

POLSKIE TOWARZYSTWO RUSYCYSTYCZNE

przeгляд rusycystyczny

2021, nr 2 (174)

Katowice 2021

KOMITET HONOROWY

Janusz Henzel, Walenty Piłat, Władysław Woźniewicz

KOMITET REDAKCYJNY

Tadeusz Klimowicz (Uniwersytet Wrocławski) — przewodniczący
Franciszek Apanowicz (Uniwersytet Gdański)
Jens Herlth (Universitaet Freiburg, Szwajcaria)
Władimir Klimonow (Humboldt-Universität zu Berlin, Niemcy)
Joanna Madloch (Montclair State University, USA)
Daria Nevskaya (Российская академия народного хозяйства и государственной службы, Rosja)
Kadisa Nurgali (Евразийский университет имени Л.Н. Гумилева, Kazachstan)
Antoaneta Olteanu (Universitatea din București)
Grzegorz Przebinda (Uniwersytet Jagielloński)
Barbara Stempczyńska (Uniwersytet Śląski)
Walerij Tiupa (Российский государственный гуманитарный университет, Moskwa)
Halina Waszkielewicz (Uniwersytet Jagielloński)

ZESPÓŁ REDAKCYJNY

Piotr Fast (redaktor naczelny), Michał Głuszkowski, Justyna Pisarska, Joanna Darda-Gramatyka, Paweł Łaniewski (sekretarz redakcji)

Adiustacja tekstów obcojęzycznych

Yevheniy Liashchevskyi
Piotr Plichta

Korekta

Justyna Pisarska
Paweł Łaniewski

ADRES REDAKCJI

Przegląd Ruscystyczny, 41-205 Sosnowiec, ul. Spokojna 2
tel. +48 604 965 737; +48 505 300 667
e-mail: prz.rus@op.pl
<http://www.journals.us.edu.pl/index.php/PR>

Index 371866
ISSN 0137-298X

WYDAWCY

**Polskie
Towarzystwo
Ruscystyczne**

Polskie Towarzystwo Ruscystyczne
41-200 Sosnowiec
ul. Stefana Grota Roweckiego 5/318
tel. 505 300 667, ptr.polska@gmail.com
www.polskietowarzystworuscystyczne.pl



**UNIWERSYTET ŚLĄSKI
W KATOWICACH**

Uniwersytet Śląski
Instytut Literaturoznawstwa
Instytut Językoznawstwa
41-200 Sosnowiec
ul. Stefana Grota Roweckiego 5

Zakupu wersji papierowej można dokonać na stronie: <http://wydawnictwo.us.edu.pl>; zamówienia.wydawnictwo@us.edu.pl

SPIS TREŚCI

W PRZESTRZENIACH PRZEKŁADU

gościnnie pod redakcją

JOLANTY LUBOCHY-KRUGLIK

7	JOLANTA LUBOCHA-KRUGLIK	Słowo wstępne
9	NIKOŁAJ GARBOWSKI OLGA KOSTIKOWA	„Trudne halsy” rosyjskiego przekładoznawstwa
26	ROMAN LEWICKI	Jeden rosyjski realnim czasownikowy w konfrontacji przekładowej
39	ALICJA PSTYGA	Multimodalność przekazu medialnego a przekład (na podstawie rosyjskich tekstów publicystycznych i ich tłumaczeń na język polski)
55	TADEUSZ SZCZERBOWSKI	O projekcie <i>Rosyjsko-polskiego słownika mowy potocznej i slangu</i>
67	ANNA BEDNARCZYK	„Kilka razy nad morzem...” — o polskich tłumaczeniach wiersza Igora Siewierianina
83	MARIA NIENAROKOWA	<i>Zimowy ranek</i> Aleksandra Puszkina: trzy przekłady na język angielski
95	EWA BIAŁEK	Przypisy tłumacza w kryminale retro
110	JOLANTA LUBOCHA-KRUGLIK KADISHA NURGALI	Parateksty autora i tłumacza (na materiale utworów Wiktora Pielewina)
128	ANASTASJA URŻA	Lokalizacja narracyjnego centrum deiktycznego w rosyjskich przekładach prozy anglojęzycznej XIX–XX wieku
144	SIMONA KORYČÁNKOVÁ ANETA ČERMÁKOVÁ	Transformacja leksemów-realiów w procesie przekładu powieści <i>Uczniowie</i> Olega Pawłowa na język czeski
157	MARIA JESAKOWA ELEFTERIOS CHARACIDIS	Sceny biesiadne w rosyjskich oryginałach i tłumaczeniach (na materiale utworów Michaiła Bułhakowa)
182	OKSANA MAŁYSA	<i>Czy Inni ludzie są inni?</i> O przekładzie tekstu Doroty Masłowskiej na język rosyjski
203	MACIEJ MAŁEK	O tłumaczeniowej i scenicznej adaptacji dźwięków w <i>Wiśnowym sadzie</i> Antona Czechowa
215	NOTY O AUTORACH	

СОДЕРЖАНИЕ

В ПРОСТРАНСТВЕ ПЕРЕВОДА

под редакцией

ИОЛАНТЫ ЛЮБОХИ-КРУГЛИК

7	ИОЛАНТА ЛЮБОХА-КРУГЛИК	Вступление
9	НИКОЛАЙ ГАРБОВСКИЙ, ОЛЬГА КОСТИКОВА	«Крутые галсы» российского переводоведения
26	РОМАН ЛЕВИЦКИ	Одна русская глагольная реалия в переводческой конфронтации
39	АЛИЦИЯ ПСТЫГА	Мультимодальность медийного коммуниката и перевод
55	ТАДЕУШ ЩЕРБОВСКИ	О проекте <i>Русско-польского словаря разговорной речи и общего сленга</i>
67	АННА БЕДНАРЧИК	«Несколько раз у моря...» — о польских переводах стихотворения Игора Северянина
83	МАРИЯ НЕНАРОКОВА	<i>Зимнее утро</i> Александра Пушкина: три англоязычных перевода
95	ЭВА БЯЛЕК	Переводческие сноски в ретрокриминале
110	ИОЛАНТА ЛЮБОХА-КРУГЛИК КАДИША НУРГАЛИ	Паратекст в оригинале и переводе (на материале произведений Виктора Пелевина)
128	АНАСТАСИЯ УРЖА	Локализация дейктического центра нарратива в русских переводах англоязычной прозы (XIX–XXI вв.)
144	СИМОНА КОРЫЧАНКОВА АНЕТА ЧЕРМАКОВА	Трансформация лексических единиц-реалий в процессе перевода повести <i>Школьники</i> Олега Павлова на чешский язык
157	МАРИЯ ЕСАКОВА ЭЛЕФТЕРИОС ХАРАЦИДИС	Сцены застолья в русских оригиналах и переводах (на материале произведений Михаила Булгакова)
182	ОКСАНА МАЛЫСА	<i>Другие ли Другие люди? Inni ludzie</i> Дороты Масловской в русском переводе
203	МАЧЕЙ МАЛЕК	О переводе и сценической адаптации звуков в <i>Вишневом саде</i> Антона Чехова
215	СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	

TABLE OF CONTENTS

IN THE SPACE OF TRANSLATION

guest editor


JOLANTA LUBOCHA-KRUGLIK

7	JOLANTA LUBOCHA-KRUGLIK	Introduction
9	NIKOLAY GARBOVSKIY OLGA KOSTIKOVA	Translation Studies in Russia: difficult hales
26	ROMAN LEWICKI	One Russian verbal realogism in translational confrontation
39	ALICJA PSTYGA	Multimodality in media discourse and translation
55	TADEUSZ SZCZERBOWSKI	On the project <i>Russian-Polish dictionary of colloquial language and general slang</i>
67	ANNA BEDNARCZYK	"Several times by the sea . . ." — on the Polish translations of Igor Severyanin's poem
83	MARIA NENAROKOVA	<i>The Winter Morning</i> by Alexandr Pushkin: three English translations
95	EWA BIAŁEK	Translator's footnotes in the retro crime novel
110	JOLANTA LUBOCHA-KRUGLIK KADISHA NURGALI	On author's and translator's paratexts (based on Victor Pelevin's novels)
128	ANASTAIYA URZHA	Localization of narrative deictic centre in Russian translations of prose in English (XX–XXI centuries)
144	SIMONA KORYČÁNKOVÁ ANETA ČERMÁKOVÁ	Transformation of lexical units-realities during the process of translation of the story <i>Pupils</i> by Oleg Pavlov into Czech language
157	MAIA ESAKOVA ELEFTERIOS KHARACIDIS	Scenes of meal in original Russian texts and its translations (based on translations of Mikhail Bulgakov's novels)
182	OKSANA MAŁYSA	Are people different on Russian translation of the book <i>Inni ludzie</i> by Dorota Masłowska?
203	MACIEJ MAŁEK	Translation and stage adaptation of the sounds in <i>The Cherry Orchard</i> by Anton Chekhov
215	ABOUT THE AUTHORS	



JOLANTA LUBOCHA-KRUGLIK

Uniwersytet Śląski w Katowicach

 <http://orcid.org/0000-0001-8022-5901>

SŁOWO WSTĘPNE

Współczesne badania translatologiczne rozwijają się dynamicznie w różnych kierunkach w pewnej kongruencji z rozwojem badań językoznawczych, literaturoznawczych i kulturoznawczych, ale również antropologicznych, socjologicznych i wielu innych, których obiektem jest człowiek i jego działalność komunikacyjna. Nic więc dziwnego, że cechą szczególną studiów o przekładzie jest ich interdyscyplinarność, która pozwala rozpatrywać je jako wielowymiarowy fenomen z pogranicza wielu dziedzin humanistyki.

Ta interdyscyplinarna otwartość widoczna jest również w artykułach, które prezentujemy w tym numerze czasopisma. Nazwaliśmy go *W przestrzeniach przekładu*, co miało być świadomym nawiązaniem do cyklicznej konferencji przekładoznawczej organizowanej corocznie w Uniwersytecie Śląskim. Jej założeniem jest wymiana doświadczeń między badaczami reprezentującymi nie tylko różne języki, ale też różne obszary zainteresowań. Taka formuła daje możliwość uchwycenia charakterystycznej dla przekładoznawstwa wieloaspektowości i różnorodności tematycznej, pozwala także na nakreślenie kierunków jego rozwoju.


Do prezentowanego numeru zaprosiliśmy rusycystów z Polski, Rosji, Grecji, Kazachstanu i Czech. Zawarte tu artykuły są wyrazem refleksji naukowej nad problemami powiązań między językiem a kulturą, nad funkcjonowaniem i recepcją tekstów tłumaczonych. Zaprezentowane wyniki badań pozwalają dostrzec różne podejścia metodologiczne ich autorów, ukazują też całą gamę możliwości interpretacyjnych.

Mamy nadzieję, że wyniki tej wielogłosowej dyskusji okażą się dla Państwa interesujące i będą służyć jako zachęta do jej kontynuacji.




НИКОЛАЙ ГАРБОВСКИЙ

Московский государственный университет, Москва, Россия

 <https://orcid.org/0000-0001-9267-3365>

ОЛЬГА КОСТИКОВА

Московский государственный университет, Москва, Россия

 <https://orcid.org/0000-0003-3973-459X>

«КРУТЫЕ ГАЛСЫ» РОССИЙСКОГО ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЯ

TRANSLATION STUDIES IN RUSSIA: DIFFICULT HALSES

Russian translation studies emerged at the beginning of the 20th century. Its formation and evolution led to social transformations and the development of scientific thought in such areas as linguistics, philosophy, psychology, communication theory, etc. Various translation models and scientific paradigms replacing each other throughout the development of Russian translation studies reflect its interdisciplinary status. The plurality of approaches to understanding translation leads to the need to build a systemological model based on the synthesis of a set of data, perceived as something whole. This approach makes it possible to identify various types of links within such a complex object as a translation.

Keywords: Translation Studies in Russia, evolution of theoretical approaches, systemological paradigm

Мысль, подобно паруснику «ловит парусом ветер» то справа, то слева, и идет галсами чтобы продвигаться вперед, нередко лавируя во избежание губительного столкновения с опасными предметами.

От буквальной и грубой точности к изящной вольности; от преданности автору оригинала к его презрению в угоду читателю; от ориентирования на читателя перевода до его игнорирования; от полного разочарования в состоятельности перевода и провозглашения «непереводимости» до научного обоснования всеобщей «переводимости»; от возвеличивания смысла как основной ценности в переводе до его полного отрицания и возведения формы на вершину переводческого совершенства. Роджер Сейвори сформулировал хорошо известные нам парадоксы в представлениях о переводе и задачах переводчика, о рецептах, правилах, предписаниях переводчикам и кри-

териях оценки перевода, известных из истории научной мысли о переводе. Так, то длинными, то короткими галсами наука о переводе шла вперед и формировалась в борьбе и единстве противоположностей.

Российская наука о переводе, зародившись на заре XX в., в условиях радикальных социальных преобразований, во многом обусловивших ход ее развития, впитала в себя идеи предшествовавшего периода. Как шло ее развитие в дальнейшем? Какие крутые «галсы», повороты — лингвистические, герменевтические, культурно-антропологические и пр. предопределили ее современное состояние?

Первые попытки построить советскую теорию перевода как теорию художественного перевода предпринимаются уже с первых лет советской власти. Менее чем через год после Октябрьской революции в атмосфере экономического и политического кризиса, в самый разгар гражданской войны правительство России стало проявлять заботу о культурном развитии и образовании людей.

В области культурной политики перед молодым советским государством стояла двойная задача.

Во-первых, новый режим стремился выполнить благородную миссию просвещения народных масс, вышедших на первый план в самых разных сферах жизни в новых социальных условиях, побудить их к чтению, приобщить к шедеврам мировой литературы.

Во-вторых, политическая власть в стране стремились поддерживать имидж России как цивилизованного государства, которое, несмотря на смену политического режима, открыто всему миру, а советских людей — как читающий просвещенный народ.

Решению этой задачи, в частности, должны были способствовать новые издания литературных произведений великих мастеров мировой литературы при поддержке государства.

С этой целью по инициативе и при личном участии Максима Горького и был задуман амбициозный проект при Комиссариате образования — *Всемирная литература*, получивший у современников название «утопии XX века». Проект предполагал перевод, публикацию и распространение в Советской России богатой коллекции шедевров мировой литературы, общим числом более 1500 произведений. Для реализации проекта 4 сентября 1918 года в Санкт-Петербурге было создано издательство Всемирная литература.

Первым препятствием на пути реализации проекта, с которым столкнулись его идеологи, оказалась настораживавшая нехватка квалифицированных переводческих кадров. Поэтому, как отмечал один из активных участников проекта, молодой писатель, литературный критик и переводчик Корней Иванович Чуковский, перед издателями встала задача

повысить уровень переводческого искусства и подготовить кадры молодых переводчиков, которые могли бы дать новому советскому читателю, впервые приобщающемуся к культурному наследию всех времен и народов, лучшие книги, какие только есть на земле¹.

По истечении почти столетия с того момента и после очередного крутого галса в жизни российского общества можно увидеть в этом замысле и еще одну причину: стремление уничтожить во имя «обновления» все то, что было сделано предшественниками. Это хорошо согласовывалось с революционной риторикой времени — достаточно вспомнить слова международного пролетарского гимна *Интернационала* французского поэта Эжена Потье, ставшего (в переводе на русский язык Аркадия Коца) гимном молодой советской республики: «Весь мир насилья мы разрушим до основанья, а затем мы наш, мы новый мир построим....».

Но проект интересен еще и тем, что в нем впервые в российском литературном мире была заложена идея построения теории перевода художественной литературы.

Попытка научить переводу художественной литературы «на строго научных основаниях» требовала построения теории, отвечающей сложности задачи. Чуковский отмечал, что

тогда не существовало ни одной русской книги, посвященной теории перевода. Пытаясь написать такую книгу, я чувствовал себя одиночкой, бредущим по неведомой дороге. Теперь это древняя история, и кажется почти невероятным, что, кроме отдельных — порою проникновенных — высказываний, писатели предыдущей эпохи не оставили нам никакой общей методики художественного перевода².

Проект, который, к сожалению, воплотился в жизнь лишь частично, ознаменовал чрезвычайно важный для советской науки о переводе поворот — первый «теоретический галс», а именно

¹ К. И. Чуковский, *Высокое искусство*, Советский писатель, Москва 1968, с. 7.

² Там же.

переход от эмпирической стадии научного знания к теоретической и зарождение первой научной парадигмы, которую можно было бы определить как литературно-критическую по содержанию и как методологическую по ее прагматике.

Горький и его единомышленники, литераторы-переводчики, поэты и писатели Батюшков, Гумилев, Крачковский, Лозинский, Чуковский и другие, выступали ключевыми фигурами на этом этапе, который характеризовался попытками преодоления теоретического хаоса, свойственного предшествовавшей, эмпирической, стадии, и построения неких первых теоретических представлений о переводе.

Для этого впервые в истории переводческой практики в России издательством был создан семинар по литературному переводу. Сам факт создания этой мастерской важен для понимания истории перевода в России. Для участников семинара в 1919 году скромным тиражом для внутреннего пользования издается небольшая брошюра, некое «руководство» молодым переводчикам — *Принципы художественного перевода*. Брошюра содержала две статьи: *Перевод в прозе* Чуковского и *Переводы стихотворные* Николая Гумилева, что отражало представления о двух аспектах литературного перевода. Бельгийский исследователь истории и теории перевода Анри Ван Оф назвал эту брошюру «эмбрионом теоретических трудов по переводу в России»³.

Кристиан Балью разделяет мнение коллеги: «возможно — пишет он — речь идет о первом русском тексте по теории перевода и о первых курсах в этой области после Октябрьской революции, о которых в истории сохранилось лишь имя Чуковского»⁴.

В самом деле, даже более чем через 60 лет Андрей Федоров, в своих *Основах общей теории перевода*, вышедших в 1983 г., упоминая эту брошюру, отмечает лишь вклад Чуковского в отечественную науку о переводе⁵.

Таким образом, теория перевода рождается из необходимости научить переводу, что раскрывает ее прагматичный характер.

Но нельзя полагать, что выбор теоретического «галса» вместо

³ Н. Van Hoof, *La traduction au pays des Tsars et des Soviets*, «Meta» 1990, vol. 35, № 2, с. 288. (перевод наш — Н.Г, О.К.).

⁴ С. Balliu, *Clefs pour une histoire de la traductologie soviétique*, «Meta» 2005, vol. 50, № 3, с. 936. (перевод наш — Н.Г, О.К.).

⁵ А. В. Федоров, *Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы)*, Высшая школа, Москва 1983.

предшествовавшего предопределил ровный и стройный курс развития науки о переводе в России.

С самого начала и по сей день внутри этого широкого, бурно развивающегося потока теоретической и литературно-критической мысли очевидно лавирование между двумя ориентирами: на читателя перевода или на автора оригинала. И если первое направление развивалось в русле социалистического реализма, то второе шло по пути формализма. Это лавирование как нельзя лучше отражало философский тезис о единстве и борьбе противоположностей.

Противоречие, пока еще не антагонистическое, можно увидеть уже в концепциях авторов упомянутой брошюры: Чуковский ориентировался на читателя, для Гумилева важна была поэтическая форма, точнее, строгое следование формальным признакам оригинального произведения.

По его мнению, для переводчика, достойного имени поэта, только форма имеет значение. Форма — это единственное средство выразить дух оригинала⁶.

Несколько лет спустя, в 1923 году, немецкий философ и переводчик Вальтер Беньямин практически повторил тезис Гумилева, заявив, что перевод есть форма⁷.

Следование иным галсом в переводческом творчестве и в его теоретическом обосновании постепенно переросло в жестокое противоборство двух концепций: соцреализма и формализма.

Показательным является противостояние «формалистов» Евгения Ланна, Георгия Шенгели и др. представителей «технологически-точного перевода» сторонникам так называемого «творческого перевода» — школы соцреализма в художественном переводе Ивана Кашкина.

Ланн хорошо известен как переводчик прозы. Совместно с женой Александрой Кривцовой он перевел *Посмертные записки Пиквикского клуба*. Эта работа, переиздаваемая по сей день, как и его творчество в целом, вызвала бурную критическую реакцию как самого Кашкина, так и представителей кашкинской школы, в частности, Норы Галь.

⁶ Н. Гумилев, *Переводы стихотворные*// К. Чуковский, Н. Гумилев, *Принципы художественного перевода*, Всемирная литература, Петербург 1919, с. 25–30.

⁷ В. Беньямин, *Задача переводчика*. Предисловие к переводу *Парижских картин* Бодлера (перев. Е. Павлова), «Комментарии» 1997, № 11, <http://www.commentmag.ru/archive/11/6.htm> (15.10.2020).

В статье, посвященной собственному методу перевода, Ланн отмечал, что «каждый переводчик великолепно знает, что значит «точный» перевод и что значит «неточный». По его мнению, принцип «художественно точного перевода» исключает соавторство переводчика. Недопустимы всяческого рода дополнения и какие бы то ни было пропуски. Если в тексте мы встречаем неясности, никаких истолкований переводчик «не должен себе позволить». Даже некоторые языковые особенности языка оригинала Ланн пытался сохранить в тексте перевода, придавая им определенное значение, например, повторы глагола речи в диалогах:

You are mad, — said Mr. Snodgrass
Or drunk, — said Mr. Winkle
Or both, — said Mr. Tupman⁸.

Нора Галь охарактеризовала переводы Ланна как сухие, формалистические, неудобочитаемые⁹. Кашкин вообще отказывал Ланну в таланте переводчика¹⁰.

Георгий Шенгели — теоретик поэзии, известен своими работами по теории стиха, что сближает его с Гумилевым. В его теоретических работах *Трактате о русском стихе* (1918, 1923), *Техники стиха* (1940) отчетливо видна его методологическая концепция соотношения встречаемости разных стиховых форм с нормами языка.

Кашкин, выступая с резкой критикой каких бы то ни было формально точных методов в художественном переводе, отстаивал принципы «творческого подхода» к переводу литературных текстов. В построении теории перевода в советское время он усматривал блуждания и крайности, некую схоластическую игру, имевшие идеалистическую основу.

Напротив, метод социалистического реализма способен был, по его мнению, дать в переводе наилучшие результаты: в реалистическом методе, в его правдивости, в его исторической кон-

⁸ Е. Ланн, *Стиль раннего Диккенса и перевод «Посмертных записок Пиквикского клуба*, «Литературный критик» 1939, № 1, с. 156–171.

