5-стопным ямбом с мужскими и женскими окончаниями без рифмы. Текст перевода от этого выглядит несколько более растянутым в сравнении с оригиналом. Ошеров переводит ближе к тексту, стараясь выдержать и размер, и смысл подлинника. Обратимся к деталям.

Наш отрывок начинается с символической фразы — «Теперь я Медя». Сенека подчеркнуто использует имя Меду, поскольку это должно сразу вызвать у читателя представление как обо всем образе колхидской царевны-колдуньи, так и о событиях, с этой героиней связанных. Это умение скрыть за одним именем или предложением развернутые мифологические картины позволила У. Вилламовицу-Меллендорфу однажды сказать, что Медя Сенеки, оказывается, «уже читала Меду Еврипида» [8: 359].

Такое свойство драмы Сенеки превосходно отражено в переводе Ошерова. Он предлагает «ingenium» понимать как «дар», который в сочетании с именем Медеи — дар Медеи — создает яркий образ коварной колдуньи, владеющей секретами ядов и снадобий. Выбранный Соловьевым перевод «ingenium» как «ум» не дает такого отчетливого представления ни о природе, ни об особенностях характера Медеи. Что касается перевода Ломоносова, то для него «ingenium» это — дерзость, то есть готовность пойти на убийство детей Ясона.

Выражение, употребленное Ошеровым «Медеей стала я», в свою очередь, как нельзя лучше передает одну из точек зрения стоицизма, которая заключалась в убеждении, что в самом плохом человеке есть зародыш добра. Сенека в одном из своих «Писем к Луцилию» так и писал: «В душах, даже далеко зашедших во зло, остается ощущение добра» (XCVII, 12). С этой точки зрения в переводе Ошерова философская направленность пьес Сенеки оказывается выразительнее.

Ошеров при переводе следующего описания Медеи ее «mala», т. е. ее прежних «злодеяний», отступает от точного перевода и продолжает линию, направленную на создание общего представления о характере, «даре» Медеи. В отличие от Ломоносова и Соловьева употребленный безлично глагол «juvat» он переводит не как «полезно» (Ломоносов) или «отрадно» (Соловьев), а употребляет наречие «недаром». Таким образом, он акцентирует внимание на сущности главного образа этой драмы. «Sum Medea», — утверждает героиня, и, по Ошерову, ее злодеяния оказываются зависимыми от ее характера, который заключен уже в самом имени Медеи и в его известности аудитории.

Таким образом, каждый переводчик Сенеки, сталкивается с несколькими проблемами, среди которых: передача широкого охвата мифологических событий и умение «нагрузить» минимальный отрезок текста целой картиной ассоциаций; изысканный стихотворный размер, глубокий психологизм образов и характеров. Кроме того, переводчику Сенеки не-

обходимо хорошо разбираться в стоической философии, поскольку ею проникнуты практически все пьесы римского драматурга. С точки зрения перечисленных критериев, на наш взгляд, оптимальным является перевод Ошерова. Однако и переводы Ломоносова и Соловьева были также исключительно важны, как для своего времени, так и как будущих переводов. По словам Ошерова, «каждая эпоха отбирает и своих авторов, и свое у каждого автора». Наше дело — понять, чего хотел Сенека» [8: 262]. Перевод Ошерова оказывается наиболее в художественном отношении точным потому, что в большей мере отражает особенности драматургической манеры и стиля Сенеки. Тем самым — приближает эпоху и мысли великого римского писателя русскому читателю.

Успех Ошерова-переводчика также можно объяснить тем, что он творчески усвоил достижения своих предшественников — Ломоносова, Соловьева — опираясь на их опыт и, безусловно, учитывал особенности уже существовавших переводов Сенеки и в своей работе.

Литература

1. Альбрехт Михаэль фон. История римской литературы: В 3 т. / Пер. А. Любжина. Т. II. М., 2002.
2. Боровский Я. М. Латинский язык Ломоносова // Ломоносов. Сб. статей и материалов. Т. VI. М.; Л., 1960.
3. Гаспаров М. Л. Ошеров-переводчик // Манделштам и античность. Сб. статей. М., 1995.
4. Дуров В. С. История римской литературы. СПб., 2000.
5. Ломоносов М. В. Краткое руководство к красноречию, книга первая, в которой содержится Риторика, показывающая общие правила обою красноречия, то есть оратории и поэзии. СПб., 1748.
6. Ошеров С. А. Найти язык эпох: От архаического Рима до русского Серебряного века. М., 2001.
7. Сенека Луций Анней. Трагедии / Пер. С. Соловьева. М.; Л., 1933.
8. Сенека Луций Анней. Трагедии / Изд. подг. С. А. Ошерова. М., 1983.
9. Топер П. М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. М., 2001.

О «говорящих» именах литературных персонажей в контексте компаративистики

Л. В. Чернец

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

cherski@yandex.ru

Компаративистика, говорящие имена, комические персонажи, перевод, переложка

Summary. Author considers the technique of characters' meaning names appealing to the antiquity in the comic genres. The different versions of the artistic translation of those names are comparing here.