⁹ Н. Галь, *Воспоминания. Статьи. Стихи. Письма. Библиография*, Д. Кузьмин (сост.), Арго-Риск, Москва 1997, <http://www.vavilon.ru/noragal/memoir.html> (115.10.2020).

¹⁰ И. Кашкин, *Ложный принцип и неприемлемые результаты*, «Иностранные языки в школе» 1952, № 2, с. 22–41.

кренности Кашкин видел наилучшую гарантию верной передачи подлинника со всеми присущими ему качествами.

Подвергался критике среди прочих и количественный метод, а также принцип функционального подобия, предлагавшийся Шенгели в послесловии к его переводу *Дон-Жуана*.

Кашкин оспаривал и известное сравнение переводчика с прозрачным стеклом, приведенное Гоголем в отношении переводов Жуковского. По его мнению, стекло перевода легко теряет свою прозрачность, на нем становятся заметны царапины и пр. Разумеется, не могло остаться в стороне и зарождавшееся в 40-е годы стилистическое направление, разрабатывавшееся Федоровым, которое впоследствии переросло в доминировавшую полвека лингвистическую парадигму.

Заявив о себе в начале второй половины XX века учебным пособием Андрея Федорова (1906–1997), как о науке лингвистической, теория перевода поспешила прежде всего отмежеваться от литературно-критического подхода к переводу и «соответствовать» новейшим тенденциям лингвистической теории того периода.

Используя принятый образ, можно констатировать, что наука о переводе пошла иным галсом.

Федоров так определял свои задачи:

Для исследования переводов в их соотношении с оригиналами различение конкретного элемента языковой формы, с одной стороны, и его смысловой и художественной функции, с другой, обещало быть плодотворным тем более, что с этим совмещалась возможность и такого положения, когда формально различные элементы оказываются носителями одинаковой функции. Мысль об этом автор настоящей книги попытался развить в одной из своих ранних статей (*Проблема стихотворного перевода* 1927 г.), где, полемизируя с нормативным представлением об «идеальной точности», он предлагал рассматривать его в исторической обусловленности и где впервые было применено понятие «теория переводов»¹¹.

О книге Федорова *О художественном переводе*, вышедшей в 1941 г.¹², Яков Рецкер писал:

В его книге показано, что успешное сочетание теории и практики перевода возможно лишь на широкой филологической основе. Работа эта уже наме-

¹¹ А. В. Федоров, *Основы общей теории перевода*, Высшая школа, Москва 1983, с. 95.

¹² А. В. Федоров, *О художественном переводе*, ОГИЗ, Ленинград 1941.

чала общие принципы лингвистического подхода к переводу текста, получившие дальнейшее развитие и уточнение во *Введении в теорию перевода* (1953 г.) и во 2-м (1958 г.) и в 3-м переработанном и дополненном издании под названием *Основы общей теории перевода* (Лингвистический очерк) 1968 г.¹³

Федоров определил триединую задачу науки о переводе: задача этой научной дисциплины в том, чтобы

обобщать выводы из наблюдений над отдельными частными случаями перевода и служить теоретической основой для переводческой практики, которая могла бы руководствоваться ею в поисках нужных средств выражения и выбора их и могла бы черпать в ней доводы и доказательства в пользу определённого решения конкретных вопросов¹⁴.

В 60-е годы XX века под влиянием идей структурной лингвистики, а также в связи с проникновением в лингвистику идей кибернетики, в научный обиход входит понятие лингвистической модели. Исследователи перевода, тотчас откликнувшись на нововведение, приступили к созданию самых разнообразных моделей перевода. И если в лингвистике термин «модель» начинает приобретать то же содержание, что и термин «теория», то в науке о переводе термины «модель перевода» и «теория перевода» становятся синонимами.

Каждая из этих моделей представляла собой как бы отдельную теорию перевода, опиравшуюся на положения и использовавшую методы тех или иных направлений лингвистической науки. Так, трансформационная порождающая грамматика легла в основу трансформационной модели перевода; семантические теории (метод компонентного анализа, порождающая семантика и др.) породили семантические модели; коммуникативная лингвистика — коммуникативную модель перевода и т.п.

Такое положение было вполне понятным и оправданным, если учесть, что молодая теория перевода, с самого начала объявившая себя прикладной отраслью науки о языке, не могла не опираться на данные фундаментальной лингвистики. Однако это нередко приводило к тому, что авторы каждой последующей модели, если и не отрицали полностью предыдущие, то непре-

¹³ Я. И. Рецкер, *Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода*, Р. Валент, Москва 2007, с. 6.

¹⁴ А. В. Федоров, *Введение в теорию перевода*, Издательство литературы на иностранных языках, Москва 1953.

менно отмечали их односторонность и неспособность представить теоретическую картину перевода в целом. Само понимание тех или иных моделей перевода было далеко неоднозначным. Так, «ситуативная модель» трактовалась Виленом Комиссаровым как аналог «денотативной модели»¹⁵, а Александром Швейцером — как самостоятельная модель, наполненная совершенно иным содержанием.

И, тем не менее, на протяжении более четверти века модели перевода занимали видное место в работах по теории перевода. Появлялись новые направления и теории в лингвистике, тотчас начинали строиться новые модели перевода. При этом старое знание об исследуемом объекте, как правило, учитывалось недостаточно. Разумеется, каждая новая модель освещала какую-либо иную сторону перевода, дополняя общую картину научного представления объекта. Развитие теории перевода шло, таким образом, по пути не качественного углубления научных знаний, а лишь прибавления каждого нового знания к уже известному. Если сравнить этот процесс с процессом логического развертывания мысли, то можно сказать, что в теории перевода накопление научных знаний шло главным образом не путем сложной импликации, когда одни теоретические положения выводятся из других, а путем конъюнкции, т.е. добавления одного знания к другому.

В итоге, признавалось, что каждая модель перевода дает верное теоретическое представление о каком-либо одном аспекте перевода, но взятые вместе они способны составить достаточно стройную научную картину перевода как особой разновидности двуязычной коммуникативной деятельности.

В то же время перевод все чаще становился объектом исследования разных научных дисциплин. Лингвистическое направление стало уступать место междисциплинарным исследованиям.

Произошел очередной выбор нового галса.

Если говорить о переводе как об объекте, то в этой области научных разысканий оказываются такие аспекты, как «лингвистика перевода», «философия перевода», «социология перевода», «психология перевода», «сравнительное литературоведение», «семиотика» и др., которые, строго говоря, являются предметами соответствующих научных дисциплин.

¹⁵ В. Н. Комиссаров, *Современное переводоведение*, ЭТС, Москва 2001.

К переводу обратились философы неогерменевтического направления Поль Рикер, Мишель Фуко, Жак Деррида и др. Структурные антропологи и семиологи не отставали от коллег-философов.

Ролан Барт сделал массу интересных наблюдений, полезных для теории перевода, способных развить ее особенно в семиотических аспектах. Сакраментальный вопрос о том, что первично в переводе — смысл или форма, порождает множество производных вопросов: Что такое смысл? Как коррелируют смысл и значение? Свободна ли форма от смысла? В чем смысл переводческого воспроизведения формы? Воспроизводима ли форма в переводе? Как образ — основа художественного творчества, способен найти эквивалент в переводе? И многие другие.

Обратимся к проблеме образности в переводе. Для перевода первична именно образная эквивалентность. Эквивалентность же языковая — вторична. Она подчинена первой, но, подчас, способна увести нас далеко от первой.

Иначе говоря, перевод представляется, прежде всего, как сложная игра образов, где воображаемое автора исходного текста коррелирует с воображаемым переводчика, которое облекается в соответствующие дискурсивные формы. Но форма дискурса — это вещь в себе, которая способна осуществить метаморфозы смысла и вновь отправить нас к извечному вопросу о первичности смысла, а именно, задуматься над тем, до какой степени смысл первичен.

Выявление сущностных сторон перевода предполагает обращение именно к этим двум взаимосвязанным его аспектам, а именно, переводу, как образному отражению некой виртуальной реальности, заключенной в тексте оригинала, и как мастерству построения дискурса для облачения в приемлемую форму рожденных в сознании переводчика образов.

Именно такой взгляд на перевод сближает его с искусством.

Центральной категорией искусства является понятие художественного образа. Художественному переводу не чужды все категории литературного творчества, в том числе и данная категория.

В философии понятие художественного образа определяется как всеобщая категория художественного творчества, средство и форма освоения жизни искусством. Если она всеобщая, то должна распространяться и на переводческую деятельность,

в противном случае, перевод не может быть определен как искусство в узком смысле слова, и выражение «Перевод — искусство» окажется лишь пустой, лишенной содержания фразой, уводящей нас в сторону от истинной сущности рассматриваемого нами объекта.

Центральной категорией перевода как деятельности является категория «эквивалентного образа». Действительно, какую бы проблему перевода мы не взяли, в конечном итоге она сводится к этой категории.

Понятие образа в философии и искусстве предполагает прежде всего его вторичность. Образ — это отражение, будь то результат познавательной деятельности человека или обобщенное художественное представление действительности. Образ повторяет в той или иной форме то, что существует помимо него и исторически предшествует ему.

Переводческий эквивалентный образ также является вторичным по отношению к тексту оригинала. По определению, эквивалентным является то, что равнозначно другому, полностью его заменяет. Заменять же можно только то, что существует помимо замещающего объекта и исторически до него. Следовательно, понятие образа соотносится с вторичными объектами, замещающими некоторые первичные.

Категория художественного образа включает в себя онтологический, семиотический, гносеологический и эстетический аспекты.

Онтологический аспект образа состоит в том, что он представляет собой факт идеального бытия, облеченного в вещественную основу, не совпадающую с вещественной основой воспроизводимого объекта реальной действительности. В самом деле, мрамор не есть живая плоть, а рассказ о событии не есть само событие.

Онтологический аспект представляется нам чрезвычайно важным для понимания сущности перевода и переводческого эквивалентного образа.

Перевод, равно как живопись, музыка, литература, в известной степени также представляет собой идеальное бытие, облеченное в вещественную основу, не совпадающую с вещественной основой воспроизводимого объекта: переводческие дискурсы вещественны, но они есть ни что иное как материальное обличье идеального бытия, каковым является психическая деятельность переводчика.

Они также не совпадают по форме с воспроизводимыми объектами — знаками текста оригинала.

Иначе говоря, в онтологическом аспекте перевод не отличается от других видов искусства.

В семиотическом аспекте художественный образ есть знак, то есть средство смысловой коммуникации в рамках данной культуры. Близость перевода другим видам искусств в семиотическом аспекте очевидна.

Если художественный образ является знаком, то есть вещественным элементом, в котором зашифрована информация о каком-либо фрагменте действительности, то и избранный переводчиком эквивалентный образ также является знаком, в котором зашифрована информация о таком объекте действительности, каким, по представлению переводчика, является оригинал. Следует обратить внимание на одну из важнейших черт перевода, которая нередко упускается из вида и которая лежит в основе множества заблуждений как теоретического, так и практического планов: нередко полагают, что переводчик воссоздает реальность, описанную в оригинале. Но переводчик не воспроизводит вторично действительность, уже воспроизведенную однажды автором оригинала, он воспроизводит систему смыслов, образов, заключенную в оригинале, средствами иной семиотической системы, или, если признать одной семиотической системой человеческий язык в целом в противопоставлении другим знаковым системам, средствами иного семиотического варианта для иной культуры, для адресата, владеющего иным культурным кодом.

В гносеологическом аспекте художественный образ есть вымысел, то есть категория близкая той, что в теории познания называется допущением. Художественный образ является допущением, то есть гипотезой, в силу своей идеальности и воображаемости. Таким же допущением, характеризующимся идеальностью и воображаемостью, является и переводческий эквивалентный образ. Действительно, эквивалентность переведенного текста является идеальной и воображаемой. Идеальность и воображаемость переводческих эквивалентов демонстрируется с не меньшей очевидностью, чем при сравнении картин, написанных разными художниками с одной точки. В самом деле, в основе переводческой деятельности лежит индивидуальное восприятие текста оригинала и его субъективная способность вообразить, выбрать то, что представляется ему эк-

вивалентным. Большинство переводческих эквивалентов — не более чем допущение.

Считается, что художественный образ является допущением особого рода, внушаемым автором художественного произведения с максимальной убедительностью. Так же можно охарактеризовать и переводческий эквивалентный образ.

Переводчик всегда стремится убедить читателя в том, что выбранный им эквивалент и есть максимально точное отражение того, что содержится в тексте оригинала.

Эстетический аспект художественного образа, равно как и эквивалентного переводческого образа, всецело зависят от выразительного мастерства автора и переводчика. Он отправляет нас уже ко второй составляющей сущности перевода, а именно, дискурсивной. Если эстетика художественного образа не допускает ничего случайного и механически служебного, то и переводческий эквивалентный образ в облики форм языка перевода не может быть ни случайным, ни механически служебным. В оппозиции случайного и служебного отражается суть переводческих дискуссий двух тысячелетий, а именно, дискуссий о вольном и буквальном в переводе, то есть множества теоретических, методологических и аксиологических галсов.

Перевод является искусством перевыражения, но он отнюдь не является вторичным искусством, в том пейоративном значении, которое мы привыкли вкладывать в это определение. Переводчик не репродуцирует, подобно копиисту, уже существующее речевое произведение. Он действительно ограничен в известной степени рамками оригинального речевого произведения. Но искусство его не в том, чтобы повторить нечто, уже созданное. Его искусство в том, чтобы создать новое произведение в иной семиотической системе, для иной культурной среды, иногда и для иной эпохи. Перевод речевого произведения с одного языка на другой — это такой же творческий процесс, как постановка кинофильмов и спектаклей, создание опер и балетов по литературным произведениям, как живопись на библейские и другие литературные сюжеты и многие другие виды межсемиотического перевода.

Разумеется, феномен перевода может и должен изучаться с разных сторон, разными научными дисциплинами. Иначе говоря, междисциплинарный подход к переводу как объекту изучения очевиден. Перевод — это когнитивная деятельность. Поэтому весь комплекс когнитивных наук привносит новые

данные, предлагает методы, которые могут применяться и для изучения перевода.

Состояние же междисциплинарности, характерное для всякого научного направления, покидающего лоно какой-либо научной дисциплины в связи с тем, что ее границы стали слишком узкими, свидетельствует о зарождении новой научной парадигмы, основным методом которой оказывается уже не анализ, а синтез.

Именно синтез научных данных, полученных на предшествующем этапе развития науки, является методологической основой междисциплинарности.

Нельзя не согласиться с мнением Александра Швейцера, который, определяя состояние науки о переводе в конце XX века, писал:

Множественность моделей перевода отражает неединичность подходов к этому явлению, его междисциплинарный статус. Думается, что подлинно реалистическая картина этого сложного и многоаспектного процесса может быть получена лишь на основе интеграции различных, дополняющих друг друга подходов к его исследованию¹⁶.

Изучение перевода как объекта разных когнитивных наук позволило накопить немало весьма полезных научных данных об этом феномене, которые, видимо, могут быть интегрированы в единое научное знание.

Что же касается теории перевода, науки о переводе в целом, то она представляет собой концептуальную систему, некий идеальный конструкт, отражающий с большей или меньшей степенью приближения реальную систему. Разумеется, нет непреодолимой пропасти между переводом как реальной системой и наукой о переводе как системой концептуальной. Перевод как системная человеческая деятельность не может не реагировать на «внешние раздражители», в частности, такие, как смена носителей, фиксирующих информацию — от глиняных табличек до компьютера — в корне меняющих технологию переводческой деятельности и знаменующих реальные переходы к очередной стадии в истории перевода¹⁷.

¹⁶ А. Д. Швейцер, *Междисциплинарный статус теории перевода*, «Тетради переводчика» 1999, № 24, с. 30.

¹⁷ О. И. Костикова *История перевода: предмет, методология, место в науке о переводе*, «Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода» 2011, № 2, с. 3–22.

Теория перевода как концептуальная система фиксирует, изучает и описывает эти изменения настолько точно и подробно, насколько ей позволяет ее уровень научного развития: от обрывочных эмпирических «зарисовок» через построение «моделей» к синтетическому представлению о переводе как о некоей управляемой системе.

Системное представление науки о переводе как об организованном научном знании позволяет воспользоваться многими идеями, выработанными общей теорией систем, в частности, идеей «черного ящика», обратной связи и реакции (*feed-back*).

Попытки такой интеграции, на наш взгляд, знаменуют зарождение, пока весьма робкое, новой научной парадигмы в науке о переводе, которая может быть определена как системологическая.

Синтез различных предметов с целью построения единой теории объекта, способный привести к созданию новой научной дисциплины, требует системного подхода. Иначе говоря, наука о переводе должна синтезировать различные предметные стороны переводческой деятельности как некоей системы.

Системологическая парадигма науки о переводе¹⁸ строится на основе синтеза множества данных, воспринимаемых как нечто целое. Разумеется, синтезу как методу познания предшествует, а часто и сопутствует его антипод — анализ, который, разлагая целое на составляющие, постоянно подпитывает системологию новыми данными об изучаемом объекте.

Методологическая ценность системного подхода к переводу состоит в том, что он позволяет ориентировать исследование изучаемого объекта на раскрытие его целостности и на анализ тех механизмов, которые эту целостность обеспечивают. При этом особое внимание уделяется выявлению многообразных типов связей как внутри самого сложного объекта, так и с окружающим миром, что позволяет, в конечном итоге, свести разносторонние знания об объекте в единую теоретическую картину.

Системный подход, занимающий в современном научном познании одно из центральных мест, позволяет охватить более широкую познавательную реальность по сравнению с теми под-

¹⁸ Н. К. Гарбовский, *Системологическая модель науки о переводе. Трансдисциплинарность и система научных знаний*, «Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода» 2015, № 1, с. 3–20.

ходами, когда исследования сосредоточивались лишь на какой-либо одной предметной стороне объекта. Системный подход к переводу способен дать более полную и подробную теоретическую картину этого объекта по сравнению с отдельно взятым лингвистическим, литературоведческим или каким-либо еще подходом.

В русле системного подхода не только предлагается новая схема объяснения механизмов, обеспечивающих целостность переводческой деятельности, но и разрабатываются такие типологии связей и отношений, которые представляют их как логически однородные. Это позволяет непосредственно сравнивать и сопоставлять между собой все многообразные типы связей и отношений, выявляемых в переводческой деятельности, на единых основаниях.

Наука о переводе пойдет новым галсом.

REFERENCES

- Balliu, Christian. *Clefs pour une histoire de la traductologie soviétique*, “Meta” 2005, vol.50, no. 3: 934–948.
- Ben'yamin, Val'ter. “Zadacha perevodchika. Predisloviye k perevodu *Parizhskikh kartin* Bodlera”. Transl. Pavlova, Elena. *Kommentarii* 1997, no. 11, <http://www.commentmag.ru/archive/11/6.htm> (15.10.2020) [Беньямин, Вальтер. “Задача переводчика. Предисловие к переводу *Парижских картин* Бодлера”. Перев. Павлова, Елена). *Комментарии* 1997, no. 11, <http://www.commentmag.ru/archive/11/6.htm> (15.10.2020)].
- Chukovskiy, Korney. *Vysokoye iskusstvo*; Moskva: Sovetskiy pisatel', 1968 [Чуковский, Корней. *Высокое искусство*. Москва: Советский писатель, 1968].
- Fedorov, Andrey. *O khudozhestvennom perevode*. Leningrad: OGIZ, 1941 [Федоров, Андрей. *О художественном переводе*. Ленинград: ОГИЗ, 1941].
- Fedorov, Andrey. *Osnovy obshchey teorii perevoda (lingvisticheskiye problemy)*, Moskva: Vysshaya shkola, 1983 [Федоров, Андрей. *Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы)*. Москва: Высшая школа, 1983].
- Fedorov, Andrey. *Vvedeniye v teoriyu perevoda*. Moskva: Izdatel'stvo literatury na inostrannykh yazykakh, 1953 [Федоров, Андрей. *Введение в теорию перевода*, Москва: Издательство литературы на иностранных языках, 1953].
- Gal', Nora. *Vospominaniya. Stat'i. Stikhi. Pis'ma. Bibliografiya*, Kuz'min, Dmitry (sost.). Moskva: Argo-Risk, 1997 <http://www.vavilon.ru/noragal/memoir.html> (15.10.2020) [Галь, Нора. *Воспоминания. Статьи. Стихи. Письма. Библиография*, Кузьмин, Дмитрий (сост.). Москва: Арго-Риск, 1997, <http://www.vavilon.ru/noragal/memoir.html> (15.10.2020)].
- Garbovskiy, Nikolay. “Sistemologicheskaya model' nauki o perevode. Transdisciplinarnost' i sistema nauchnykh znaniy.” *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 22. Teoriya perevoda* 2015, no. 1: 3–20 [Гарбовский, Николай.


«КРУТЫЕ ГАЛСЫ» РОССИЙСКОГО ПЕРЕВОДОВЕДЕНИЯ

- “Системологическая модель науки о переводе. Трансдисциплинарность и система научных знаний.” *Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода* 2015, no. 1: 3–20].
- Gumilev, Nikolay. *Perevody stikhotvornyye // Chukovskiy, Korney. Gumilev, Nikolai. Printsipy khudozhestvennogo perevoda*, Peterburg: Vsemirnaya literatura, 1919: 25–30 [Гумилев, Николай. *Переводы стихотворные*. Чуковский, Корней. Гумилев, Николай. *Принципы художественного перевода*, Петербург: Всемирная литература, 1919: 25–30].
- Kashkin, Ivan. “Lozhnyy printsip i nepriyemlemyye rezul'taty.” *Inostrannyye yazyki v shkole* 1952, no. 2. 22–41 [Кашкин, Иван. “Ложный принцип и неприемлемые результаты.” *Иностранные языки в школе* 1952, no. 2. 22–41].
- Komissarov, Vilen. *Sovremennoye perevodovedeniye*. Moskva: ETC, 2001 [Комиссаров, Вилен. *Современное переводоведение*. Москва: ЭТС, 2001].
- Kostikova, Olga. “Istoriya perevoda: predmet, metodologiya, mesto v nauke o perevode.” *Vestnik Moskovskogo universiteta. Seriya 22. Teoriya perevoda* 2011, no. 2. 3–22 [Костикова, Ольга. “История перевода: предмет, методология, место в науке о переводе.” *Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода* 2011, no. 2. 3–22].
- Lann, Yevgeniy. “Stil' rannego Dikkensa i perevod Posmertnykh zapisok Pikkvickskogo kluba.” *Literaturnyy kritik* 1939, no. 1. 156–171 [Ланн, Евгений. “Стиль раннего Диккенса и перевод Посмертных записок Пиквикского клуба.” *Литературный критик* 1939, no. 1. 156–171].
- Retsker, Yakov. *Teoriya perevoda i perevodcheskaya praktika. Ocherki lingvisticheskoy teorii perevoda*. Moskva: R. Valent, 2007 [Рецкер, Яков. *Теория перевода и переводческая практика. Очерки лингвистической теории перевода*. Москва: Р. Валент, 2007].
- Shveytser, Aleksandr. “Mezhdistsiplinarnyy status teorii perevoda.” *Tetradi perevodchika* 1999, no. 24 [Швейцер, Александр. “Междисциплинарный статус теории перевода.” *Тетради переводчика* 1999, no. 24].
- Van Hoof, Henri. “La traduction au pays des Tsars et des Soviets.” *Meta* 1990, vol. 35, no. 2. 277–302.