В составе художественной формы условно разграничиваются предметный и речевой уровни, говоря на латыни, res и verba (Гораций. «Наука поэзии»). Понятие «картина мира», столь важное в компаративистском исследовании, обнимает собой обе эти стороны, составляющие в совокупности художественный образ. При переводе на другой язык встают соответственно проблемы выбора предмета, реалии, понятной адресату и не искажающей подлинник, и выбора слова, стилистического эквивалента, называющего или характеризующего данный предмет. Это разные проблемы, хотя и взаимосвязанные.

Приведу пример. В переводе на русский язык М. Альтманом «Войны мышей и лягушек» («Батрахохиомахии»), этой ироикомической поэмы, появившейся вскоре после «Илиады» как ее тень, мышонок Крохобор (сын Хлебогрыза и Ситолизуньи) жалуется царю лягушек Вздломорде на «напуганнейшего» врага мышинного рода — кошку: «Даже к зарытым в норе норovit она ловко пробраться». В примечаниях М. Альтмана сказано: «В оригинале, собственно, не кошка, а ласка: в то время, к которому может быть отнесена поэма, в Греции кошек не было» (см. [5: 335, 403]). Замена ласки кошкой — это адаптация древнегреческой реальности к русской. Что может быть понятнее для русского читателя, чем противопоставление «кошка и мышка»? Это адаптация, касающаяся **предметной** основы изображения; выразительность достигается за счет точности.

«Говорящие» же имена, или клички, персонажей-животных (Крохобор, Горшколаз, Творогоед и пр.) — **стили-ческое** решение переводчика, хорошо согласующееся с заменной ласки кошкой. Правда, за картиной боя наблюдают Зевс и его «дочка» Афина (а не, скажем, Перун и Велес), но ведь какие-то следы оригинала, древнегреческой мифологии, известные русскому читателю, сохранить было нужно.

Традиция «говорящих» имен, закрепившаяся в новоаттической комедии и в римской паллиате, обычно не передается в русских переводах, вследствие чего читатель, не заглянувший в комментарии, воспринимает лишь «внешнюю», но не «внутреннюю» форму антропонимов. Так, в комедии Теренция «Формион» действуют старик *Демифон* (по-гречески *дем* — административная единица в Аттике, т. е. смысл имени персонажа — «исконный житель»), его брат *Хремет* («кашляющий»), его жена *Навсистра* («готовая сражаться»), его сын *Федрия* («веселый, сияющий»), сводник *Дорион* («полукачающий дары от юношей») и т. п. Если «аудитория Теренция несомненно улавливала этот смысл вследствие достаточно длительного соприкосновения с грекоязычными элементами» [6: 456], то неподготовленный русский читатель перевода комедии, сделанного А. Артюшковым, не заметит типологического и генетического родства между антропонимикой «Формиона», вообще античной комедии, и, допустим, «говорящими» именами в комедии В. В. Капниста «Ябеда» (1796). Здесь *Прямыкову* (положительному герою) противостоит *Праволов* (т. е. «ловкий толкователь прав»), а в Гражданской палате заседают ее председатель *Кривосудов* и члены *Бульбулькин* (т. е. пьяница), *Атуев* (от охотничьего крика *ату!*), *Радбын* («от реплики *Рад бы, но...*»), *Паролькин* («от карточного термина *пароль*»), имя секретаря — *Кохтин* («от слова *когти*») [2: 515]. Прием «говорящих» имен в русской комедии XVIII — начала XIX в. очень устойчив, и авторов не смущала нередкая искусственность, несоответствие придуманных имен нормам реальной русской антропонимики.

В переложках же французских и других иностранных пьес, составлявших в этот период большую часть театрального репертуара, иноязычные имена обычно заменялись русскими, среди них были и семантически нейтральные, и «гово-

рящие». Замена антропонимов влекла за собой и замену топонимов, вообще многих реалий. В. И. Лукин в предисловии к комедии «Награжденное постоятельство» (1765), переделке пьесы Ж. Г. де Кампистрона «L'Amante Amant», изменил не только заглавие подлинника, но и все «прочее, то есть склонил оное сочинение на свои нравы и переименовал имена французские...». И далее: «Зрители имели бы довольную причину негодовать на меня, если бы Тимандр, у меня Евграфом названный... говоря сатиру на необузданный партер, стал влетать чужие имена и речения, которые бы не наших зрителей осмеивали» [4: 247]. Теория переименования «на наши нравы» заимствована В. И. Лукиным из «Рассуждения о комедии» датского драматурга Л. Хольберга (Гольберга) [4: 431].

Учитывая привычку русского зрителя к «говорящим» именам, авторы многих комедий-переделок или переводов придумывали соответствующие имена даже тем героям, которые в подлиннике их не носили. Так, Ф. Ф. Кокошкин в переводе «Мизантропа» Мольера (1816) переименовал Альцеста в Крутона, что лишало пьесу французского колорита и одновременно навязывало чуждую ей поэтику [3: 195]. А Я. Б. Княжнин в своих переделках создает, в том числе с помощью имен «говорящих», но с нерусскими окончаниями, условную, театральную атмосферу. В его комедии «Хвастун» (1986), переделке пьесы Д.-О. Брьюисса, таковы Верхолет и его антагонист Честон.

В «Горе от ума» А. С. Грибоедова большинство «говорящих» фамилий имеют традиционные русские окончания (на *-ов, -ин, -ий*). Понимая важность приема, некоторые переводчики комедии и другие языки сохраняют «внутреннюю форму» слова в сочетании с привычным русским окончанием фамилий. Так, в стихотворном английском переводе, осуществленном американским драматургом и литературоведом А. Шоу (1992), использованы англоязычные, в основном эквивалентные, «говорящие» аналоги фамилий. Например, Молчалин переведен как Nontalkin. При этом А. Шоу объясняет в комментарии примерный смысл фамилии в

оригинале (Molchalin — silent, т. е. «молчаливый, хранящий молчание»). Таким образом, «английский эквивалент составлен из двух единиц, семантически близких к русскому варианту — отрицательной частицы „no“ и редуцированной глагольной формы „talkin“, что придает ему сходство с окончанием русских фамилий» [1: 20]. Характерно, что поиск таких эквивалентов активизировался в период почти всеобщего увлечения идеями рецептивной эстетики. Но такие удачные находки редки.

Сохранение иноязычного антропонима или его «толковый» перевод (если имя говорящее) — стилистическая проблема, видимо, не имеющая однозначного решения. С одной стороны, говорящее имя — сильный прием в создании образа, в формировании читательской установки на узнавание литературного типа. С другой — русификация грозит утратой иностранного, экзотического колорита, она напоминает о традиции «склонения на наши нравы» иностранных образов.

И все-таки Крохобор, Хлебогрыз, Горшколаз — неплохой перевод, усиливающий стихию смеха в веселой поэме. Как говорится, возможны варианты. И не просто возможен, но необходим комментарий литературоведа-компаративиста, разъясняющий смысл «говорящих» имен, если он не передан в переводе.

Литература

1. Воронова Н. П. Комедия А. С. Грибоедова «Горе от ума» в англоязычных переводах: восприятие и интерпретация. Автореф. дисс. ... канд. филол. наук. Саратов, 2005.
2. Моисеева Г. Н. Комментарии // Русская драматургия XVIII века. М., 1987.
3. Луксанов Н. К. Грибоедов. Исследования и характеристики. Л., 1934.
4. Русская литература XVIII века. Хрестоматия / Сост. В. А. Запалов. М., 1979.
5. Эллинистские поэты в переводах В. В. Вересаева. М., 1963.
6. Ярхо В. Н. Комментарии // Теренций. Комедии. М., 1988.

Метафоричность стиля македонской поэзии 1960-х гг. в свете литературных влияний

А. Г. Шешкен

Московский государственный университет имени М. В. Ломоносова

asheshken@yandex.ru

Македонская литература — самая молодая из славянских литератур, имеющая древние корни. В силу исторических обстоятельств она стала интенсивно развиваться в 40-е гг. XX в. после обретения македонцами государственности в составе федеративной Югославии. Для македонской литературы во второй половине прошлого века был характерен ускоренный путь развития. В ней происходит быстрое формирование жанровой системы и плодотворная эволюция выразительных возможностей молодого литературного языка. Наиболее продуктивно развивалась лирика, в которой в конце 1950-х и на протяжении 1960-х гг. происходит всестороннее обогащение поэтического стиля. В это время национальная поэзия, не порывая с народными истоками, уходит от фольклорной модели и начинает осваивать разные системы стихосложения. Для совершенствования поэтического языка было важно освоение опыта мировой лирики, особую актуальность приобрела метафорическая поэзия Ф. Г. Лорки, сербская (В. Попа) и русская поэзия (Блок, Есенин, Маяковский).

С приходом в литературу на рубеже 1950–1960-х гг. нового поколения поэтов и публикацией поэтических сборников Р. Павловского, Б. Гюзела, П. М. Андреевского в македонской лирике наблюдается оригинальный синтез принципов сюрреализма и народной традиции. Молодые поэты из «ли-

рического беспорядка», неожиданности метафоры и «уничтожения синтаксиса» сделали своего рода культ. В революционном хаосе сюрреализма им виделся источник творческой энергии и возможность создания подлинно современного искусства.

Послевоенная «македонская редакция» сюрреализма имеет свои специфические черты. Македонская поэзия искала пути для всестороннего, быстрого развития национального искусства слова и не проявляла намерения «уничтожить литературу» и презрения к самому творческому акту. Она восприняла культ метафоры. Р. Павловский благодаря яркости индивидуального стиля даже заслужил «титул» «короля метафоры» македонской поэзии. Его творчество обогатило македонскую поэзию яркостью стиля, богатой образностью. Есть основания также говорить о важности для Р. Павловского традиции А. Рембо. Не менее значимо и влияние поэзии С. Есенина.

Поэзия сюрреализма обогащает язык и дает сильный импульс македонской пейзажной и любовной лирике. Стихотворцы, используя яркие и необычные метафоры, обращаясь к мотиву «вызываемого сновидения», прославляют животворящую силу любви, делая это с почти языческим поклонением женщине как источнику жизни («Денница» П. Андреевского).