ROMAN LEWICKI

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin, Polska

 <https://orcid.org/0000-0002-6580-5796>

JEDEN ROSYJSKI REALONIM CZASOWNIKOWY W KONFRONTACJI PRZEKŁADOWEJ

ONE RUSSIAN VERBAL REALONYM IN TRANSLATIONAL CONFRONTATION

The paper is situated within the stream of culture-oriented translation studies, which intend to track confrontation between the addressee and the cultural context alien to him/her. It is within the line of contemporary humanities research, which aims at focusing on cultural and behavioural differentiation of societies. The subject of the current analysis is the Russian verb *govet'* (говеть), which belongs to the group of realogisms — names of specific elements of foreign reality, in particular, referring to the sphere of Orthodox religious rituals as transferred in translations. The corpus for analysis comprises 11 literary works from the 19th and 20th century, which were used to extract contexts containing the analyzed lexeme based on the Russian National Corpus together with its renderings into Polish. The analysis demonstrates different degree of transfer of particular elements of semantic structure, a diversity of techniques of translation used in the process as well as the implementation of syntactic changes as a vehicle for avoiding searching for an equivalent for the Russian lexeme. The conclusion of the study is that Polish translations have a tendency for cultural adaptation and fail to underline the distinctive nature of the Orthodox religious tradition.

Keywords: translation, realonym, techniques of translation, religious vocabulary

Przekładoznawstwo zorientowane kulturowo, śledzące konfrontację odbiorcy z obcym dla niego kontekstem kulturowym dobrze wpisuje się w tendencję współczesnych badań humanistycznych, polegającą na kierowaniu uwagi na kulturowe i obyczajowe różnicowanie społeczeństw. Taki aspekt uprawiania nauki o przekładzie ujawnia w wyniku badań obecność wymiaru kulturowego zarówno w przekładach literackich, jak i niejednokrotnie w różnego typu przekładach użytkowych. Wpisuje się on w takie pojęcia współczesnej humanistyki, jak baza kognitywna — traktowana jako podstawa kulturowej spójności społeczeństwa, jego przestrzeni kognitywnej, jako źródło struktur semantycznych¹, koncep-

¹ В.В. Красных, *Система прецедентных феноменов в контексте современных исследований*, w: В.В. Красных, А.И. Изотов (red.), *Язык, сознание, коммуникация: Сб. статей*, Филология, Москва 1997, с. 133.

tosfera², teksty precedensowe³. Dla odbioru przekładów ma to fundamentalne znaczenie, ponieważ warunkuje przewidywalne reakcje i skojarzenia odbiorców (związki asocjatywne) jako członków wspólnej przestrzeni kognitywnej. Opisując kulturowe uwarunkowania tłumaczenia, nie sposób nie skorzystać z wprowadzonego do przekładoznawstwa już przed kilkoma dziesięcioleciami pojęcia nazw realiów, zwanych niekiedy także realonimami. Mimo jego powszechnej obecności we współczesnym przekładoznawstwie, znanych i cytowanych opracowań, zwłaszcza dotyczących języków słowiańskich (wspomnę tylko o książce Siergieja Włachowa i Sidera Florina⁴), nadal nie wszystkie aspekty nazw realiów w praktyce translatorskiej doczekały się wyczerpującego opisu, pozbawionego wewnętrznych sprzeczności, niekonsekwencji i niekompletności. W szczególności chciałbym tu zwrócić uwagę na ten ostatni problem, czyli wymóg kompletności opisu obiektu.

Czy aby na pewno sposób określania korpusu nazw realiów pozwala na jego całościową obserwację? Uderza fakt, że podawane przez autorów liczne przykłady nazw realiów (choćby przez wspomnianych tu dwóch autorów bułgarskich) są wyłącznie rzeczownikami. Tymczasem — rzadko, to prawda, ale jednak — do nazw realiów można zaliczyć także wyrażenia należące do innych części mowy. Mogą to być na przykład przymiotniki (i to niekoniecznie derywaty od realonimów rzeczowników), na przykład ros. двенадесятый, златоглавый; mogą to być także czasowniki, np. ros. христосоваться, трезвонить, говеть. Wydaje się, że uwzględnienie tego faktu pozwoliłoby na istotne wzbogacenie obrazu korpusu nazw realiów. I właśnie ostatniemu z wyżej wymienionych czasowników, i tylko jemu jednemu, pragnę poświęcić niniejsze opracowanie, stawiając sobie za cel określenie jego funkcjonowania w perspektywie przekładowej, w której specyfika obyczajowa przedstawianej w oryginale kultury zderza się z ograniczeniami jej przekazu w przekładzie.

Przytoczone przykłady należą do jednej, szczególnej sfery leksykalnej: do leksyki religijnej. To dodatkowy czynnik, który zadecydował o wyborze obiektu tego niewielkiego badania. Uważam bowiem,

² Ю. Н. Караулов, *Русский язык и языковая личность*, Наука, Москва 1987.

³ Tamże, s. 216; Ю. А. Сорокин, И. М. Михалева, *Прецедентный текст как способ фиксации языкового сознания*, w: *Язык и сознание: парадоксальная рациональность*, ИЯ РАН, Москва 1993, s. 104, 113.

⁴ С. Влахов, С. Флорин, *Непереводимое в переводе*, Международные отношения, Москва 1980.

że badanie przekładów przynosi nader pouczający materiał do obserwacji tego, jak w obcym środowisku kulturowym funkcjonuje leksyka religijna. W toku tłumaczenia ujawniają się zarówno ograniczenia możliwości przekazu założonej w oryginalnym wyrażeniu semantyki, jak i preferencje tłumaczy w doborze właściwej techniki, zdolnej do zachowania części tej semantyki, zwłaszcza związanych z nią skojarzeń ze sferą użycia, w tym z obyczajowością i tradycjami. Rzecz jasna, konfrontacja pod tym względem wypada wyraziście, gdy obie kultury – oryginału i przekładu – różnią się pod względem religijnym; różnica pomiędzy rosyjską kulturą prawosławną a polską kulturą katolicką dostarcza tu odpowiedniego materiału do obserwacji. Możliwości w tym względzie naszkicowałem już wcześniej⁵, teraz zaś skupię się tylko na tym jednym wyrazie, ponieważ wydaje mi się on nad wyraz pojemny semantycznie, co w tłumaczeniu powoduje wyjątkowe trudności. Zobaczmy zatem w szczególności:

– jakie techniki translatorskie (transformacje przekładowe) stosują tłumacze, napotkawszy w oryginale wyraz *говеть*, które z nich preferują;

– które składniki obecne w strukturze semantycznej leksemu *говеть* są najczęściej przekazywane w przekładach, a które pomijane;

– czy w konsekwencji polskie tłumaczenia ukazują (a może wręcz akcentują) specyfikę rosyjskiej kultury prawosławnej i odnośnej obyczajowości, czy też redukują ją.

Materiał na potrzeby tego artykułu to polskie tłumaczenia wybranych dzieł literatury rosyjskiej XIX i XX wieku. Ogółem jest to jedenaście utworów prozatorskich, z których wyekscerpowano konteksty zawierające badany leksem posługując się danymi korpusowymi (Narodowy Korpus Języka Rosyjskiego НКРЯ, korpus podstawowy⁶). Przy okazji zaznaczę, że próba wykorzystania korpusu równoległego, która oczywiście od razu się narzuca, okazała się nieudana w wyniku ubóstwa prezentowanego w tym korpusie materiału: zarejestrowano w nim zaledwie cztery konteksty przekładowe leksemu *говеть* rosyjsko-polskie i jeden polsko-rosyjski. Korpus podstawowy przynosi

⁵ R. Lewicki, *Русская религиозная лексика в переводческой конформации: избранные приемы перевода*, w: *Theolinguistic Studies of Slavic Languages / Теолингвистичка проучавања словенских језика*, Српска Академија Наука и Уметности, Отдѣљење Језика и Књижевности (= Српски језик у светлу савремених лингвистичких теорија, књ. 5), Београд 2013, s. 153–167.

⁶ *Национальный корпус русского языка, Основной корпус*, <http://www.ruscorpora.ru> (20.09.2020).

wielokrotnie większą liczbę poświadczeń, przy czym oczywiście materiał trzeba było ograniczyć do tekstów, które zostały przetłumaczone na język polski i opublikowane. Spośród nich do niniejszego opracowania wybrałem tylko część – 27 kontekstów.

Aby określić strukturę semantyczną leksemu говеть, zwróćmy się najpierw ku definicji derywowanego od niego rzeczownikowego leksemu говение, podanej w fundamentalnej encyklopedii *Христианство* pod redakcją Siergieja Awierincewa. Oto ona:

ГОВЕ́НИЕ, у православных приготовление к таинству причащения, заключающееся в посте и воздержании, посещении всех богослужений в продолжение по крайней мере одной недели и домашних молитвах по указанию молитвослова⁷.

Definicja ta ukazuje, że zakres czynności składających się na proces określanej jako говение (a zatem odpowiednio za pomocą leksemu czasownikowego говеть) jest szeroki; obejmuje on całość działań przygotowujących do przyjęcia komunii, na którą to całość składają się: post i wstrzemięźliwość, uczestnictwo w nabożeństwach oraz ustalona modlitwa domowa. W definicji nie podano okresu w roku, do którego odnosi się ten zespół czynności.

Aby ustalić semantykę wyrazu говеть w jego ogólnym, niespecjalistycznym użyciu, należy jednak sięgnąć do odpowiedniego słownika ogólnego. Oto definicja z odpowiedniego (tj. opartego na materiale XIX i XX wieku) słownika języka rosyjskiego:

ГОВЕ́ТЬ, у верующих: поститься и посещать церковные службы, готовясь к исповеди и причастию в установленные церковью сроки⁸.

W obu definicjach pokrywają się następujące składniki semantyczne: post i uczestnictwo w nabożeństwach (jako formy przygotowania) oraz spowiedź i komunია (jako czynności docelowe); w definicji słownikowej (ogólnej) również wyjaśniono odpowiedniego okresu w roku, ale podaje, że okres ten jest ustalony przez odpowiednie przepisy kościelne.

W języku docelowym (tu: polskim) brak ekwiwalentu ustalonego dla leksemu rosyjskiego mającego tak ukształtowaną semantykę.

⁷ С. С. Аверинцев (red.), *Христианство. Энциклопедический словарь в трех томах*, Научное издательство Большая Российская энциклопедия, Москва 1993, т. I, s. 418.

⁸ А. П. Евгеньева (red.), *Словарь русского языка в четырех томах*, изд. 2-ое, испр. и дополн., Русский язык, Москва 1981, т. I, s. 322.

Przyjrzyjmy się więc, jak wobec tego braku przekazywane są w użytych translatach wszystkie wskazane elementy semantyczne rosyjskiego czasownika. W szczególności chodzi mi o to, które z nich trafiają do odbiorcy przekładu części, które zaś rzadziej, a w konsekwencji — na ile kreowany w przekładzie obraz zachowania prawosławnych Rosjan jest adekwatny wobec obrazu prezentowanego w tekstach oryginalnych.

Przejdźmy zatem do przykładów.

Niewątpliwie techniką najczęstszą okazuje się konkretyzacja, wyrażająca się w takim zawężeniu semantycznym, które polega na wyborze jednego (rzadziej — dwóch) składników semantycznych spośród obecnych w strukturze semantycznej translandu. Zastosowanie tak rozumianej techniki konkretyzacji stwierdziłem w jedenastu kontekstach. Najczęściej dzieje się to poprzez aktualizację semu 'spowiedź'. Oto przykłady:

О посту как-то о великом я говел, а тут нелегкая и подсунь мужичонка: за деньгами пришел, дрова возил (А.Н. Островский, *Гроза*).

Jakoś w poście, w wielkim poście, byłem u spowiedzi, a tu diabeł nasłał na mnie chłopca: chłop woził drzewo i przyszedł po pieniądze (przeł. Jerzy Jędrzejewicz, s. 513).

Марья и Фекла крестились, говели каждый год, но ничего не понимали (А.П. Чехов, *Мужики*).

Maria i Fiołka żegnały się, co roku chodziły do spowiedzi, ale nic nie rozumiały (przeł. Irena Bajkowska, s. 408).

Дед Гришака говел на четвертой неделе (М.А. Шолохов, *Тихий Дон*).

Dziad Griszka odbywał spowiedź w czwartą niedzielę postu (przeł. Andrzej Stawar, s. 157).

— Вы бы, батя, на страстной неделе говели, все потеплеет к тому времени (М.А. Шолохов, *Тихий Дон*).

— Tato, poszlibyście do spowiedzi w Wielki Tydzień, zawsze będzie cieplej (przeł. Andrzej Stawar, s. 157).

Марина потянулась к богу, стала богомольной, говела весь великий пост, на третьей неделе ходила каждодневно молиться в тубянскую церковь, исповедалась и причастилась (М.А. Шолохов, *Поднятая целина*).

Maryna zwróciła się do Boga, stała się nabożna, spowiadała się przez cały Wielki Post, a w trzecim tygodniu co dzień chodziła modlić się do cerkwi w chutorze Trubiańskim, spowiadała się i przystępowała do komunii (przeł. Andrzej Stawar, s. 188).

На страстной сестры говели у Николы на Курьих Ножках, что на Ржевском (А.Н. Толстой, *Хождение по мукам*).

W Wielkim Tygodniu siostry poszły do spowiedzi do Nikoły na Kurzych Łapkach, na Rzewski (przeł. Władysław Broniewski, s. 142).

В праздники, в хорошую погоду, девушки наряжались и уходили толпой к обедне [...]; в дурную же погоду все сидели дома. Говели в приходе (А.П. Чехов, *Мужики*).

W dni świąteczne przy dobrej pogodzie dziewczęta stroiły się i szły gromadą na nabożeństwo poranne [...]; w złą zaś pogodę wszyscy siedzieli w domu. Do wielkanocnej spowiedzi chodzili do parafii (przeł. Irena Bajkowska, s. 407).

Ze wszystkich czynności składających się na treść czasownika rosyjskiego w zacytowanych tu kontekstach aktualizuje się tylko spowiedź. Przy tym zwróćmy uwagę, że trzy ostatnie spośród powyższych przykładów aktualizują ponadto okres w roku, do którego odnosi się nazywana czynność: bądź w przekazanym kontekście zdaniowym — poprzez wyrażenia Wielki Post, w Wielkim Tygodniu, odpowiadające wyrażeniom użytym w oryginałach, bądź poprzez dodanie takiego wyrażenia do kontekstu zdaniowego — wielkanocnej w ostatnim przykładzie.

W innych przypadkach aktualizuje się sem ‘komunia’:

Ей стало нехорошо в духоте церкви и она вышла на воздух, а теперь стыдилась и сожалела, что не достояла службы и второй год не говеет (Б.Л. Пастернак, *Доктор Живаго*).

Zrobiło jej się słabo w zaduchu cerkwi i wyszła na powietrze, a teraz było jej wstyd i żałowała, że nie została na nabożeństwie i już drugi rok nie przystępuje do komunii (przeł. Ewa Rojewska-Olejarczuk, s. 337).

— Я ведь, кажется, уже лет девять не говел (Л.Н. Толстой, *Анна Каренина*).

— Тоć ja zdaje się, już z dziesięć lat jak nie byłem u spowiedzi i nie komunikowałem (przeł. Kazimiera Iłłakowiczówna, t. II, s. 276).

W drugim z powyższych przykładów następuje aktualizacja dwóch składników semantycznych: spowiedzi i komunii.

Pozostałe składniki semantyczne obecne w leksemie *говеть* nie zostały w żadnym ze zbadanych przekładów przekazane. Można więc stwierdzić, że obraz rosyjskiej obyczajowości prawosławnej uległ zużożeniu, a jej specyfika — znacznemu zredukowaniu; przez to element poznawczy, który mógłby być obecny w przekładach, nie trafia do nich, ustępując miejsca adaptacji kulturowej: wszak spowiedź i komunია w okresie przygotowań do świąt wielkanocnych, będące także obyczajem katolickim, są dobrze znane w Polsce.

Strategia adaptacyjna niekiedy wyraża się w zastępowaniu treści translandu treścią wynikającą z użycia nazwy zjawiska podobnego, obecnego w doświadczeniu odbiorców przekładu (w kulturze docelowej, polskiej), lecz nieobecnego w kulturze oryginalnej. Mamy tu więc do czynienia z techniką tłumaczenia przybliżonego:

Великим постом меня заставили говеть, и вот я иду исповедоваться к нашему соседу, отцу Доримедонту Покровскому (М. Горький, *В людях*).

W czasie Wielkiego Postu kazano mi odprawić rekolekcje, po czym poszedłem spowiadać się do naszego sąsiada, ojca Dorimiedonta Pokrowskiego (przeł. Krystyna Biliska, s. 74).

Нас распускали на неделю, чтобы мы могли говеть — исповедоваться и причащаться (К. Г. Паустовский, *Далекие годы*).

Mieliśmy wówczas wolny cały tydzień na rekolekcje, spowiedź i komunię (przeł. Jerzy Jędrzejewicz, s. 122).

Rekolekcje to w kulturze katolickiej „kilkudniowy okres wypełniony modlitwą, rozważaniami i lekturą duchową, mający na celu skucie wewnętrzną i odnowę moralną”⁹. Natomiast rosyjska kultura prawosławna nie stosuje takich form przygotowania do świąt, zatem sugerowanie odbiorcy przekładu jej obecności w życiu prawosławnych Rosjan jest mylące.

Techniką podporządkowaną strategii adaptacyjnej jest także generalizacja, której przykład widzimy w poniższym fragmencie:

В глубине за сетчатой пеленою дождя двинулись и поплыли еле различимые огоньки и озаренные ими лбы, носы, лица. Говеющие прошли к утрени (Б. Л. Пастернак, *Доктор Живаго*).

W głębi, za ażurową zasłoną deszczu, poruszyły się i popłynęły ledwie widoczne światełka i oświetlone nimi czoła, nosy, twarze. Wierni szli na jutrznię (przeł. Ewa Rojewska-Olejarczuk, s. 336).

Generalizacja pozwala na wyeliminowanie problemu ze specyficzną nazwą rosyjską, stanowiąc rodzaj uniku tłumaczkici, co jednak jednocześnie osłabia wymowę oryginalnego fragmentu, podkreślającego wszak żarliwość religijną osób, o których mowa.

Oprócz wskazanych powyżej technik translatorskich okazało się, że są przypadki unikania doboru odpowiednika dla wyrazu говеть poprzez stosowanie tłumaczenia opisowego:

В конце поста, кажется на шестой неделе, мне пришлось говеть (Ф. М. Достоевский, *Записки из Мертвого дома*).

W końcu postu, w szóstym, zdaje się, tygodniu, wypadło mi przygotowywać się do przyjęcia sakramentów (przeł. Cz. Jastrzębiec-Kozłowski, s. 221).

Но сколько он ни допрашивал Степана Аркадьича, нельзя ли получить свидетельство, не говея, Степан Аркадьич объявил, что это невозможно (Л. Н. Толстой, *Анна Каренина*).

Daremnie dopytywał się raz po raz Stiepana Arkadajicza, czy nie można by otrzymać zaświadczenia nie przystępując do sakramentów; ten jednak oświadczył, że to niemożliwe (przeł. Kazimiera Iłakowiczówna, t. II, s. 277).

⁹ N. Lemaître, M.-Th. Quinson, V. Sot. *Słownik kultury chrześcijańskiej*, przeł. i uzupeł. T. Szafranski, Instytut Wydawniczy Pax, Warszawa 1997, s. 261.

Tłumaczenie opisowe wprawdzie wyjaśnia sens czynności, jednak ich nie precyzuje. Informacja kulturowa jest więc znacznie ograniczona. Nie realizuje się żaden składnik semantyczny oryginalnej jednostki.

Podobny efekt przynosi zastosowanie neologizmu tłumacza; taki — jedyne w zbadanym materiale — przypadek znalazł się w tłumaczeniu *Anny Kareniny*:

Степан Аркадьич устроил и это. И Левин стал говеть. Для Левина, как человека неверующего и вместе с тем уважающего верования других людей, присутствие и участие во всяких церковных обрядах было очень тяжело (Л. Н. Толстой, *Анна Каренина*).

Obłoński zorganizował także i to, i Lewin rozpoczął ćwiczenia nabożne. Dla Lewina, jako dla człowieka niewierzącego, ale szanującego przekonania innych, obecność na jakichkolwiek obrzędach kościelnych i udział w nich były bardzo przykre (przeł. Kazimiera Iłakowiczówna, t. II, s. 277).

W połączeniu z poprzednio cytowanym kontekstem, bezpośrednio poprzedzającym ten fragment, odbiorca przekładu może jednak zrozumieć, że określenie „ćwiczenia nabożne” oznacza przygotowania do przyjęcia sakramentów (por. przystępując do sakramentów). W ten sposób poprzedni kontekst umożliwił zastosowanie neologizmu, a także jego właściwy odbiór.

W trzech przypadkach nastąpiło zastosowanie jeszcze innego sposobu tłumaczenia niewygodnego wyrazu — pronominalizacji. Zamiast nazwy użyto zaimka wskazującego:

Однако ведь это нельзя. Тебе надо говеть. — Когда же? Четыре дня осталось (Л. Н. Толстой, *Анна Каренина*).

No ale tak nie można; musisz to załatwić. — Ale kiedy? Zostały tylko cztery dni (przeł. Kazimiera Iłakowiczówna, t. II, s. 277).

Весь острог, еще с первой недели, разделен был старшим унтер-офицером на семь смен, по числу недель поста, для говения (Ф. М. Достоевский, *Записки из Мертвого дома*).

Już od pierwszego tygodnia starszy podoficer podzielił nas w tym celu na siedem zmian, odpowiadających liczbie tygodni postu. (przeł. Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, s. 221)

W tym przypadku zrozumienie anaforycznej jednostki pronominalnej w przekładzie jest możliwe tylko dzięki kontekstowi poprzedzającemu. Gdy go przytoczymy, rozszerzając cytowany fragment, otrzymamy jasny przekaz. Prześledźmy to na przykładzie ostatniej z powyższych partii tekstu, rozszerzonej o zdanie poprzednie:

В конце поста, кажется на шестой неделе, мне пришлось говеть. Весь острог, еще с первой недели, разделен был старшим унтер-офицером на семь смен, по числу недель поста, для говения (Ф. М. Достоевский, *Записки из Мертвого дома*).

W końcu postu, w szóstym, zdaje się, tygodniu, wypadło mi przygotowywać się do przyjęcia sakramentów. Już od pierwszego tygodnia starszy podoficer podzielił nas w tym celu na siedem zmian, odpowiadających liczbie tygodni postu (przeł. Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, s. 221).

Przytaczany tu materiał, mimo że nie jest kompletny, a raczej sondażowy, ukazuje dobitnie tekstowy charakter tłumaczenia, uwikłanie każdej użytej w oryginale jednostki leksykalnej w kontekst. Dlatego oczekiwanie, że dany wyraz zostanie przetłumaczony za pomocą pewnej określonej, mniej czy bardziej trafnie dobranej jednostki leksykalnej, jest naiwnością. Podobnie zresztą nieuprawnione okazuje się negatywne wartościowanie rzekomych „niekonsekwencji” tłumacza, dobierającego do kilku użyć tej samej jednostki leksykalnej różne translaty.

Całości obrazu dopełniają przypadki tłumaczenia fragmentów zawierających leksem говеть za pomocą rozszerzenia jednostki tłumaczenia. Dokonuje się ono poprzez przebudowę struktury zdania, w którym ów wyraz występuje. Zabieg ten umożliwia — podobnie jak poprzednio wskazane techniki — uniknięcie doboru jednostki z zasobu leksykalnego języka docelowego:

Священники этих церквей не очень следили за тем, чтобы говеющий гимназист посещал все великопостные службы (К. Г. Паустовский, *Далекие годы*).

Nie bardzo nas tam pilnowano, żebyśmy chodzili na wszystkie wielkopostne nabożeństwa (przeł. Jerzy Jędrzejewicz, s. 122).

Не говоря о домашних отношениях, в особенности при смерти его отца, панихидах по нем, и о том, что мать его желала, чтобы он говел [...] (Л. Н. Толстой, *Воскресение*).

Nie mówiąc już o związkach domowych, co zaznaczyło się zwłaszcza po śmierci ojca, w związku z panichidami, a także w czasie rekolekcji wielkanocnych — matka życzyła sobie, żeby brał w nich udział [...] (przeł. Waław Rogowicz, s. 291–292)

Говевшие освобождались от работ (Ф. М. Достоевский, *Записки из Мертвого дома*).

Zwolniono nas od robót (przeł. Czesław Jastrzębiec-Kozłowski, s. 221).

Nie wchodząc w szczegółowy opis tych zamian, zauważmy tylko, że ich konsekwencją jest nie tylko utrzymanie sensu (znaczenia tekstowego) odnośnych fragmentów, ale też brak wskazania na szczególne cechy prawosławnej obyczajowości.

Udział poszczególnych sposobów przekazu badanego realonimu w przekładach na język polski jest różny i w liczbach przypadków zastosowania poszczególnych sposobów przedstawia się następująco:

- konkretyzacja: 11 kontekstów, w tym:
- aktualizacja semu 'spowiedź': 9;
- aktualizacja semu 'komunia': 2;
- tłumaczenie przybliżone: 3;
- generalizacja: 1;
- neologizm tłumacza: 1;
- pronominalizacja: 3;
- tłumaczenie opisowe: 3;
- rozszerzenie jednostki tłumaczenia (zmiana konstrukcji zdania): 5.

Rozmiary zbadanego materiału są wprawdzie niewielkie, jednak, jak sądzę, jego analiza ma przynajmniej wartość sondażową. Ukazuje ona przede wszystkim różnorodność podejścia tłumaczy do przekazu badanego leksemu, wyraźnie będącą konsekwencją zawartego w nim ładunku kulturowego; po drugie — spośród kilku elementów składających się na semantykę leksemu *зобеть* tłumacze polscy wyraźnie preferują składnik 'spowiedź', rzadko aktualizując składnik 'komunia' i całkowicie pomijając pozostałe; po trzecie — co jest przynajmniej częściowo tego konsekwencją — daje się zauważyć tendencja do unikania egzotyzyzacji przekładu, przez co czytelnicy nie uzyskują pełnej wiedzy o formach zachowań przyjętych w obyczajowości prawosławnej w okresie przedświątecznym, skupionej w tym jednym, niezwykle pojemnym semantycznie rosyjskim leksemie: *зобеть*.

Dodajmy na zakończenie, że dla całości obrazu należałoby nie tylko rozszerzyć zakres badanych kontekstów, lecz ponadto zainteresować się nie samym tylko czasownikiem; interesujące byłoby podłączenie do badania wyrazów od niego pochodnych, także mających niemalą reprezentację w kontekstach ujętych w rosyjskim korpusie tekstowym. One bowiem rozwijają cały ten kompleks składników semantycznych, który tu naszkicowałem, odwołują się do niego, niekiedy tworząc znaczenia metaforyczne, zresztą niekoniecznie pozostające w kręgu semantyki religijnej, przez co tracą swoje religijne pochodzenie. Co z tym dzieje się w przekładzie? Zapewne warto byłoby to prześledzić; jest to jednak już zadanie wykraczające poza zamysł niniejszego opracowania.

REFERENCES

- Averintsev, Sergey (ed.). *Khristianstvo. Entsiklopedicheskiy slovar' v trekh tomakh*. Moskva: Nauchnoye izdatel'stvo Bol'shaya Rossiyskaya entsiklopediya, 1993 [Аверинцев, Сергей (гл. ред.). *Христианство. Энциклопедический словарь в трех томах*. Москва: Научное издательство Большая Российская энциклопедия, 1993].
- Karaulov, Yuriy. *Russkiy yazyk i yazykovaya lichnost'*. Moskva: Nauka, 1987 [Караулов, Юрий. *Русский язык и языковая личность*. Москва: Наука, 1987].
- Lemaître, Nicole, Quinson, Marie-Thérèse, Sot, Véronique. *Słownik kultury chrześcijańskiej*. Przeł. i uzupeł. Tadeusz Szafranski, Warszawa: Instytut Wydawniczy Pax, 1997.
- Lewicki, Roman. "Russkaya religioznaya leksika v perevodcheskoy konfrontatsii: izbrannyye priyemy perevoda." *Theolinguistic Studies of Slavic Languages / Teolingvistička proučavanja slovenskih jezika*. Beograd: Srpska akademija Nauka i Umetnosti, Odeljenje Jezika i Književnosti (= Srpski jezik u svetlu savremenih lingvističkih teorija, knj. 5), 2013. 153–167. ["Русская религиозная лексика в переводческой конфронтации: избранные приемы перевода." *Theolinguistic Studies of Slavic Languages / Теолингвистичка проучавања словенских jezika*. Београд: Српска Академија Наука и Уметности, Одељење Језика и Књижевности (= Српски језик у светлу савремених лингвистичких теорија, књ. 5), 2013. 153–167].
- Natsional'nyy korpus russkogo yazyka* [Национальный корпус русского языка] <<http://www.ruscorpora.ru>>.
- Sorokin, Yuriy, Mikhaleva, Irina. "Pretsedentnyy tekst kak sposob fiksatsii yazykovogo soznaniya." *Yazyk i soznaniye: paradoksal'naya ratsional'nost'*. Moskva: IYA RAN, 1993: 98–117 [Сорокин, Юрий, Михалева, Ирина. "Прецедентный текст как способ фиксации языкового сознания." *Язык и сознание: парадоксальная рациональность*. Москва: ИЯ РАН, 1993: 98–117].
- Vlakhov, Sergey, Florin, Sider. *Neperevodimoye v perevode*. Moskva: Mezhdunarodnyye otnosheniya, 1980 [Влахов, Сергей, Флорин, Сидер. *Непереводимое в переводе*. Москва: Международные отношения, 1980].
- Yevgen'yeva, Anastasiya (ed.). *Slovar' russkogo yazyka v chetyrekh tomakh*. Izd. 2-oye, ispr. i dopoln. Moskva: Russkiy yazyk, 1981 [Евгеньева, Анастасия (гл. ред.). *Словарь русского языка в четырех томах*. Изд. 2-ое, испр. и дополн., Москва: Издательство «Русский язык», 1981].

SOURCES

- Chekhov, Anton. "Muzhiki." Chekhov, Anton. *Izbrannyye proizvedeniya v 3 tomakh*. Т. 3, Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1976 [Чехов, Антон. "Мужики." Чехов Антон. *Избранные произведения в 3 томах*. Т. 3. Москва: Художественная литература, 1976].
- Czechow, Antoni. "Chłopi." Przeł. Irena Bajkowska. Czechow, Antoni. *Opowiadania*. Т. 2, Kraków: Wydawnictwo Literackie, 1979.
- Dostoyevskiy, Fedor. "Zapiski iz Mertvogo doma." Dostoyevskiy Fedor. *Povesti i rasskazy v dvukh tomakh*. Т. 1. Moskva: Khudozhestvennaya literatura,

JEDEN ROSYJSKI REALONIM...

- 1979 [Достоевский, Федор. “Записки из Мертвого дома.” Достоевский, Федор. *Повести и рассказы в двух томах*. Т. 1. Москва: Художественная литература, 1979].
- Dostojewski, Fiodor. *Wspomnienia z domu umarłych*. Przeł. Jastrzębiec-Kozłowski, Czesław. Warszawa: PIW, 1957.
- Gogol', Nikolay. “Noch' pered Rozhdestvom.” Gogol', Nikolay. *Sochineniya v dveh tomakh*. Т. 1. Москва: Khudozhestvennaya literatura, 1971 [Гоголь, Николай. “Ночь перед Рождеством.” Гоголь, Николай. *Сочинения в двух томах*. Т. 1, Москва: Художественная литература, 1971].
- Gogol, Mikołaj. “Noc wigilijna.” Przeł. Brzęczkowski, Jerzy. Gogol Mikołaj. *Opowiadania*. Warszawa: Czytelnik, 1965.
- Gor'kiy, Maksim. *Detstvo. V lyudyakh. Moi universitety*. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1975 [Горький, Максим. *Детство. В людях. Мои университеты*. Москва: Художественная литература, 1975].
- Gorki, Maksym. *Wśród ludzi*. Przeł. Bilcka, Krystyna. Warszawa: Książka i Wiedza, 1952.
- Ostrovskiy, Aleksandr. “Groza.” Ostrovskiy, Aleksandr. *Polnoye sobraniye sochineniy*. Moskva: GIKHL, 1951 [Островский, Александр. “Гроза.” Островский, Александр. *Полное собрание сочинений*. Москва: ГИХЛ, 1951].
- Ostrowski, Aleksandr. “Burza.” Przeł. Jędrzejewicz. “*Antologia dramatu rosyjskiego*.” Т. 1. Red. Mazur, Maria. Warszawa: Czytelnik, 1952.
- Pasternak, Boris. *Doktor Zhivago*. Moskva: Knizhnaya palata, 1989 [Пастернак, Борис. *Доктор Живаго*. Москва: Книжная палата, 1989].
- Pasternak, Borys. *Doktor Żywago*. Przeł. Rojewska-Olejarczuk, Ewa. Warszawa: PIW, 1990.
- Paustovskiy, Konstantin. *Dalekiye gody*. Moskva: AST–Astrel', 2007 [Паустовский, Константин. *Далекие годы*. Москва: АСТ–Астрель, 2007].
- Paustowski, Konstanty. *Dalekie lata*. Przeł. Jędrzejewicz, Jerzy. Warszawa: Czytelnik, 1974.
- Sholokhov, Mikhail. *Tikhii Don*. Rostov-na-Donu: Rostovskoye knizhnoye izdatel'stvo, 1971 [Шолохов, Михаил. *Тихий Дон*, Ростов-на-Дону: Ростовское книжное издательство, 1971].
- Szoločow, Michał. *Cichy Don*. Przeł. Stawar, Andrzej. Rogowicz, Waław. Warszawa: Książka i Wiedza, 1982.
- Sholokhov, Mikhail. *Podnyataya tselina*. Rostov-na-Donu: Rostovskoye knizhnoye izdatel'stvo, 1972 [Шолохов, Михаил. *Поднятая целина*. Ростов-на-Дону: Ростовское книжное издательство, 1972].
- Szoločow, Michał. *Zorany ugór*. Przeł. Stawar, Andrzej. Warszawa: Czytelnik, 1954.
- Tolstoy, Aleksey. *Khozheniye po mukam*. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1987 [Толстой, Алексей. *Хождение по мукам*. Москва: Художественная литература, 1987].
- Tolstoj, Aleksy. *Droga przez mękę*. Przeł. Broniewski, Władysław. Warszawa: PIW, 1970.
- Tolstoy, Lev. “Anna Karenina.” Tolstoy, Lev. *Sobraniye sochineniy v 22 tomakh*. Т. 8–9. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1983 [Толстой, Лев. “Анна Каренина.” Толстой, Лев. *Собрание сочинений в 22 томах*. Т. 8–9, Москва: Художественная литература, 1983].
- Tolstoj, Lew. *Anna Karenina*. Przeł. Hłakowiczówna, Kazimiera. Warszawa: PIW 1970. Т. 2.


Tolstoy, Lev. "Voskreseniye." Tolstoy, Lev N. *Sobraniye sochineniy v 22 tomakh*. T. 13. Moskva: Khudozhestvennaya literatura, 1983 [Толстой, Лев "Воскресение." Толстой, Лев. *Собрание сочинений в 22 томах*. Т. 13, Москва: Художественная литература, 1983].

Tolstoj, Lew. *Zmartwychwstanie*. Przeł. Rogowicz, Waclaw. Warszawa: Książka i Wiedza, 1986.



ALICJA PSTYGA

Uniwersytet Gdański, Gdańsk, Polska

 <http://orcid.org/0000-0001-6933-2132>

MULTIMODALNOŚĆ PRZEKAZU MEDIALNEGO A PRZEKŁAD (NA PODSTAWIE ROSYJSKICH TEKSTÓW PUBLICYSTYCZNYCH I ICH TŁUMACZEŃ NA JĘZYK POLSKI)

MULTIMODALITY IN MEDIA DISCOURSE AND TRANSLATION

The article deals with the issue of multimodal media discourse in translation. It is based on Russian articles originating from different media and their Polish translations published in bi-weekly "Forum".

Analysis of selected examples revealed that graphic elements contribute to global sense of the message, however usually these are different in the translated texts.

Keywords: multimodality, media discourses, translation, global sense of the message

Maciej Mrozowski¹ uznaje, że świat przedstawiany w mediach jest spletem reprezentacji i kreacji dokonującej się w złożonym układzie uwarunkowań, w którym liczą się upodobania, potrzeby oraz kompetencje odbiorcy. O kreacji translatorskiej — możliwej przecież — autor jednak nie wspomina. W owej reprezentacji i kreacji rzeczywistości medialnej coraz ważniejszą rolę odgrywa multimodalność. Proponuję zatem refleksję nad znaczeniem tego zjawiska w przekazie medialnym (prasowym), który funkcjonuje za pośrednictwem przekładu. Na materiał egzemplifikacyjny składa się korpus tekstów rosyjskojęzycznych i ich tłumaczenia na język polski, opublikowanych na łamach czasopisma „Forum”.

Multimodalność (wielokodowość, polikodowość) uznawana jest zarówno przez medioznawców, jak i językoznawców zajmujących się badaniem przekazów medialnych za bodaj najważniejszą cechę

¹ Por.: M. Mrozowski, *Przenikanie mediów. Ewolucja mediów a przemiany ładu społecznego*, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2020, s. 377–378.

mediów i zmianę w praktykach komunikacyjnych². Zgodnie z ujęciem Małgorzaty Lisowskiej-Magdziarz, która analizując semiotykę wielomodalną, odwołuje się do prac twórców tej koncepcji Gunthera Kressa, Teo van Leeuwena oraz Michaela Hallidaya, „wielomodalność to właściwość działalności sygnifikacyjnej, polegająca na jednoczesnym używaniu znaków należących do zasobów semiotycznych o różnych właściwościach fizykalnych”³. Przekaz multimodalny jest więc bogatszy, bardziej sugestywny za sprawą różnych kodów, które przenikają się, dopasowują, niekiedy kontrastują. Perspektywa multimodalna w badaniu przekazów medialnych pozwala natomiast na ich pełniejszą interpretację, prowadząc zarazem do zintegrowanej analizy przekazu⁴ z uwzględnieniem szeroko rozumianego kontekstu społecznego i kulturowego⁵, wychodząc poza często sto-

² Z bogatej literatury zob. m.in.: M. Lisowska-Magdziarz, *Znaki na uwięzi. Od semiologii do semantyki mediów*, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2019; J. Maćkiewicz, *Jak można badać przekazy multimodalne*, „Język Polski” 2016, nr 2, s. 18–27; J. Maćkiewicz, *Co się zmieniło w komunikowaniu publicznym?*, A. Pstyga, U. Patocka-Sigłowy (red.), *Międzyjęzykowe i międzykulturowe konteksty współczesnego dyskursu publicznego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2017, s. 23–32; B. Skowronek, *Językowe odmiany medialne wobec przemian współczesnej technokultury*, „Медиалингвистика” 2018, t. 5, nr 3; Л.Р. Дускаева, *Векторы праксиологического анализа в медиалингвистике*, „Медиалингвистика” 2018, t. 5, nr 3.

³ M. Lisowska-Magdziarz, *Znaki na uwięzi...*, s. 114.

⁴ Zjawisko multimodalności ze względu na swoją naturę może być badane w ramach różnych dyscyplin; możliwe są więc różne podejścia metodologiczne. Dlatego też interdyscyplinarność spaja różne podejścia teoretyczne i różnorodność kodów przy braku uniwersalnych narzędzi badawczych (każdy kod wymaga specyficznego instrumentarium). Bogusław Skowronek podkreśla, że „badając językową warstwę przekazu medialnego, trzeba ją zawsze widzieć w kontekście cech charakterystycznych dla danego medium oraz w relacji z innymi systemami, współtworzącymi znaczenia konkretnego tekstu. Każde medium przedstawia bowiem treści językowe w specyficzny dla siebie sposób” — B. Skowronek, *Mediolingwistyka. Wprowadzenie*. Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2013, s. 96.

⁵ A. Kampa, *Multimodalna analiza dyskursu — ujęcie semiotyczne*, M. Czyżewski, M. Osocki, T. Piekot, J. Stachowiak (red.), *Analiza dyskursu publicznego. Przegląd metod i perspektyw badawczych*, Wydawnictwo Akademickie SEDNO Sp. z o.o., Warszawa 2017, s. 95–122; M. Lisowska-Magdziarz, *Znaki na uwięzi...*, s. 120–121; J. Maćkiewicz, *Więcej niż tysiąc słów. Perswazyjne działanie zdjęć prasowych*, „Media — Biznes — Kultura” 2018 nr 1, s. 25–34; M. Ślawska, *Perspektywa multimodalna w badaniu tekstów prasowych*, I. Hofman, D. Kępa-Figura (red.), *Zagadnienia ogólne i teoretyczne. Multimodalność mediów drukowanych*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2018; U. Żydek-Bednarczuk, *Dyskurs medialny w analizie interdyscyplinarnej*,

sowane we współczesnych badaniach językoznawczych ujęcie czysto logocentryczne⁶.

Medialny dyskurs prasowy, stanowiący podstawę niniejszych rozważań, jest terminem bardzo szerokim⁷, który w związku z konwergencją mediów i możliwością funkcjonowania prasy zarówno w postaci drukowanej, jak i cyfrowej, odbieranej na czytnikach elektronicznych, często paralelnie, dodatkowo z pewnymi wynikającymi z nowego medium możliwościami (np. zdjęcia, odesłanie do innych publikacji dzięki aktywnym linkom) staje się nieostry. Dlatego Lisowska-Magdziarz zwraca szczególną uwagę na konwergencję mediów: konwergencję technologiczną oraz konwergencję w obrębie treści, modeli odbioru i sposobów oddziaływania. Autorka twierdzi, że interpretacja tekstów prasowych wielomodalnych wymaga umiejętności korzystania z tego typu tekstów: „czytania” tekstu wielomodalnego oraz umiejętności odbioru mediów zgodnie z podstawowymi konwencjami gatunkowymi”, dodając, że proces ten „odbywa się na tle tradycji kulturalnej i w ścisłym związku z kontekstem kulturalnym, politycznym, społecznym, ekonomicznym”⁸. Do kompetencji czytelnika przekazu medialnego należałoby jej zdaniem dodać kolejną – wielomodalną kompetencją komunikacyjną, która poza umiejęt-

w: B. Skowronek, E. Horyń, A. Walecka-Rynduch (red.), *Język a media. Zjawiska językowe we współczesnych mediach*, Collegium Columbum, Kraków 2016.

⁶ Dla przekładu szeroko rozumiany kontekst społeczno-kulturowy jest równie istotny na poziomie sfery logocentrycznej.

⁷ Por. m.in.: M. Kita, *Dyskurs prasowy*, w: E. Malinowska, J. Nocoń, U. Żydek-Bednarczuk (red.), *Style współczesnej polszczyzny. Przewodnik po stylistyce polskiej*. Universitas, Kraków, 2013, s. 199–288; B. Skowronek, *Językowe odmiany medialne wobec przemian współczesnej technokultury*, „Медиалингвистика” 2018, t. 5, nr 3; U. Żydek-Bednarczuk, *Dyskurs medialny*, E. Malinowska, J. Nocoń, U. Żydek-Bednarczuk (red.), *Style współczesnej polszczyzny...*, s. 179–197; U. Żydek-Bednarczuk, *Dyskurs medialny w analizie interdyscyplinarnej*, w: B. Skowronek, E. Horyń, A. Walecka-Rynduch (red.), *Język a media. Zjawiska językowe we współczesnych mediach*, Collegium Columbum, Kraków 2016, s. 13–24; Л. П. Дускаева, *Векторы пракиологического анализа в медиалингвистике*, „Медиалингвистика” 2018, t. 5, nr 3; А. В. Полонский, *Медийный текст и его статус в современной культуре*, w: А. В. Полонский, М. Ю. Казак (red.), *Медийный текст: социальные практики, технологии, теории*, Белгород: Издательский дом БЕЛГОРОД, 2018.

⁸ M. Lisowska-Magdziarz, *Media powszednie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 22; M. Lisowska-Magdziarz, *Znaki na uwieźni...*, s. 132. Uwaga ta dotyczy zarówno komunikatu i interpretacji tekstu w określonym języku narodowym (oryginału), jak i tego, który funkcjonuje za pośrednictwem przekładu – por. W. Pisarek, *Wstęp do nauki o komunikowaniu...*

nością rozumienia i odbioru w zmediatyzowanym świecie w ramach kompetencji medialnej obejmuje także „zdolność do użytkowania mediów jako obszaru dla własnej ekspresji”.

Multimodalność wpływa na sposób podejścia do przekazu medialnego⁹, otwierając potencjał interpretacyjny tekstu, samą zaś perspektywę badawczą — na interdyscyplinarność. W wypadku tekstów prasowych pewnym ułatwieniem jest stały układ przekazu: forma pisana ze statycznym obrazem.

Rozważając relacje przekładowe, należałoby również ten drugi przekaz — tekst przełożony — ocenić jako całość, podobnie jak w odniesieniu do komunikatu oryginalnego, uwzględniając nie tylko jego warstwę słowną, lecz odnosząc się do multimodalności obu tekstów (ekwiwalentnych bądź przynajmniej adekwatnych) i udziału innych kodów w konstruowaniu sensu przekazu. Wprawdzie Agnieszka Kampka stwierdza, że w analizie multimodalnej „żaden z kodów semiotycznych nie jest z góry uznany za najważniejszy”¹⁰, jednak przekład *ex definitione* można by sprowadzić do warstwy słownej tłumaczonego tekstu — jest ona niekwestionowaną podstawą przekładu. Natomiast na globalny sens komunikatu medialnego składa się całość, łącznie z elementami pozawerbalnymi. Tak w nowych dla oryginału kontekstach i przestrzeni funkcjonuje bowiem komunikat przełożony, w którym warstwa słowna, łącząc się z elementami wizualnymi, tworzy spójny przekaz, o czym przekonuje analiza zebranego materiału. Zasadne wydają się więc pytania o multimodalność w przekazie przełożonym (zapośredniczonym, w „przejmującym” go środowisku medialnym): czy jest powielana, odtwarzana, czy też budowana na nowo; jak — wobec oczywistych modyfikacji medialnych tekstów prasowych w przekładzie — wielokodowość wpływa na ostateczny kształt komunikatu, jak tłumacz/nadawca/redakcja zapewnia sobie dobre zrozumienie i interpretację¹¹, jeśli dzięki multimodalności

⁹ A. Kampka, *Multimodalna analiza dyskursu...*; M. Kita, *Dyskurs prasowy...*; J. Maćkiewicz, *Więcej niż tysiąc słów...*; T. Piekot, *Dyskurs polskich wiadomości prasowych*, Universitas, Kraków 2006; A. Pstyga, *Perspektywy badań nad rosyjsko-polskim dyskursem prasowym*, „Roczniki Humanistyczne” 2019 t. LXVII, z. 7, s. 7–19; A. Pstyga, *Wartościowanie w tekście medialnym — interpretacje tłumacza*, „Przegląd Rusycystyczny” 2020, nr 1, s. 105–118; M. Ślawska, *Perspektywa multimodalna w badaniu tekstów prasowych...*

¹⁰ A. Kampka, *Multimodalna analiza dyskursu...*, s. 97.

¹¹ Lisowska-Magdziarz zauważa, że „o ile można mówić o poprawnym rozumieniu tekstu — czyli odwzorowaniu sensu, jaki chciał przekazać autor czy nadawca, o tyle interpretacji nie można przypisać poprawności lub braku poprawności, zawsze

osiąga się pewną integrację sensu? Nie może tu być przypadkowości, nie bowiem w mediach, jak podkreślają medioznawcy¹², nie jest bezinteresowne, jednakże ostateczna forma przekazu — strona graficzna, która dopełnia sens przekazu — raczej nie zależy już od tłumacza, lecz od redakcji czasopisma (w ramach zespołu „Forum” funkcjonuje Pracownia Graficzna).

Spojrzenie na komunikację przekładową z perspektywy multimodalnej skłania do innego, specyficznego ujęcia sposobu funkcjonowania tekstu przełożonego w mediach. Jest on „przyjmowany” i łączy się z pewnymi przesunięciami w zakresie potencjału komunikacyjnego oraz interpretacyjnego samego tekstu i zmianą lub modyfikacją funkcji tekstu w innym kontekście społeczno-kulturowym i językowym. Przekaz ten jest bowiem kierowany do innego (drugiego) odbiorcy, dysponującego z reguły określonym doświadczeniem komunikacyjnym, który sięga też po czasopismo i wybrany artykuł z określonym nastawieniem. Przekład funkcjonuje bowiem w innym medium (czasopiśmie — drukowanym/w wersji cyfrowej, portalu internetowym itd.), w innej, najczęściej zmienionej oprawie graficznej, opatrzony nadanym z reguły tytułem, zmodyfikowaną segmentacją tekstu, z innym obrazem (zdjęciem, rysunkiem czy infografiką; rzadko ilustracje są powtarzane), o czym odbiorca tekstu przełożonego nie wie. Dlatego też kluczowe wydaje się pytanie o relacje między tekstem oryginału a przekładem, o to, co wnosi tłumacz bądź redakcja — zwłaszcza jeśli intencje nadawcy, zapotrzebowanie i oczekiwania odbiorcy oraz sama sytuacja komunikacyjna mogą być różne. Bez konfrontacji z oryginałem (co czyni tłumacz, redakcja i badacz przekładu) odbiorca przełożonego tekstu nie odtworzy intencji autora i pomyślanego przez niego sensu.

Jak odczytuje więc i jak interpretuje przekaz multimodalny odbiorca przekładu? W odniesieniu do relacji przekładowych i zmiany

jest ona bowiem rezultatem kompetencji komunikacyjnych, wiedzy i motywacji komunikujących się ludzi, relacji społecznych pomiędzy nimi, celu komunikowania się, warunków formułowania wypowiedzi i jej odbioru, wreszcie koncepcji poznawczych panujących w miejscu i czasie, w których zachodzi komunikacja” (M. Lisowska-Magdziarz, *Znaki na uwięzi...*, s. 74). Jako odbiorcy nie mamy przy tym pełnej wiedzy o tym, kto jest autorem przekazu/nadawcą, jaka jest rola wydawcy, redakcji; nadawca nie zawsze ujawnia też swoje cele komunikacyjne (tamże, s. 82); natomiast odbiorca zawsze może się zachować jak zechce, korzystając ze swego doświadczenia w odbiorze mediów.

¹² Por. tamże; M. Mrozowski, *Przenikanie mediów...*; W. Pisarek, *Wstęp do nauki o komunikowaniu...*

uwarunkowań językowych oraz społeczno-kulturowych — z perspektywy odbiorcy — multimodalność wpływa na procesy rozumienia i interpretacji w sposób szczególny, komplikując bądź ułatwiając odbiór, niekoniecznie jednak powielając sugestie „oryginalne”. Dlatego też kluczowe wydaje się pytanie, jak badać dwuteksty w perspektywie multimodalnej, pamiętając, że przekład sytuuje się w obszarze komunikacji międzykulturowej. Wskazane przez Agnieszkę Kampkę założenia analizy multimodalnej: (1) konieczność jednoczesnego badania całego przekazu — tekstu i innych kodów, (2) społeczny wymiar języka i form komunikacji, co oznacza, że „dany sposób komunikacji niesie ze sobą znaczenie tylko w konkretnej sytuacji i dla danej wspólnoty komunikacyjnej”¹³, (3) odbiór komunikatu musi zakładać jednoczesny charakter oddziaływania wszystkich elementów komunikatu wielokodowego, prowadzą do wykrycia sposobów komponowania globalnego sensu przekazu (tj. wyborów nadawcy i interpretacji odbiorcy).

Jolanta Maćkiewicz, podkreślając, że w aspekcie odbiorczym komunikat multimodalny stanowi całość, zwraca uwagę na konieczność wyodrębnienia poszczególnych „modusów” (kodów) na potrzeby jego analizy, by „następnie ponownie je połączyć, konstruując mniejsze całości, w których elementy różnych kodów wchodzi ze sobą w rozmaite relacje”¹⁴. W badaniu prasowych komunikatów multimodalnych, wyznaczając cel samych badań, autorka proponuje wykorzystanie najważniejszych komponentów sytuacji komunikacyjnej i punktu widzenia nadawcy, odbiorcy oraz samego komunikatu. O ile pierwsze podejście sprawdza sposób wykorzystania różnych środków pod kątem realizacji funkcji komunikacyjnych, drugie uwzględnia wpływ środków na interpretacje komunikatu i jego oddziaływanie, to trzecie — badanie samego komunikatu dokonywane jest z perspektywy badacza obserwatora i sprowadza się do wyróżnienia poszczególnych systemów semiotycznych, ich opisu oraz relacji (współdziałania) pomiędzy nimi¹⁵. Zdaniem autorki problemem pozostaje jednak różnorodność poszczególnych systemów (szczególnego rodzaju przekład systemów niewerbalnych na werbalne) oraz komunikatów, a także brak odpowiednich (tj. uniwersalnych) narzędzi.

Podejście metodologiczne Jolanty Maćkiewicz wyzyskuje w analizie dwutekstów, koncentrując się na określeniu relacji elementów

¹³ Por. A. Kampka, *Multimodalna analiza dyskursu...*, s. 97.

¹⁴ Zob. J. Maćkiewicz, *Jak można badać przekazy multimodalne...*, s. 23.

¹⁵ Tamże, s. 25.

wizualnych (wraz z ewentualnym podpisem) do tekstu w komponowaniu sensu przekazu medialnego. Jako materiał ilustracyjny wybieram z korpusu tekstów trzy zróżnicowane gatunkowo dwuteksty: esej rosyjskiego pisarza i publicysty Wiktora Jerofiejewa, wywiad z ambasadorem Rosji w Polsce oraz reportaż Rosjanki, która zamieszkała we Wrocławiu. Oryginały pochodzą z tygodnika społeczno-politycznego „Огонек”, dziennika „Коммерсантъ” (funkcjonujących równolegle w wersji drukowanej i cyfrowej) oraz portalu internetowego Lenta.ru.

Na wstępie należy podkreślić, że w „Forum” ważny okazuje się sam układ artykułów: ich uporządkowanie, rozmieszczenie według działów. Teksty ułożone są więc w określony sposób według stopnia ważności czy ich powiązania, ważne są też ich przynależność gatunkowa i funkcja. Zaznaczyć też należy szczególną dbałość redakcji o stronę wizualną czasopisma. Winnam również dodać, że esej i wywiad zostały przetłumaczone bez żadnych pominięć w tekście, należą do dobrych przekładów, choć o wyborach tłumacza zawsze można dyskutować. Tym razem jednak nie przedstawiam oceny szczegółowej rozwiązań translatorskich. Inaczej jest z tekstem trzecim, opatrzonym formułką „na podstawie” z opuszczeniem dużych partii tekstu, a więc z pominięciem informacji. Oprawa graficzna w „Forum” — stosownie do działu, w którym przekaz został zamieszczony — jest charakterystyczna dla czasopisma (liternictwo, układ strony), zmienione są natomiast ilustracje i grafika.

Esej Wiktora Jerofiejewa (*И наденет Бог новую стерильную маску...* z podtytułem *Писатель Виктор Ерофеев — о вирусной антивоенне — I włoży Bóg sterylną maskę z lidem*, który stanowią pierwsze zdania tekstu i wskazanie na autora) dotyczy aktualnego tematu pandemii w wymiarze globalnym, co odzwierciedla zdjęcie przedstawione w oryginale, któremu towarzyszą dane statystyczne mówiące o sytuacji w świecie oraz w wymiarze lokalnym — w Rosji i w Moskwie. Na ciemne zdjęcie twarzy kobiety i mężczyzny w maseczkach (tło), które stały się symbolem obecnych czasów i bezpośrednim nawiązaniem do tytułu, naniesione są kontury z nazwami państw i czerwonym punktem o różnej wielkości, odzwierciedlającym skalę zachorowań na COVID-19. Przytoczone dane statystyczne potęgują przerażenie odbiorcy (zwłaszcza aktualizowane każdego dnia w wersji cyfrowej). Oprawa graficzna przekazu oryginału jest więc sugestywna i wyróżnia się swą mocą perswazyjnego oddziaływania.

[1 a]



Фото: Эмин Джафаров / Коммерсантъ | купить фото

И наденет Бог новую стерильную маску...
 Писатель Виктор Ерофеев — о вирусной антивоине
 Журнал «Огонёк» №16 от 27.04.2020, стр. 29
 Виктор Ерофеев
 Взгляд писателя на эпидемию и мир после нее
 Статистика по коронавирусу COVID-19

Мир Россия Москва

Заболели	Выздоровели	Умерли
1,1 млн	934 тыс.	20 056 чел.
+7212	+4317	+108
(за сутки)	(за сутки)	(за сутки)

Данные обновлены 25.09.2020 в 9:46 по московскому времени

Нет ничего страшнее страха. Страх все разрушает. Мы тут на планете Земля считали себя хозяевами, высшей расой, обложившись смартфонами, окунувшись с лапами в интернет, мы уже додумались до того, чтобы заставить работать на себя искусственный интеллект, как золотую рыбку, царицу моря, а на самом деле мы оказались даже не гостями, а бедными родственниками, дрожащими (как там у Достоевского?) «тварями». Эпидемия нас поставила в угол, а перед этим еще выпорола. [...] (<https://www.kommersant.ru/doc/4315118>)

MULTIMODALNOŚĆ PRZEKAZU...

Oprawa graficzna komunikatu przełożonego, zamieszczonego w dziale *O TYM MÓWI ŚWIAT*, zmienia się. Tytuł i lid umieszczone na ciemnym tle zwracają uwagę odbiorcy. W nagłówku ginie jedno z kluczowych słów Jerofiejewa – *antywojna*, to sformułowanie *ostrzega w czas zarazy należy uznać za wymowne*. Zmianie ulega również struktura tekstu z nadanymi śródtytułami, które go porządkują. W opublikowanym na łamach „Forum” przekazie warstwie słownej towarzyszy zdjęcie autora tekstu – Wiktora Jerofiejewa (z podpisem i ze wskazaniem na autora zdjęcia) oraz grafika (źródło: caglecartoons.com), która doskonale koresponduje z tekstem pisarza, wnosi zarazem kontekst globalny, odzwierciedlając wszelkie zagrożenia. Jest to ciekawy wybór zarówno ze względów estetycznych, jak i reprezentację ujętych w myśl autora: wirus uderzający w tłum ludzi miażdży niektórych z nich, część rozbiega się, ale za nim nadciąga druga, znacznie większa z napisem *CRISIS*, pozostawiając po sobie jeszcze większe spustoszenie. Grafika jest opatrzona sugestywnym podpisem, który stanowi powtórzone zdanie rozpoczynające drugi akapit: „Strach sprawia, że wartości najpierw kamienieją, a potem zaczynają się sypać, kruszą się jak wapień”.

[1b]

I włoży Bóg sterylną maskę

Nie ma nic straszniejszego od strachu. Strach wszystko niszczy – ostrzega w czas zarazy Wiktor Jerofiejew.

Wiktor Jerofiejew

O TYM MÓWI ŚWIAT

Uważaliśmy, że jesteśmy panami planety Ziemia. Uważaliśmy się za wyższą rasę. Ze wszystkich stron obłożyliśmy się smartfonami, po czubek głowy zanurzyliśmy się w internet. Już nawet zaczęliśmy przemyślać nad tym, aby zaprząć do roboty sztuczną inteligencję jak złotą rybkę, władczynię morskich wód. A się okazało, że nie jesteśmy tu nawet gośćmi, ale ubogimi krewnymi albo – jak u Dostojewskiego – drżącymi kreaturami. Epidemia postawiła nas wszystkich do kąta, a przedtem jeszcze porządnie wychostała. Przycięła nas do ziemi i zdegradowała.

Osad pozostanie

Strach sprawia, że wartości najpierw kamienieją, a potem zaczynają się sypać, kruszą się jak wapień. Nie, oczywiście, pozoberamy się, zaciśniemy pięści i damy radę. Ale kiedy to będzie? A co najważniejsze, gdzie się po wszystkich obudzimy? Zawróćmy w stronę tego świata, z którego kolejni wypadliśmy? Znowu będziemy tacy nałocni, bezczelni? Nie, tam już nie wrócimy.

po prostu niepoterz przeleciał. I ten niepoterz nie był wyrazićlelem niczyjej woli, a po prostu sobie przeleciał. Raz-dwa i z powrotem. A może wirus zrodził

Wiktor Jerofiejew (ur. w 1947 roku), rosyjski pisarz i publicysta

Krzysztof Zuczkowski / Forum

Forum, Nr 11.2020 • 21.05.2020

1 włoży Bóg stępną maskę

https://www.forumdwutygodnik.pl/files/article/2002670.1957249.html

Często odwiedzane Pierwsze koki Gmail Polityka! Dwutygodnik Forum

O tym młody świat - 1 włoży Bóg stępną maskę Forum, Nr 11, 2020 - 21.05.2020

sie w laboratorium wojskowym?

Kiedy sprawy potoczyły się tak, że dochodziło do medycznej selekcji, kiedy trzeba było wybierać, kogo leczyć, a kogo oddać śmierci, to się okazało, że zupełnie bezpodstawnie pretendowali do odgrywania głównej roli. Nie poradziliśmy sobie nawet z masową empatią. Osad pozostanie. Z tego mętnego osadu urodził się coś nieoczekiwanego. Z głębokością niesokreślonej, i wielkiej głębi, która spadła nam na głowę wraz z wirusem, wyłonił się, a potem rozjeździł po całym świecie, rozpowszechnił wszędzie obraz nowego Boga, jego jak zawsze chytra, ale bardziej dostępnego dla rozumu ludzkiego maska naszych czasów.

Skąd się taki Bóg wzięł? A miłąd. Bo skąd się wziął Bóg wśród rybaków Palestyny? Po prostu zjawił się. Przejrzyj z Kalkuty albo z internetu. Jemu jest wszystko jedno, skąd przyjdzie. Przecież nie możemy przez całe życie żyć z bogami, którzy walczą między sobą, którzy nie mogą się nawzajem znieść. Nawet innych bogów nie uważają za bogów! A gdy – tak jak w chrześcijaństwie – jest tylko jeden Bóg, to go zaraz rozrywają na części. Na malutkiej planecie bogowie wywołują waśnie? Jak im nie wsty! A może trzeba by chodzić po pustym stryczku, po którym niebiesie się echo, i wrzeszczeć, że Boga nie ma? Można i tak. Koronawirus ostatecznie wykończył postmodernizm...

A nasi wybawiciele, nasi lekarze? Co oni na to? Powiadają, że koronawirus wypowiedział nam wojnę. Tak mówią światowi politycy: i Macron, i Putin. Wszyscy go powtarzają! Ale to nie tak. W latocie to antywojna. W pewnym sensie to wojna wywołana na drugą stronę, przeciwstawno wojny. Bo wojna wymaga mobilizacji. Ludność staje się społeczeństwem lub narodem (w zależności od jakości cywilizacji) i staje w obronie swojego państwa, które nazywa ojczyzną, co oznacza hybrydę kraju i państwa (każdy ma różne proporcje tej

Siach sprawa, że warłoko nagroze kamertoną, a potem zaczynają się zrywać, trzęsąc się jak wapieni.

cagielcaroons.com

Warstwa wizualna towarzysząca głębokiej refleksji Jerofiejewa na temat epidemii i przyszłości świata, czasów antywojny wirusowej i rządów, od których społeczeństwo oczekuje ratunku, nie jest powieleniem treści eseju, a dopełnia go i stanowi wzmocnienie przekazu werbalnego

Wywiad z ambasadorem Federacji Rosyjskiej w Warszawie (dla dziennika „Kommersant”), który winą za pogarszające się relacje rosyjsko-polskie obarcza wyłącznie stronę polską, opatrzony został czterema zdjęciami. Są to kolejno zdjęcie ambasadora Siergieja Andriejewa (bez podpisu, pozostałe mają podpisy, co jest istotne dla rosyjskiego odbiorcy), ówczesnego ministra spraw zagranicznych Jacka Czaputowicza, traktatu pokojowego i rusztowań okalających jeden z pomników żołnierzy radzieckich:

[2a]

<https://www.kommersant.ru/gallery/3764290#id1656219>

«Не забудем, не простим»

Посол РФ в Варшаве — о трудностях польско-российского диалога



Фото: РИА Новости

MULTIMODALNOŚĆ PRZEKAZU...



Глава МИД Польши — о том, что мешает нормализации отношений между Москвой и Варшавой



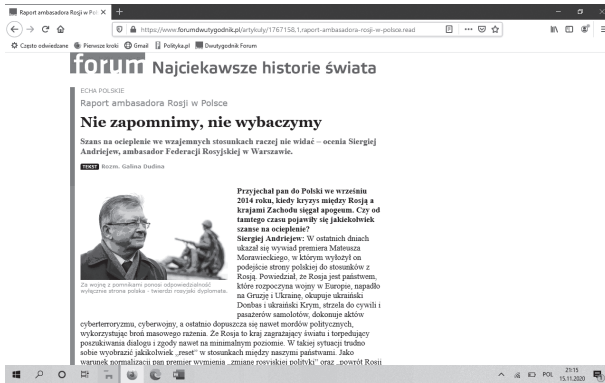
Что желала и что получила Польша после войны



“Ъ” получил список памятников советским воинам, которые собираются снести в Польше

Przekład został umieszczony w dziale ECHA POLSKIE. Tytuł został przełożony *Nie zapomnimy, nie wybaczymy* (jako cytat z wywiadu), a jego negatywny wydźwięk pogłębia lid: „Szans na ocieplenie we wzajemnych stosunkach raczej nie widać – ocenia Siergiej Andriejew, ambasador Federacji Rosyjskiej w Warszawie”. Poniżej przedstawiam zdjęcie z wersji cyfrowej „Forum”, natomiast wersja drukowana ma ciekawszy układ i do niej się odwołuję. Graficznie tekst przełożony dopełnia nakładający się na dwie strony na kremowym tle (inaczej niż kolejne dwie strony wywiadu) kolaż z wyraźnie podzielonym planem. Na pierwszym planie widnieje przyciągające wzrok zdjęcie ambasadora, raczej pogodne (inne niż to w oryginale z zaciśniętymi ustami, aczkolwiek z nieco ironicznym – w kontekście wypowiedzi – uśmiechem). Na drugim planie mamy zaś stanowiące rozmyte tło dla wyraźnej postaci ambasadora zdjęcie fragmentu pomnika żołnierza radzieckiego z podpisem „za wojnę z pomnikami ponosi odpowiedzialność wyłącznie strona polska – twierdzi dyplomata”. Właśnie za sprawą tego podpisu, który bezpośrednio nawiązuje do tytułu oraz lidu i wielokrotnie powtarzającego się sformułowania o winie polskiej strony, szczególnie drugi plan staje się symbolem złych relacji. Jak sądzę, budzi to sprzeciw polskiego odbiorcy i nawiązuje do stereotypów we wzajemnym postrzeganiu.

[2b]



Kolejny tekst (oryginał) zawiera pozytywną relacją Rosjanki, aczkolwiek negatywnie ocenia ona pewne szczegóły kulinarne (pomidory i majonez, które zwykle pozostają poza sferą negatywnych zjawisk społecznych), co wzmacnia tytuł oryginału (*Польский майонез мне совсем не нравится*). Przekład opublikowano, podobnie jak poprzedni, w dziale ECHA POLSKIE.

[за]

«Польский майонез мне совсем не нравится»

История жительницы Санкт-Петербурга, переехавшей в польский Вроцлав

[...]

Ежи и гномики

В любой стране есть мелочи, к которым нужно привыкнуть, но скоро они становятся обыденностью. Например, счет этажей в Польше начинается с нулевого, а не с первого этажа. В трамвае билетик обязательно нужно прокомпостировать, чтобы автомат поставил на нем дату и время. Если забудешь — штраф за безбилетный проезд. Про контролеров много слышала, но ни разу не встречала.

Я о Польше почти ничего не знала, поэтому и ожиданий особых не было. Хотелось посетить старинные замки. Конечно, мы планировали путешествовать, и в этом году занимаемся этим особенно активно. Сначала ездили автобусной компанией PolskiBus, потом купили машину, и нам открылось еще больше возможностей. Машина — это приятный сюрприз. Оказалось, что в Польше автомобили практически вдвое дешевле, чем в России, так как нет пошлины. Правда, топливо стоит почти в два раза больше.



На улицах Вроцлава часто встречаются небольшие бронзовые гномики. Они известны, любимы и считаются изюминкой города. Их количество постоянно растет. Иногда своего гномика у входа заводят магазины вроде Икеа, но в основном они встречаются в центре. Зимой их даже одевают в кофточки и шарфики. Для туристов выпускают карты-путеводители, где объясняется, как их найти. [...]; <https://lenta.ru/articles/2017/09/04/poland>

Autorka dostrzega osobliwości rzeczywistości polskiej, zwłaszcza Wrocławia, którego symbolem stały się krasnale (ta informacja zawarta jest w lidzie i fragmencie opatrzonym śródtytułem *Ежи и гномики* (*Jeże i krasnoludki*). W przekładzie z wyrazistym śladem nawiązania do tego wątku (w związku z kompresją tekstu ten frag-

ment w tłumaczeniu został pominięty) w postaci zdjęcia krasnala — w wersji drukowanej wyśrodkowanego, umieszczonego w centrum tekstu i przyciągającego wzrok odbiorcy. Zostało ono opatrzone podpisem. Konfrontacja oryginału z opublikowanym przekładem (przedrukiem, tekstem na podstawie oryginału) wykazuje jednak zmianę nacechowania wartościującego. Ponownie wpływają na to nadany tytuł, lid oraz fotografia z zaskakującym podpisem, jako elementy szczególnie przyciągające uwagę odbiorcy. Wprowadzenie w tytule rosyjskiego „niet”, zwłaszcza w konstrukcji *mówimy „niet”* (por. *Polskiemu majonezowi mówimy „niet”*) mimo cudzysłowu, a z silną konotacją obcości, czasowniki *zwabić* i *odstraszyć* (zob.: *Czym zwabić Rosjan do Polski, a czym [ewentualnie] odstraszyć*), być może nawiązujące do potoczności relacji autorki, a szczególnie frazem „zielone ludziki” (również ujęty w cudzysłów) w podpisie pod zdjęciem: *Wrocławskie krasnale nie boją się „zielonych ludzików”*. *Goście ze Wschodu są zachwyceni* zmieniają charakterystykę tekstu polskojęzycznego ocenianego z punktu widzenia zawartości aksjologicznej. Wyrażenie *Zielone ludziki*, kojarzone z działaniami Rosji na Ukrainie, bo w tym kontekście użył go Władimir Putin zostaje tu wykorzystane w zaskakującym kontekście. Zdjęcie wraz z podpisem jako elementy dodane przez tłumacza lub redakcję wprowadzają w sferę wartościowania — odmiennego niż wynikałoby to z samego tekstu.

[3b]

The screenshot shows a forum post on the website 'forum.wroclawiu.read'. The browser address bar shows the URL: <https://www.forumwutygodnik.pl/artysty/1721652.1.rosjanie-we-wroclawiu.read>. The forum header includes 'forum Najciekawsze historie świata' and a search bar. The post title is 'Rosjanie we Wrocławiu' and the main heading is 'Majonezowi mówimy: niet!'. Below the heading is the sub-heading 'Czym zwabić Rosjan do Polski, a czym (ewentualnie) odstraszyć.' and the author 'tekst: Na podst. lenta.ru'. The main content features a photograph of a troll doll (a 'krasnale') and a block of text in Polish. The text discusses a man named Aleksandra who came to Wrocław for work and was recommended to visit Poland. It mentions that before his arrival, Poland was not popular in Russia, but after he visited and talked to Aleksandra, his opinion changed. He found that Poland is not as far away as it seems, and that the roads are better than in Russia. The text also mentions that he was able to travel legally and that he was allowed to work in Jurata.

forum Najciekawsze historie świata

ECHA POLSKIE
Rosjanie we Wrocławiu

Majonezowi mówimy: niet!

Czym zwabić Rosjan do Polski, a czym (ewentualnie) odstraszyć.

tekst: Na podst. lenta.ru



Aleksandra przyjechała do Wrocławia ze swoim chłopakiem, który dostał tu pracę jako programista. Postanowili, że pomyślą przez jakiś czas w Polsce, będą podróżować i poznać Europę. — Przed przyjazdem do Wrocławia nie o Polsce nie wiedziałam — przyznaje Aleksandra w rozmowie z portalem Lenta.ru. — Chciałam poznać stare zamki. Okazało się, że po kraju fajnie podróżuje się autobusami dalekobieżnymi, ale potem kupiliśmy samochód. Auto w Polsce są dwa razy tańsze niż w Rosji, za to paliwo jest dwa razy droższe.

Przyjechali legalnie — Zastępowanie formalności, pozwolenia na pracę dla Jurja

Wrocławskie krasnale nie boją się „zielonych ludzików”. Goście ze Wschodu są zachwyceni.

Trudne relacje Polaki z Rosją
Czy Polska i Rosja są skazane na wieczny spór? Instytut Opinii Publicznej, rosyjski politolog, 20/11/2020

Za ekwiwalentne można by uznać zdjęcia krasnali — są one różne w każdym z tekstów: Motocyklista w tekście rosyjskim i Syzyfki w wersji cyfrowej „Forum” oraz grająca na bębnie postać z dreadami w wersji drukowanej¹⁶. Te wizerunki z pewnością wnoszą swoje konotacje, natomiast podpis pod neutralnym zdjęciem (jednego z krasnali) nadaje mu wymiar aksjologiczny, przenosząc cały komunikat w sferę dyskursu upolitycznionego. Zdjęcie w komunikacie polskojęzycznym ma zatem charakter nie tylko ilustracyjny, ale — oceniane wraz z podpisem — stanowi szczególny element wartościowania odmiennego, niż wynikałoby to z oryginału.

Perspektywa multimodalna w ocenie dwutekstów medialnych dowodzi, że od odbiorcy wymaga się dużego zaangażowania, umiejętności odbioru i dokonywania analizy i syntezy całego przekazu, zestawiania i interpretacji wszystkich komponentów. Przekaz medialny w przykładzie wymaga bowiem uważnej interpretacji, wynikającej z interakcji zastosowanych zasobów semiotycznych, wielomodalności doświadczenia odbioru tekstu medialnego w realnej sytuacji komunikacyjnej. Medium „przejmujące” i „przyjmujące” określony komunikat wprowadza zmiany na poziomie całego przekazu w ramach komunikacji międzyjęzykowej i międzykulturowej. Należy więc uznać, że multimodalność tekstu pozostaje jako cecha komunikatu, jednak nie podlega ona odtwarzaniu, a jest budowana stosownie do intencji przejmującego przekaz wydania (zespołu redakcyjnego). Kody pozawerbalne w odniesieniu do przekładanych tekstów publicystycznych są powiązane z ich zawartością informacyjną, czasami ilustrują przekazywane treści, niekiedy zaś stanowią specyficzny ślad informacji werbalnej pominiętej w przekładzie. Mogą one wpływać na wartościowanie całego komunikatu, jednak na plan pierwszy wysuwa się funkcja przyciągająca uwagę odbiorcy tekstu oraz funkcja perswazyjna.

REFERENCES

- Duskayeva, Liliya. “Vektory praktsiologicheskogo analiza v medialingvistike.” *Medialingvistika* 2018, vol. 5, 3 [Дускаева, Лилия. “Векторы практиологического анализа в медиалингвистике”. *Медиалингвистика* 2018, т. 5, 3].
- Kampka, Agnieszka. “Multimodalna analiza dyskursu — ujęcie semiotyczne.” *Analiza dyskursu publicznego. Przegląd metod i perspektyw badawczych*. Czyżewski,

¹⁶ Jest to zarazem doskonały przykład konwergencji mediów. Ten dwutekst był również przedmiotem rozważań — por. A. Pstyga, *Wartościowanie w tekście medialnym...*, s. 105–118.

- Marek. Osocki, Michał, Piekot, Tomasz. Jerzy, Stachowiak (Eds.). Warszawa: Wydawnictwo Akademickie SEDNO Sp. z o.o., 2017: 95–122.
- Kita, Małgorzata. “Dyskurs prasowy.” *Style współczesnej polszczyzny. Przewodnik po stylistyce polskiej*. Malinowska, Ewa. Nocoń, Jolanta. Żydek-Bednarczuk, Urszula (Eds.). Kraków: Universitas, 2013: 199–288..
- Lisowska-Magdziarz, Małgorzata. *Media powszednie*. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2008.
- Lisowska-Magdziarz, Małgorzata. *Znaki na uwięzi. Od semiologii do semantyki mediów*. Kraków: Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, 2019.
- Maćkiewicz, Jolanta. “Jak można badać przekazy multimodalne”. *Język Polski*. 2016, no. 2: 18–27.
- Maćkiewicz, Jolanta. “Co się zmieniło w komunikowaniu publicznym?”. *Międzyjęzykowe i międzykulturowe konteksty współczesnego dyskursu publicznego*. Pstyga, Alicja. Patocka-Sigłowy, Urszula (Eds.). Gdańsk: Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, 2017: 23–32.
- Maćkiewicz, Jolanta. “Więcej niż tysiąc słów. Perswazyjne działanie zdjęć prasowych.” *Media – Biznes – Kultura*. 2018, no. 1: 25–34.
- Mrozowski, Maciej. *Przenikanie mediów. Ewolucja mediów a przemiany ładu społecznego*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN SA, 2020.
- Piekot, Tomasz. *Dyskurs polskich wiadomości prasowych*. Kraków: Universitas, 2006.
- Pisarek, Walery. *Wstęp do nauki o komunikowaniu*. Warszawa: Wydawnictwa Akademickie i Profesjonalne, 2008.
- Polonskiy, Andrey. “Mediynny tekst i yego statusv sovremennoy kul'ture.” *Mediynny tekst:sotsial'nyye praktiki, tekhnologii, teorii*. Polonskiy, A. V. Kazak, M. Yu. (Eds.). Belgorod: Izdatel'skiy dom BELGOROD 2018 [Полонский, Андрей. “Медийный текст и его статус в современной культуре.” *Медийный текст: социальные практики, технологии, теории*. Полонский, А.В. Казак, М.Ю. (Ред.). Белгород: Издательский дом БЕЛГОРОД, 2018.
- Pstyga, Alicja. “Perspektywy badań nad rosyjsko-polskim dyskursem prasowym.” *Roczniki Humanistyczne* 2019, t. LXVII, z. 7: 7–19.
- Pstyga, Alicja. “Wartościowanie w tekście medialnym – interpretacje tłumacza.” *Przegląd Rusycystyczny* 2020, no. 1: 105–118.
- Skowronek, Bogusław. *Mediolingwistyka. Wprowadzenie*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2013.
- Skowronek, Bogusław. “Z perspektywy odbiorcy. O nowym obszarze badań języka w mediach.” *Język Polski* 2016, no. 2: 11–17.
- Skowronek, Bogusław. “Językowe odmiany medialne wobec przemian współczesnej technokultury.” *Медиалингвистика* 2018, t. 5, no. 3.
- Ślawska, Małgorzata. “Perspektywa multimodalna w badaniu tekstów prasowych.” *Zagadnienia ogólne i teoretyczne. Multimodalność mediów drukowanych*. Hoffman, Iwona. Kępa-Figura, Danuta (Eds.). Lublin: Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, 2018: 107–118.
- Żydek-Bednarczuk Urszula. “Dyskurs medialny.” *Style współczesnej polszczyzny. Przewodnik po stylistyce polskiej*. Malinowska, Ewa. Nocoń, Jolanta. Żydek-Bednarczuk, Urszula (Eds.). Kraków: Universitas, 2013: 179–197.
- Żydek-Bednarczuk Urszula. “Dyskurs medialny w analizie interdyscyplinarnej.” *Język a media. Zjawiska językowe we współczesnych mediach*. Skowronek, Bogusław. Horyń, Ewa. Walecka-Rynduch, Agnieszka (Eds.). Kraków: Collegium Columbum, 2016: 13–24.



TADEUSZ SZCZERBOWSKI

Uniwersytet Pedagogiczny w Krakowie

<https://orcid.org/0000-0002-1808-3831>

О ПРОЕКТЕ РУССКО-ПОЛЬСКОГО СЛОВАРЯ РАЗГОВОРНОЙ РЕЧИ И ОБЩЕГО СЛЕНГА

ON THE PROJECT *RUSSIAN-POLISH DICTIONARY OF COLLOQUIAL LANGUAGE AND GENERAL SLANG*

Three bilingual corpora of literary texts are employed to compile the dictionary (the Russian National Corpus, the Polish-Russian and Russian-Polish Corpus of Warsaw University, and the Home Corpus). The latter covers texts which are not created by the two former corpora, but which will be cited in the proposed dictionary. Four entries are given in detail (1 *otmorozok*; 2 (*uzh*) *chto-chto, a...*; 3 *travit' anekdoty*, and 4 *tozhe mne...*).

Keywords: colloquialism, slang, Polish language, Russian language, dictionary

Аргументы в пользу создания подобного словаря высказывают читатели двух больших русско-польских словарей¹, в которых не фиксируются разговорные (сленговые) значения таких слов, как: *ботаник* 'прилежный ученик', *кинуть* 'ограбить путем обмана', *квасить* 'в течение длительного времени пить спиртное', *зона* 'место отбывания наказания заключенных' и *обезьянник* 'помещение или отгороженная решеткой скамья для задержанных в отделении милиции'². В польской речи к приведенным лексемам нетрудно подобрать следующие эквиваленты: *kujon* (ботаник), *oszukać* или *wykołować* (кинуть), *porijać* (квасить), *więzienie* (зона) и *dolek* (обезьянник).

Польские исследователи отмечают, что еще двадцать пять лет назад единицы разговорной (в широком понимании) лексики, бытующие в живой устной речи, трактовались в словарях как «своеобразное табу», что было связано «или с ограничениями,

¹ J. Wawrzyńczyk (red.), *Wielki słownik rosyjski PWN, wersja 2.1*, Warszawa, 2008; A. Mirowicz (red.), *Wielki słownik rosyjsko-polski*, Warszawa 1980.

² B. Gasek, *Wielkie słowniki rosyjsko-polskie a dydaktyka przekładu*, «Lingwistyka Stosowana» 2014, s. 49.

которые накладывали на себя сами составители, или с вмешательством цензуры»³.

В русистике, по утверждению Веры В. Бабайцевой⁴, разговорная разновидность языка стала предметом отдельных исследований после издания монографии Натальи Ю. Шведовой *Очерки по синтаксису русской разговорной речи*⁵. В Польше труды разговорной речи начали появляться несколько позже — лишь 15 лет спустя после указанной монографии вышла в свет книга Кристины Писарковой *Синтаксис телефонного разговора*⁶.

Несмотря на трудности, связанные с цензурными ограничениями (определенные слои лексики, характерные для устно-разговорной формы языка, были табуированы, некоторые находились под этическим запретом), исследования русской разговорной речи проводились видными учеными⁷. Уже в постсоветское время начали издаваться словари жаргона (сленга), среди которых можно выделить вышедший в 2001 году *Большой толковый словарь русского жаргона* Валерия Мокиенко и Татьяны Никитиной⁸. Его можно считать увенчанием трудов по изучению и систематизации жаргонизмов русского языка конца XX века. Сомнения по поводу того, стоит ли заниматься изучением лексических ресурсов некодифицированных подсистем языка, развеяла публикация в 1999 — *Слова, с которыми мы все встречались: Толковый словарь русского всеобщего жаргона*⁹. В первом десятилетии нашего столетия в России появились в печати лексикографические работы, среди которых следует упомянуть *Большой словарь русской разговорной речи*

³ J. Anusiewicz; J. Skawiński, *Słownik polszczyzny potocznej*, Warszawa 1996, с. 10.

⁴ В. В. Бабайцева, *Лингвистика речи как часть лингвистики языка* // В. П. Ходус (ред.), „Лингвистика. Семиотика. Метапоэтика”, Ставрополь 2014, с. 16.

⁵ Н. Ю. Шведова, *Очерки по синтаксису русской разговорной речи*, Москва 1960.

⁶ K. Pisarkowa, *Składnia rozmowy telefonicznej*, Kraków 1975.

⁷ О. А. Лаптева, *Русский разговорный синтаксис*, Москва 1976; Е. А. Земская (ред.), *Русская разговорная речь*, Москва 1973, Е. А. Земская (ред.), *Русская разговорная речь: лингвистический анализ и проблемы обучения*, Москва 1987; О. Б. Сиротинина, *Русская разговорная речь*, Москва, 1983. В Польше монографию на эту тему — *Rosyjski język potoczny: słownictwo* — написала Халина Бартвицка.

⁸ В. М. Мокиенко, Т. Г. Никитина, *Большой толковый словарь русского жаргона*, Санкт-Петербург 2001.

⁹ О. П. Ермакова, Е. А. Земская, Р. И. Розина, *Слова, с которыми мы все встречались: Толковый словарь русского всеобщего жаргона*, Москва 1999.

Василия Химики¹⁰, *Толковый словарь разговорного русского языка* Анны Куриловой¹¹ и *Фразеологический словарь современного российского детектива* Елены Гананольской¹². В то же время в Польше в третий раз был переиздан однотомный *Словарь разговорной польской речи*¹³ и публиковались очередные тома *Словаря польских разговорных лексем*¹⁴. Не так давно вышел в свет первый том *Толкового словаря русской разговорной речи* Леонида Крысина¹⁵. Среди переводных словарных изданий, разрабатывающих поднятую проблему, следует отметить *Большой русско-немецкий словарь жаргона и просторечий*¹⁶ (4) и *Польско-русский фразеологический словарь молодежного сленга* Елены Невзоровой-Кмех¹⁷. Стоит указать, что если читатели первого найдут примеры употребления включенных лексем в русской речи, хотя и без перевода на немецкий язык, то во втором словаре вообще не содержится иллюстрирующего материала — ни польскоязычного, ни русскоязычного.

Известно, что составители переводных словарей призваны опираться на толковые словари. Однако последние являются лишь одним из рабочих источников. Не менее важным становится привлечение корпусов текстов, в том числе параллельных. Неоценимым подспорьем в работе над *Русско-польским словарем разговорной речи и общего сленга* стали *Национальный корпус русского языка*¹⁸ и *Polsko-rosyjski i rosyjsko-polski korpus równoległy*¹⁹. Можно заметить, что состав указанных корпусов по-

¹⁰ В. В. Химик, *Большой словарь русской разговорной экспрессивной речи*, Санкт-Петербург 2004; В. В. Химик, *Толковый словарь русской разговорно-обиходной речи в двух томах*, Санкт-Петербург 2017.

¹¹ А. Д. Курилова, *Толковый словарь разговорного русского языка*, Москва 2007.

¹² Е. В. Гананольская, *Фразеологический словарь современного российского детектива*, Санкт-Петербург 2015–2016.

¹³ J. Anusiewicz; J. Skawiński, *Słownik polszczyzny potocznej*, Warszawa 1996.

¹⁴ W. Lubaś (red.), *Słownik polskich leksemów potocznych*, Kraków 2001–2016, t. I–X.

¹⁵ Л. П. Крысин (ред.), *Толковый словарь русской разговорной речи*. Вып. 1. А – И, Москва 2014.

¹⁶ Х. Вальтер, В. М. Мокиенко, *Большой русско-немецкий словарь жаргона и просторечий*, Москва 2007.

¹⁷ Е. Nevzorova-Kmeh, *Polsko-rosyjski słownik frazeologiczny gwary młodzieżowej*, Łask 2010.

¹⁸ См. <http://www.ruscorpora.ru/search-para-pl.html>.

¹⁹ См. *Polsko-rosyjski i rosyjsko-polski korpus równoległy* <<http://pol-ros.polon.uw.edu.pl/index.php?id=02&lang=pl>>.

степенно расширяется, тем не менее многие тексты, в частности литературно-художественные, в них не включены. Продуктивным в этом плане оказался дополнительный источник — автор создал собственный корпус, куда вошли параллельные тексты, отсутствующие в упомянутых выше корпусах²⁰, — по большей части современная русскоязычная литература и ее польские переводы (Борис Акунин, Ксения Баштовая, Владимир Войнович, Рубен Гальего, Ирина Денежкина, Дарья Донцова, Венедикт Ерофеев, Валерия Комарова, Сергей Лукьяненко, Александра Маринина, Виктор Пелевин, Дина Рубина, Владимир Сорокин, Татьяна Толстая, Людмила Улицкая, Михаил Павлович Шишкин и другие).

В работе над словарем полезными оказались также русские переводы польской литературы. См. пример употребления выражения *полный абзац* в русской версии романа Катажины Грохоли *Nigdy w życiu* (*Никогда в жизни*): «И всегда все начинается с влюбленности, а потом — полный абзац!» — «*Ze zawsze zaczyna się od zakochania, a potem klops*».

В подборе польских эквивалентов неоценимы также онлайн-словари, такие как, например, *Miejski słownik slangu i mowy potocznej*²¹ — он создается, редактируется и обновляется пользователями Интернета.

Объектом описания в предлагаемом словаре является разговорная лексика, т.е. эмоционально окрашенные и оценочные слова и словосочетания, которые употребляются первично в устной речи, спонтанно, в неофициальной ситуации и в широком обиходе²². Итак, включается в словарь и общий сленг. Неотъемлемой частью обиходно-разговорной речи считается молодежный сленг²³. В Польше иногда и пожилые люди шутливо употре-

²⁰ Автор создаваемого словаря глубоко признателен проф. Кларе Эрновне Штайн за присланные многотомные издания произведений А. Мицкевича, Б. Пруса, Г. Сенкевича и С. Жеромского в русском переводе, которые существенно обогатили его рабочий корпус текстов.

²¹ *Miejski słownik slangu i mowy potocznej*, <http://www.miejski.pl/>.

²² J. Anusiewicz; J. Skawiński, *Słownik polszczyzny potocznej*, Warszawa 1996, с. 8.

²³ T. Szczerbowski, *Slang a przekład* // Т. Żeberek, Т. Borucki (ред.), *Z problemów przekładu i stosunków międzyjęzykowych*, Kraków, 1998, с. 65–69; О.П. Ермакова, Е.А. Земская, Р.И. Розина, *Слова, с которыми мы все встречались: Толковый словарь русского всеобщего жаргона*, Москва 1999; И.В. Калита, *Стилистические трансформации русских субстандартов, или Книга о сленге*, Москва, 2013; T. Szczerbowski, *Polskie słownictwo slangowe*, <https://www.youtube.com/watch?v=b_APzV6fQjc>. Обширную библиографию содержит книга: T. Szczerbowski, *Polskie i rosyjskie słownictwo slangowe*, Kraków 2018.

бляют в речи такие молодежные жаргонизмы, как: *spoko!* ('будь спок!') и *nara!* ('давай!', 'покеда!').

Переводной словарь должен отражать два процесса, характерных для современного состояния русского языка, — его демократизацию и криминализацию, которые проявляются в том, что даже вполне добропорядочные представители русского языкового сообщества нередко употребляют такие лексемы, как *мочить, наезжать/наезд, крыша, разборка, отморозок, колотья* 'признаваться', *отмазать* и т.п. Как справедливо замечает Валерий П. Берков, «некоторые такие единицы используются в речи уже не один десяток лет, например *мент, фраер, лох*». Часто они считаются средством «доверительного оживления речи»²⁴.

Современные словари теряют пуританский характер советской лексикографии. Примером может служить *Новый большой русско-норвежский словарь* Валерия Беркова²⁵. Расширяются границы естественной речи. Для сравнения, у Пушкина — как справедливо замечают Клара Штайн и Денис Петренко²⁶ — «это разговорная речь его круга, русская культурная речь, язык национальной культуры — язык, очищенный от вульгаризмов, от диалектизмов и, с другой стороны, — от выспренности, от условности книжного языка предыдущей эпохи».

Словник предлагаемого *Русско-польского словаря разговорной речи и общего сленга* составляют в основном заголовочные лексические единицы популярных словарей²⁷. Включаются также словосочетания, эквивалентные слову²⁸, и синтаксические фразеологизмы²⁹, если в источниках они определяются как разговорные или разговорно-сниженные.

Принимая во внимание потребности польских читателей,

²⁴ В. П. Берков, *Работы по языкознанию*, Санкт-Петербург 2011, с. 574.

²⁵ В. П. Берков, *Новый большой русско-норвежский словарь*, Москва 2006, с. V.

²⁶ К. Э. Штайн, Д. И. Петренко, *Русская метапоэтика. Учебный словарь*, Ставрополь 2006 с. 548.

²⁷ О. П. Ермакова, Е. А. Земская, Р. И. Розина, *Слова, с которыми мы все встречались: Толковый словарь русского всеобщего жаргона*, Москва 1999; Л. П. Крысин (ред.), *Толковый словарь русской разговорной речи. Вып. 1. А — И*, Москва 2014; А. Д. Курилова, *Толковый словарь разговорного русского языка*, Москва 2007, В. В. Химик, *Толковый словарь русской разговорно-обиходной речи в двух томах*, Санкт-Петербург 2017.

²⁸ Р. П. Рогожников, *Словарь сочетаний, эквивалентных слову. Наречные, служебные, модальные единства*, Москва 2003.

²⁹ А. В. Величко, *Синтаксические фразеологизмы в обиходном общении*, «Русская речь» 2014, № 5, с 62–67.

были проставлены ударения во всех словах, содержащихся в русскоязычном иллюстративном материале, а не только в заголовках. Словарные статьи расположены в строго алфавитном порядке. Не объединяются слова в гнезда.

Структуру и наполнение словарной статьи можно продемонстрировать на примере разработки существительного *отморозок*, частицы (*уж*) *что-что, а ...*, словосочетания *травить анекдоты* и синтаксического фразеологизма (частицы) *тоже мне*.

отморóзок, -зка *pogard. żarg.* «człowiek absolutnie pozbawiony zasad, skłonny do nieumotywowanego okrucieństwa» kawał drania *pot.* / zwyrodnialec *książk.* / debil *pot.* / zbir *książk.* **Настоящий отморóзок** **этот ваш рóдственничек, такóму убить — раз плюнуть.** Донцова *Жена моего мужа* Ten pani kuzynek to kawał drania, dla takiego zabić to tyle, co spluć. **Это тот, что без концá выпускаёт томá про отморóзка? Отморóзок на зоне, отмóрозок на воле, отморóзок среди своих?** Донцова *Покер с акулой* To ten, który bez przerwy wydaje kolejne części książek o zwyrodnialcu? Zwyrodnialec w mamrze, Zwyrodnialec na wolności, Zwyrodnialec pośród swoich? — **Ну Гáвря! — протянул пáрень.** — **Как навáлится на тебя за углóm отморóзок да насыёт чего не náдо, я потóм остáток жízни щуриться стáну, что тáчку завести поленился и тебя добрóсить. Нет уж, без базáра, у меня воспитáние не то, чтоб гирлú одинёшеньку по нóчи выпустить. Да ёсли хóчешь знать, и биксу какúю тóже б не выгнал. Сóбесьть то есть.** Донцова *Гадюка в сироне* — No, Gawria — powiedział przeciągle chłopak. — A jak cię zaatakuję za rogiem jakiś debil, jak ci wsadzi co nie potrzeba, to potem do końca życia będę sobie w brodę pluł, że mi się bryki nie chciało odpalić i cię podwieźć. Bez gadania, nie to wychowanie, żebym ja girlę samą po nocu puścił! **Слóвом, не собáчка, а отморóзок.** Донцова *Гадюка в сироне* Jednym słowem, zbir.

В приведенном образце после заголовочного слова следуют лексикографические квалификаторы *pogard.* (презр.) и *żarg.* (жарг.), затем по-польски, с использованием французских кавычек, толкуется значение. Для удобства восприятия словарной статьи применяется серый цвет — чтобы обозначить грамматическую форму, значение и ссылку на литературный источник. Польские эквиваленты, разделяемые косой чертой, сопровождаются квалификаторами, например, *pot.* (разг.) и *książk.* (книжн.). Иллюстрирующий материал взят из параллельных корпусов русского и польского языков.

(*уж*) **что-чтó, а**, чего-чегó, а *pot.* «służy do wyodrębnienia podmiotu lub dopełnienia» co jak co, ale *pot.* **Уж что-чтó, а уж тут на грош обмáну**

нет. А Толстой *Пётр Первый* Już co jak co, ale tu na grosz oszukaństwa nie ma. **Уж что-что, а это я постараюсь довести до конца.** Распутин *Живи и помни* Co jak co, ale to już postaram się doprowadzić do końca. **Уж что-что, а это воспоминание утешить её не могло.** Распутин *Живи и помни* Co jak co, ale to wspomnienie wcale nie mogło przynieść jej pociechy. **Да, — глядя в окно, думал он удовлетворённо, — что-что, а сила боли у меня всё-таки есть.** Войнович *Жизнь и необычайные приключения солдата Ивана Чонкина* Tak — myślał z zadowoleniem, patrząc w okno — czego jak czego, ale siły woli mi nie brakuje. **Чему-чему, а точности чахотка меня обучила — принимаю пилюли по часам.** Акунин *Алмазная колесница* Czego jak czego, ale ścisłości gruźlica mnie nauczyła. Biorę pigułki co do godziny.

Круглые скобки в данном примере обозначают факультативную часть, которая иногда пропускается. Русские говорят: *уж что-что, а...* или *что-что, а...*

Следующий образец словарной статьи показывает, насколько необходимы лексикографические квалификаторы, особенно в случае близкородственных языков. Несмотря на то что русский и польский языки происходят из праславянского, они отличаются межъязыковой асимметрией. Если словосочетание *травить анекдоты* шутовское разговорно-сниженное, то его польский эквивалент *opowiadać kawały* разговорный, но не сниженный и не шутовской.

травить анекдоты *žart. pot. posp.* «długo, w dużej ilości, jeden za drugim opowiadać anegdoty» *opowiadać kawały pot.* **За столами и на столах сидели какие-то случайные люди, кто-то курил, кто-то анекдоты травил.** Рубина *Почерк Леонардо* Przy biurkach i na biurkach siedzieli jacyś obcy ludzie, ktoś palił, ktoś opowiadał kawały.

Интересно, что в словосочетании *травить анекдоты* носителем разговорности является слово *травить*, а в выражении *opowiadać kawały* — форма *kawały*, так как лексемы *анекдоты* и *opowiadać* (рассказывать) стилистически нейтральны.

Своеобразны словарные статьи, заголовками которых являются синтаксические фразеологизмы, «точнее — предложения фразеологизированной структуры, или фразеологизированные предложения» (5, с. 62). Они состоят из двух компонентов: постоянного (напр., *тоже мне*) и переменного, или свободного (обозначаемого в заголовке многоточием). По одной модели — как утверждает Алла Величко — «можно построить неограниченное количество высказываний, например: *Тогда же мне город!*;

*Тожe мне праздник!; Тожe мне цветы!; Тожe мне помощница!;
Тожe мне выступил!* и т.д.»³⁰.

тоже мне... *pot. prosp.* «służy do wyrażenia dezaprobaty» ① też mi... **Инструкция к мясорубке!.. Тожe мне!..** Толстая *Кысь* Instrukcja do maszynki! Też coś! — **А то, что неча!.. Блины!.. Тожe мне!..** Толстая *Кысь* — А nic. Bliny! Też mi coś! — **Он мне не нравится, — возразила Лика, — не задёл струн моей души! — Тожe мне, блин, балалайка нашлась, — разъярилась Вёрка, — ну и что получила, всю жизнь влюбляясь? Да у тебя ботинок приличных нет, рвань одна.** Донцова *Уха из золотой рыбки* — Ale on mi się nie podoba — zaprotestowała Lika. — Nie uderzył w струны mojej duszy! — Też mi coś, bałalajka się znalazła — rozjuszyła się Wierka. — No i co masz z tego, że całe życie się zakochujesz? Przecież ty nawet nie masz pary porządnych butów, bida z nędzą. **Тожe мне, Эркюль Пуарб...** Стругацкие *Отель «У погибшего альпиниста»* Też mi Herkules Poirot... — **Тожe мне новость. — Бонарт протёр тарелку хлебом. — Было б удивительно, если б они ехали, к примеру, на обезьянах.** Сапковский *Башня Ласточки* — Też mi sensacja — Bonhart wytarł talerz chlebem. — Wyłoby się czemu dziwować, gdyby jechali, dajmy na to, na małpach. ② ładny (mi) ... *pot. iron.* **Тожe мне «муж»!** Денежкина *Дай мне* Ładny „mąż”. ③ ... się znalazł **Тожe мне учёный нашёлся!** Вишневский *Одиночество в Сети* Naukowiec się znalazł! — **Не командуй, жених, ты ещё не муж! — вмешалась Тânia задиристо. — Людмила Васильевна сама знает, когда ей тратить нервные клетки, а когда нет. Тожe мне командир нашёлся!** Бондарев *Игра* — Nie rozkazuj, narzeczony, jeszcześ nie mąż — wtrąciła się zaczepnie Tania. — Ludmiła Wasiljewa sama wie, kiedy ma tracić komórki nerwowe. Znalazł się dowódca! — **Тожe мне неувимый Джо, — сказал я самому себе, вспомнив анекдот о всаднике, воображавшем себя неувимым потому, что ловить его никто не собирался.** Войнович *Москва 2042* — Znalazł się nieuchwytny Jo — powiedziałem do siebie; przypomniała mi się anegdota o jeźdźcu, który wyobrażał sobie, że jest nieuchwytny, a jego po prostu nikt nie zamierzał chwycić. — **Тожe мне Шерлок Холмс выискался, — фыркнула она.** Маринина *Убийца поневоле* — Sherlock Holmes się znalazł — sarknęła. ④ ale ... *pot.* — **Вы русский? — спросила она по дороге. — Как вы догадались? — Он курил, сидя бочком в джипе. «Тожe мне Хемингуэй! Уже воображает, должно быть, все эти байронические услáды!»** Аксёнов *Новый сладостный стиль* — Jest pan Rosjaninem? — spytała. — Jak się pani domyśliła? — Palił, siedząc boczkim w jeepie. „Ale mi Hemingway! Już sobie pewnie wyobraża wszystkie te bajroniczne rozkosze!” ⑤ wielka mi (rzecz) — **Почему же нам ничего не рассказали! — А что, мы должны были о своих отношениях по радио объявить? Тожe мне событие! Ты сколько раз разводилась? — Четыре... — Ну вот, а нам нельзя?** Донцова *Дом у тётюшки лжи* — Czemu nam o tym nie powiedzieliście? — A co, mamy informacje o swoich sprawach podawać przez radio? Wielka mi

³⁰ А. В. Величко, *Синтаксические фразеологизмы в обиходном общении*, „Русская речь” 2014, № 5, с. 63.

rzecz! Ile razy ty sama się rozwodziłaś? — Cztery... — No widzisz, a nam nie wolno? © akurat ... *pot. Сам же после и перевёл: “На Буцу упováю, но и сам сделаю всё, что могу”*. Такая у них японская молитва. **Сёнька фыркнул: — Тóже мне японская. На Бóга надéйся, а сам не плошáй.** Акунин *Любовник смерти* Po chwili sam przetłumaczył swoje słowa: „Pokładam ufność w Butsu, ale sam także uczynię, co będę mógł”. To taka japońska modlitwa. Sieńka prychnął. — Akurat japońska! Miej ufność w Bogu, a sam czyń, co należy. ⑦ idiotyczny **Тóже мне поёт.** Też mi poeta. — **Тут букв много. Популярный итальянский тénор. — Их миллионы... тóже мне кроссвóрд...** — Ну ты хоть одного назови́. Сорокин *Очередь* — Tu jest dużo liter. Popularny włoski tenor. — Takich są miliony... idiotyczna krzyżówka. — Wymień chociaż jednego.

Варианты перевода обозначаются в словаре отдельными знаками ①, ②, ③ и т. д. Чем меньше цифровой показатель, тем чаще встречается вариант перевода в используемых корпусах текстов.

Русско-польский словарь разговорной речи и общего сленга имеет целью помочь польским и русским студентам в подготовке к профессиональной деятельности в качестве переводчиков, а также тем, кто желает совершенствовать знание русского и польского языков.

REFERENCES

- Anusiewicz, Janusz. Skawiński, Jacek. *Słownik polszczyzny potocznej*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1996.
- Babaytseva, Vera V. „Lingvistika rechi kak chast’ lingvistiki yazyka.” *Lingvistika. Semiotika. Meta poetika*. Ed. Khodus, Vyacheslav P. Stavropol’: Severo-Kavkazskiy federal’nyy universitet, 2014: 11–24 [Бабайцева, Вера В. „Лингвистика речи как часть лингвистики языка” *Лингвистика. Семиотика. Метапоэтика*. Ред. Ходус, Вячеслав П. Ставрополь: Северо-Кавказский федеральный университет, 2014: 11–24].
- Bartwicka, Halina. *Rosyjski język potoczny: słownictwo*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uczelniane Wyższej Szkoły Pedagogicznej, 2000.
- Berkov, Valeriy P. *Raboty po yazykoznaniiyu*. Sankt-Peterburg: Sankt-Peterburgskiy gosudarstvennyy universitet, 2011 [Берков, Валерий П. *Работы по языкознанию*. Санкт-Петербург: Санкт-Петербургский государственный университет, 2011].
- Berkov, Valeriy P. *Novyy bol’shoy russko-norvezhskiy slovar’*. Moskva: Zhivoy yazyk, 2006 [Берков, Валерий П. *Новый большой русско-норвежский словарь*. Москва: Живой язык, 2006].
- Ganapol’skaya, Yelena V. *Frazeologicheskiy slovar’ sovremennogo rossiyskogo detektiva*, Sankt-Peterburg: Zlatoust, 2015–2016 [Гананольская, Елена В. *Фразеологический словарь современного российского детектива*. Санкт-Петербург: Златоуст, 2015–2016].
- Gasek, Bogumił. “Wielkie słowniki rosyjsko-polskie a dydaktyka przekładu.” *Lingwistyka Stosowana* 2014, no. 11: 43–51.

- Kalita, Inna V. *Stilisticheskiye transformatsii russkikh substandartov, ili Kniga o slenge*. Moskva: Diksi-Press, 2013 [Калита, Инна В. *Стилистические трансформации русских субстандартов, или Книга о сленге*. Москва: Дикси-Пресс, 2013].
- Khimik, Vasilii V. "Russkaya razgovorno-obikhodnaya rech' v leksikograficheskom predstavlenii." *Filologicheskii klass* 2014, no. 1 (35): 58–64 [Химик, Василий В., "Русская разговорно-обиходная речь в лексикографическом представлении." *Филологический класс* 2014, no. 1 (35): 58-64]
- Khimik, Vasilii V. *Bol'shoy slovar' russkoy razgovornoj ekspressivnoy rechi*. Sankt-Peterburg: Norint, 2004 [Химик, Василий В. *Большой словарь русской разговорной экспрессивной речи*. Санкт-Петербург: Норинт, 2004].
- Khimik, Vasilii V. *Tolkovyy slovar' russkoy razgovorno-obikhodnoy rechi v dvukh tomakh*. Sankt-Peterburg: Zlatoust, 2017 [Химик, Василий В. *Толковый словарь русской разговорно-обиходной речи в двух томах*. Санкт-Петербург: Златоуст, 2017].
- Krysin, Leonid P. "Nekotoryye printsipy slovarnogo opisaniya russkoy razgovornoj rechi (Postanovka zadachi)." *Russkiy yazyk v nauchnom osveshchenii* 2008, no. 2 (16): 110–118 [Крысин, Леонид П. „Некоторые принципы словарного описания русской разговорной речи (Постановка задачи).” *Русский язык в научном освещении* 2008, no. 2 (16): 110-118].
- Krysin, Leonid P. (Ed.). *Tolkovyy slovar' russkoy razgovornoj rechi*. Вып. 1. А — И. Moskva: Yazyki slavyanskoj kultury, 2014 [Крысин, Леонид П. (Ed.) *Толковый словарь русской разговорной речи*. Вып. 1. А — И. Москва: Языки славянской культуры, 2014].
- Kurilova, Anna. D. *Tolkovyy slovar' razgovornogo russkogo yazyka*. Moskva: AST: Astrel', 2007. [Курилова, Анна. Д. *Толковый словарь разговорного русского языка*. Москва: АСТ: Астрель, 2007].
- Lapteva, Ol'ga A. *Russkiy razgovornyy sintaksis*, Moskva: Nauka, 1976 [Лаптева, Ольга А. *Русский разговорный синтаксис*, Москва: Наука, 1976].
- Lubaś, Władysław. (Ed.). *Słownik polskich leksemów potocznych*, Kraków: Lexis, 2001–2016.
- Miejski słownik slangu i mowy potocznej* <<http://www.miejski.pl/>> (12.11.2020).
- Mirowicz, Anatol. Red. *Wielki słownik rosyjsko-polski WP*. Warszawa: Wiedza Powszechna, 1980.
- Mokiyenko, Valeriy M.; Nikitina, Tat'yana G. *Bol'shoy tolkovyy slovar' russkogo zhargona*. Sankt-Peterburg: Norint, 2001 [Мокиенко, Валерий М.; Никитина, Татьяна Г. *Большой толковый словарь русского жаргона*. Санкт-Петербург: Норинт, 2001].
- Nezvorova-Kmech, Elena. *Polsko-rosyjski słownik frazeologiczny gwary młodzieżowej*. Łask: Primum Verbum, 2010.
- Osipov, Boris. I. (Ed.). *Slovar' sovremennogo russkogo goroda*. Moskva: AST: Astrel': Tranzitkniga, 2003 [Осипов, Борис. И. (Ed.). *Словарь современного русского города*. Москва: АСТ: Астрель: Транзиткнига, 2003].
- Parallel'nyy korpus (pol'skiy) Natsional'nogo korpusa russkogo yazyka* <<https://ruscorp.org.ru/new/search-para-pl.html>> [*Параллельный корпус (польский) Национального корпуса русского языка* <<https://ruscorp.org.ru/new/search-para-pl.html>>].
- Pisarkowa, Krystyna. *Składnia rozmowy telefonicznej*. Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1975.

- Polsko-rosyjski i rosyjsko-polski korpus równoległy* <<http://pol-ros.polon.uw.edu.pl/index.php?id=02&lang=pl>> (12.11.2020).
- Pozharitskaya, Sofya K. "O vozmozhnosti slovarnogo opisaniya razgovornoj rechi." *Russkiy yazyk v nauchnom osvechenii*. 2009, no. 18: 219–224 [Пожарицкая, Софья К. "О возможности словарного описания разговорной речи." *Русский язык в научном освещении*, 2009, no. 18: 219–224].
- Rogozhnikova, Roza P. *Slovar' sochetaniy, ekvivalentnykh slovu. Narechnyye, sluzhebnyye, modal'nyye yedinstva*. Moskva: Astrel': AST, 2003 [Рогожникова, Роза П. *Словарь сочетаний, эквивалентных слову. Наречные, служебные, модальные единства*. Москва: Астрель: АСТ, 2003].
- Shtayn, Klara E.; Petrenko, Denis I. *Russkaya metapoetika. Uchebnyy slovar'*. Stavropol': Izdatel'stvo Stavropol'skogo universiteta, 2006 [Штайн, Клара Э.; Петренко, Денис И. *Русская метапоэтика. Учебный словарь*. Ставрополь: Издательство Ставропольского университета, 2006].
- Shvedova, Natal'ya Yu. *Ocherki po sintaksisu russkoy razgovornoj rechi*. Moskva: Izdatel'stvo Akademii nauk SSSR, 1960 [Шведова, Наталья Ю. *Очерки по синтаксису русской разговорной речи*. Москва: Издательство Академии наук СССР, 1960].
- Sirotinina, Ol'ga V. *Russkaya razgovornaya rech'*. Moskva: Prosveshcheniye, 1983 [Сиротинина, Ольга Б. *Русская разговорная речь*. Москва: Просвещение, 1983].
- Szczerbowski, Tadeusz. "Slang a przekład." *Z problemów przekładu i stosunków międzyjęzykowych*. Żeberek, Teresa, Borucki, Tadeusz (Eds.). Kraków: Wydawnictwo Naukowe WSP, 1998: 65–69.
- Szczerbowski, Tadeusz. *Polskie i rosyjskie słownictwo slangowe*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, 2018.
- Szczerbowski, T. *Polskie słownictwo slangowe*. Kraków: wydawca?, 2019. <https://www.youtube.com/watch?v=b_APzV6fQjc> (12.11.2020).
- Val'ter, Kharri; Mokiyeenko, Valeriy. M. *Bol'shoy russko-nemetskiy slovar' zhargona i prostorechiiy*. Moskva: AST, 2007 [Вальтер, Харри; Мокиенко, Валерий. М. *Большой русско-немецкий словарь жаргона и просторечий*, Москва: АСТ, 2007].
- Velichko, Alla V. *Sintaksicheskaya frazeologiya dlya russkikh i inostrantsev*. Moskva: Moskovskiy gosudarstvennyy universitet im. M.V. Lomonosova, 1996 [Величко, Алла В. *Синтаксическая фразеология для русских и иностранцев*. Москва: Московский государственный университет им. М. В. Ломоносова, 1996].
- Velichko, Alla V. "Sintaksicheskiye frazeologizmy v obikhodnom obshchenii." *Russkaya rech'* 2014, no. 5: 62–67 [Величко, Алла В. „Синтаксические фразеологизмы в обиходном общении." *Русская речь* 2014, no. 5: 62–67].
- Wawrzyńczyk, Jan. Red. *Wielki słownik rosyjski PWN, wersja 2.1*. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2008.
- Yelistratov, Vladimir S. *Tolkovyy slovar' russkogo slenga*. Moskva: AST-Press, 2005. [Елистратов, Владимир С. *Толковый словарь русского сленга*. Москва: АСТ-Пресс, 2005].
- Yermakova, Ol'ga P. and Zemskaya Yelena A. and Rozina Raisa I. *Slova, s kotorymi ty use vstrechalis': Tolkovyy slovar' russkogo vseobshchego zhargona*. Moskva: Azbukovnik, 1999. [Ермакова, Ольга П.; Земская Елена А.; Розина Раиса

И. Слова, с которыми мы все встречались: Толковый словарь русского всеобщего жаргона. Москва: Азбуковник, 1999].

Zemskaya, Yelena A. (Ed.). *Russkaya razgovornaya rech': lingvisticheskiy analiz i problemy obucheniya*. Moskva: Russkiy yazyk, 1987 [Земская, Елена А. (Ed.). *Русская разговорная речь: лингвистический анализ и проблемы обучения*. Москва: Русский язык, 1987].

Zemskaya, Yelena A. (Ed.). *Russkaya razgovornaya rech'*. Moskva: Nauka, 1973 [Земская, Елена А. (Ed.). *Русская разговорная речь*. Москва: Наука, 1973].



ANNA BEDNARCZYK

Uniwersytet Łódzki

 <http://orcid.org/0000-0003-2761-8647>

„KILKA RAZY NAD MORZEM...” — O POLSKICH TŁUMACZENIACH WIERSZA IGORA SIEWIERIANINA

“SEVERAL TIMES BY THE SEA...” — ON THE POLISH TRANSLATIONS OF IGOR SEVERYANIN'S POEM

The article considers three Polish translations of the Igor Severyain's poem *It passed by the sea*. The analysis finds the lexical and semantic phenomena typical of this Russian ego-futurist (neologisms, the structure of the verse, the unexpectedness of images). However, it turns out, that in this case, the translator's decisions depend primarily on the purpose of the translation and the manner of the author of the target text.

Keywords: Severyanin, poetry, Polish translation

TŁUMACZE — POTENCJALNOŚĆ PRZEKŁADU

Jeśli rozważamy popularność przedstawiciela dowolnej literatury obcej w kulturze docelowej, za jej wyznacznik przyjmujemy zwykle zaistnienie w tej kulturze tłumaczeń utworów danego autora. Mam oczywiście na uwadze wszelkie czynniki ułatwiające, ale też ograniczające owo zaistnienie. W przypadku twórczości Igora Siewierianina, o którego wierszu chcę mówić, takim ułatwieniem dla przeniknięcia do polskich kręgów artystycznych w okresie międzywojennym było niewątpliwie nowatorstwo twórczości, sława, jaka towarzyszyła twórcy egofuturyzmu, a także możliwość zobaczenia go na scenie. Poezokoncerty¹, z którymi rosyjski poeta występował w różnych miastach Polski, przyciągały widownię i miały wpływ na polskich literatów. Ten kontrowersyjny twórca wzbudzał przeciwstawne uczucia zarówno w swojej, jak i w naszej ojczyźnie. Jedni zachwycali się nim, inni odrzucali, jeszcze inni zarzucali polskim

¹ Tak nazywał swoje wystąpienia Igor Siewierianin.

poetom naśladownictwo, a nawet plagiatowanie Siewierianina. Przytoczę w tym miejscu jedną tylko, potwierdzającą moje słowa wypowiedź Karola Irzykowskiego:

Gdy w „Krokwiach” przeczytałem przekład paru wierszy Siewierianina, musiało to przecież osłabić moją sympatię dla poezji Wierzyńskiego. Z naśladownictwa zapewne bierze również początek hałaśliwa reklama, jaką sobie i swoim kolegom robią w swoich poezjach futuryści — nie jest to, jak się wydaje na pozór, arogancja, lecz małpowanie efektu literackiego [...]. Nie zarzucam rozmyślnego plagiatu, lecz już brak kontroli nad „wplywem” wydaje złe świadectwo².

Nie zamierzam jednak zajmować się tu wszelkimi aspektami popularności Siewierianina ani dyskusją na jego temat, jaka w okresie międzywojennym przetoczyła się w polskiej prasie, ponieważ w dalszej części rozważań chciałabym zwrócić uwagę na jeden tylko wiersz, a mianowicie *Это было у моря*, który posiada trzy różne polskie przekłady.

Zanim jednak przejdę do analizy polskich wariantów, stosując się do wcześniejszej konstatacji odnoszącej się do popularności i liczby tłumaczeń, kilka słów poświęcę przedwojennym przekładom Siewierianina, których często dokonywali znani tłumacze, w tym także poeci. Wypada tu wspomnieć powstały na początku XX w. przekład *Каретки куртизанки* — *Karetki kurtyzany*, którego autorem był Bruno Jasiński³, a także polski wariant wiersza *Шампанский полонез* — *Szampana do lilii...* Juliana Tuwima⁴ oraz tłumaczenie Kazimierza Andrzeja Jaworskiego, który w „Kamenie” opublikował swoją wersję wiersza *Весенний день* — *Wiosenny dzień*⁵. Poza tymi jednostkowymi przekładami trzeba odnotować dwa przekłady wierszy Jana Lemańskiego, które ukazały się drukiem w „Krokwiach”. Była to *Увертюра (Ананасы в шампанском)* — *Uwertura (Ananasy w szampanie)*⁶ i *Я жив, и жить хочу, и буду...* — *Podczas nawałnicy*⁷.

² K. Irzykowski, *Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce*, w: tegoż, *Słoń wśród porcelany*, <https://literat.ug.edu.pl/irzykow/0003.htm> (23.01.2020). W „Krokwiach” opublikowano tylko dwa przekłady wierszy Siewierianina — oba Jana Lemańskiego.

³ I. Siewierianin, *Karetki kurtyzany*, przeł. B. Jasiński, <http://mkw98.republika.pl/karetki.html> (18.03.2018).

⁴ I. Siewierianin, *Szampana do lilii*, przeł. J. Tuwim, w: J. Tuwim, *Juwenilia 2*, T. Januszewski, A. Bałakier (red.), Czytelnik, Warszawa 1990, s. 396.

⁵ I. Siewierianin, *Wiosenny dzień*, przeł. K. A. Jaworski, „Kamena” 1934, I (9), s. 163.

⁶ I. Siewierjanin, *Uwertura (Ananasy w szampanie)*, przeł. J. Lemański, „Krokwie” 1920, 11.

⁷ I. Siewierjanin, *Podczas nawałnicy*, przeł. J. Lemański, „Krokwie” 1920, nr 1, s. 11.

Tłumaczenie interesującego mnie utworu ukazało się w tym okresie dwa razy. Po raz pierwszy w dodatku do „Gazety Łódzkiej” w 1915 roku pod tytułem *Nad morzem*, a jego autorem był Andrzej Nullus⁸. Anna Kuligowska-Korzeniewska twierdzi, że tłumaczenie to było rezultatem kłótni między Nullusem a Tuwimem⁹. W odpowiedzi na wygłoszony przez Tuwima odczyt o rosyjskiej awangardzie, z którego tezami nie zgadzał się Nullus, miał powstać zarówno artykuł prezentujący opinię o wysłuchanym wykładzie¹⁰, jak i interesujący mnie przekład wiersza Siewierianina zamieszczony pod artykułem.

Drugim tłumaczeniem *Это было у моря* była propozycja Józefa Czechowicza zatytułowana *A to było nad morzem*¹¹. Wprawdzie Czechowicz znany jest bardziej jako poeta, niemniej był także tłumaczem i przekładał poezję z kilku języków. Oprócz rosyjskiego również z ukraińskiego, czeskiego, bułgarskiego, francuskiego i angielskiego. Tłumaczenia te ukazywały się najczęściej w lubelskich czasopismach, a część zachowała się w rękopisach. Taki był też los interesującego mnie tekstu. Po II wojnie światowej odnalezione tłumaczenia lubelskiego poety publikowano kilkakrotnie. *Это было у моря* jest jedynym przełożonym przez niego wierszem Siewierianina. Drukiem ukazał się on po raz pierwszy w 1963 roku, później w 1991, a ostatnio w 2011. Wojciech Kruszewski i Dariusz Pachocki, którzy współredagowali ostatnie z tych wydań podają, że różnice między wspomnianymi publikacjami i wersjami rękopiśmiennymi dotyczą jedynie rozpoczęcia wersów wielką bądź małą literą¹², co nie ma znaczenia dla analizy przekładoznawczej. W jednym z artykułów Pachocki zastanawiał się też nad wiernością przekładów Czechowicza w kontekście rywalizacji autora oryginału i tłumacza¹³

⁸ I. Siewierianin, *Nad morzem*, przeł. A. Nullus, „Gazeta Łódzka” dodatek 1915, nr 334 z 16 grudnia, b.p.

⁹ A. Kuligowska-Korzeniewska, *Roch Pekijski w Różowym Słoniu – estradowe wystąpienia Juliana Tuwima w Łodzi podczas Wielkiej Wojny*, w: K. Ratajska, T. Cieślak (red.), *Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja*, Wyd UŁ, Łódź 2007, s. 230.

¹⁰ A. Nullus, *Apostołowie brutalnego jutra*, „Gazeta Łódzka” dodatek, 1915, nr 334 z 16 grudnia, b.p.

¹¹ I. Siewierianin, *A to było nad morzem*, przeł. J. Czechowicz, w: J. Czechowicz, *Pisma zebrane*, t. 6: *Przekłady*, Wyd. UMCS, Lublin 2011, s. 142.

¹² W. Kruszewski, D. Pachocki, *Odmiany tekstu i objaśnienia*, w: J. Czechowicz, *Pisma zebrane*, t. 6..., s. 269.

¹³ D. Pachocki, *Thumacz – rywal poety. O przekładach Józefa Czechowicza*, „Ruch Literacki” 2011, z. 6 (309), s. 613–621.

Ciekawym, ale i trudnym zagadnieniem jest kwestia stopnia wierności oryginałowi. Na ile może sobie pozwolić tłumacz, by nie techniką, lecz poetyckim duchem zbliżyć się do pierwowzoru? To problem, który pozostaje nierozwiązany od wieków. Zmagał się z nim także Czechowicz, który doskonale zdawał sobie sprawę z tej sprzeczności. Niektóre problemy przy przygotowywaniu utworów do druku miały swoje źródło w tym, że w tłumaczonych utworach pozostawiał silny ślad swojej poetyki, ale także nie unikał dość odważnych rozwiązań. Polegały one między innymi na tym, że poeta z sobie znanych powodów wybierał tylko niektóre wersy z tłumaczonego wiersza, dowolnie nimi żonglował lub usuwał te, które wydawały mu się zbędne¹⁴.

Badacz wspominał również o wahaniach Czechowicza, który nie zawsze nazywał swoje polskie warianty tłumaczeniem, ale opatrywał je też określeniami „według” bądź „spolszczył”, czasem zmieniając ten podpis w kolejnych wydaniach. Jako przykład podaje Pachocki *Modlitwę* funkcjonującą pierwotnie jako tłumaczenie z Michaiła Lermontowa, a następnie podpisaną „według M. J. Lermontowa”¹⁵, a także maszynopis *Powstania* — polskiego wariantu wiersza Piotra Orzeszyna, na którego rękopisie Czechowicz przekreślił podpis: „tłom. J. Czechowicz”, zastępując go sformułowaniem: „Spolszczył J. Czechowicz”¹⁶. Warto więc przyjrzeć się również Czechowiczowej wersji interesującego mnie wiersza Siewierianina, choć w tym przypadku niewątpliwie mamy do czynienia z tłumaczeniem.

Przy okazji należy jeszcze zauważyć, że kilka lat temu Grzegorz Ojcewicz zastanawiał się nad zależnością wiersza Borysa Popławskiego *Вы смотрели на море* właśnie od rozpatrywanego w niniejszym artykule wiersza rosyjskiego egofuturysty¹⁷. Jego spostrzeżenia dotyczące parodii i kryptodialogu mogą mieć zastosowanie również w analizie przekładu znacząco odbiegającego od oryginału, kiedy można podejrzewać, że jest on nie tyle translacją, ile trawestacją.

Trzeci z interesujących mnie polskich wariantów powstał już po II wojnie światowej, a jego autorem stał się poeta i znany tłumacz poezji rosyjskiej — Witold Dąbrowski. Jego propozycja przekładowa została opublikowana w 1971 r. w *Antologii nowoczesnej poezji radzieckiej* pod tytułem *To się stało nad morzem*¹⁸.

¹⁴ Tamże, s. 617.

¹⁵ Tamże, s. 618.

¹⁶ Tamże, s. 620.

¹⁷ G. Ojcewicz, *Parodia czy kryptodialog? Na przykładzie „Это было у моря” Igora Siewierianina i „Вы смотрели на море” Borysa Popławskiego*, „Acta Polono-Ruthenica” 2011, t. XVI, s. 137–148.

¹⁸ I. Siewierianin, *To się stało nad morzem*, przeł. W. Dąbrowski, w: W. Dąbrowski, A. Mandalian, W. Woroszyński (red.), *Antologia nowoczesnej poezji radzieckiej*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1971, s. 361–362.

ANALIZA PORÓWNAWCZA

Napisany w 1910 roku wiersz Siewierianina pochodzi z opublikowanego w trzy lata później zbioru *Громокипящий кубок*, który przyniósł rosyjskiemu egofuturyście ogromną popularność. Należy on do wczesnych utworów, skonstruowanych zgodnie z opisanymi przez samego Siewierianina zasadami egofuturyzmu¹⁹, czego swego czasu dowodziła Junna Achmiedowa²⁰. Warto więc zwrócić uwagę na wyróżniające go cechy, ponieważ mogą one okazać się zarówno dominantami translatorskimi, jak i utrudnieniami, które tłumacz powinien pokonać. Poniżej prezentuję interesującą mnie wiersz w oryginale oraz trzy jego polskie warianty:

Это было у моря
Поэма-миньонет

Это было у моря, где ажурная пена,
Где встречается редко городской экипаж...
Королева играла — в башне замка — Шопена,
И, внимая Шопену, полюбил ее паж.

Было все очень просто, было все очень мило:
Королева просила перерезать гранат,
И дала половину, и пажа истомила,
И пажа полюбила, вся в мотивах сонат.

А потом отдавалась, отдавалась грозово,
До восхода рабыней проспала госпожа...
Это было у моря, где волна бирюзова,
Где ажурная пена и соната пажа²¹.

Tłum. A. Nullus
Nad morzem

Ach to było nad morzem, tam gdzie fala liljowa,
Gdzie nie widać powozów i gdzie milknie kół gwar,
Grała w zamku Szopena cudnolica królowa,
Paż przy dźwiękach Szopena poznał miłość i czar.

¹⁹ И. Северянин, *Беспечно путь свершая...*, w: tegoż, *Стихотворения и поэмы (1918–1941)*, Современник, Москва 1990, s. 384.

²⁰ Ю. А. Ахмедова, *Эгофутуризм Игоря Северянина*, „Знание. Понимание. Умение” 2008, nr 1, s. 153.

²¹ И. Северянин, *Это было у моря*, <http://lib.ru/POEZIQ/SEWERYANIN/kubok.txt> (18.03.2018).

Było wszystko tak proste, było wszystko tak mile,
 Rzekła: — Paziu rozetnij granat cudu i złud —
 I połowę mu dała i w uściskach zmęczyła,
 Zakochała się w paziu, pełna sonat i nut...
 Oddawała się potem oddawała burzliwie
 I do świtu, jak branka, pani marzy wśród snów,
 Och to było nad morzem, gdzie lka fala pieściwie,
 Tam, gdzie pienia z azurów i pieśń pazia bez słów²².

Tłum. J. Czechowicz

A to było nad morzem
 (poemat — mignonette)

A to było nad morzem, gdzie pian zwały z azuru,
 i gdzie z rzadka powozy miejskie spotkać byś mógł,
 Tam królowa — Chopina — grała w baszcie z marmuru
 i — kochając — w Chopinie tonął paż u jej nóg...

Takie to było proste, takie mile to było:
 dla królowej paż granat miał przekroić na pół.
 Pół owocu oddała, czule pazia pieściła
 i w motywach sonaty czar miłosny ich truł...

Potem burzą oddała mu się biała królowa,
 niewolnicą mu Pani była zanim wstał świt!
 A to było nad morzem, w błyskach fal szmaragdowych,
 gdzie sonata paziowa i najbielszych pian mit.

Tłum. W. Dąbrowski

To się stało nad morzem
Poème-mignonnette

To się stało nad morzem, gdzie biel fal ażurowa,
 Gdzie się rzadko spotyka wielkomiejskie powozy...
 Cicho grała Chopina w baszcie zamku królowa,
 I pokochał grającą mały paż złotowłosy.

Wszystko było tak proste, wszystko było tak mile:
 Poleciała królowa, by podano granaty,
 I połówkę mu dała, słodko pazia znużyła,
 Pokochała pacholę, cała w gamach sonaty.

Potem się oddawała, oddawała zuchwale,
 Do świtania jak służka spała dumna królowa...
 To się stało nad morzem, gdzie jak szmaragd są fale,
 Gdzie pian morskich ażury i sonata paziowa.

²² Wariant Nullusa został opublikowany bez podziału na zwrotki.

Przede wszystkim należy zwrócić uwagę na podtytuł *Поэма-миньонет*, który przez Nullusa został pominięty, u Czechowicza brzmi *poemat — mignonette*, a u Dąbrowskiego *poème-mignonnette*. Podtytuł ten określa strukturę wiersza wykreowaną przez samego Siewierianina. Mignonette to ośmiowersowa strofa z dwoma-trzema rymami. Przy czym wersy pierwszy i drugi zwykle powtarzają się jako siódmy i ósmy. *Это было у моря* nie jest jednak typowym mignonettem, lecz poematem-mignonettem, stąd pewne różnice. Tatiana Korszunowa, autorka rozprawy doktorskiej o neologizmach Siewierianina uważa, że jeśli mignonette jest miniaturą sonetu, to poemat-mignonette podnosi wiersz do poziomu poematu²³. Rozpatrywany tekst składa się z trzech czterowersowych strof rymowanych zgodnie ze schematem abab, o rymach żeńskich w wersach nieparzystych i męskich w parzystych. Wers pierwszy częściowo powtarza się w nim jako jedenasty, a w części jako dwunasty. W wierszu można także zaobserwować inne powtórzenia, na przykład w strukturze wypowiedzi. Są to zarówno paralelizmy składniowe łączące się z powtórzeniami leksyki, jak w przypadku wersów: „**Было все очень** просто, **было все очень** мило”, „А потом **отдавалась, отдавалась** грозово”, jak i struktura składniowa prawego hemistychu, która powtarza się w lewym hemistychu kolejnego wersu, co napotykaamy w wersach 1 i 2, 7 i 8, 11 i 12:

Это было у моря, где ажурная пена,
Где встречается редко городской экипаж...;

И дала половину, и пажа истомила,
И пажа полюбила, вся в мотивах сонат;
Это было у моря, где волна бирюзова,
Где ажурная пена и соната паж.

(tłum. J. Czechowicz)

Tworzy to nie tylko poetyckie obrazy, ale również melodykę wiersza bazującą na schemacie czterostopowego anapestu z hiperkataleksą przed średniówką i w ostatniej stopie wersów nieparzystych. Taka budowa przypomina nieco rytm walca.

Ponadto warto zauważyć Siewierianinowski neologizm *грозово* zbudowany na podstawie rzeczownika *гроза* — burza, a także ele-

²³ Т. Н. Коршунова, *Семантико-деривационная структура и функционирование новообразований в художественных произведениях Игоря Северянина*, 1999, <https://www.dissercat.com/content/semantiko-derivatsionnaya-struktura-i-funktsionirovanie-novoobrazovani-v-khudozhestvennykh-p> (29.01.2020).

menty leksykalne wskazujące na elegancję i elitarność, jak ażurowa piana, sonaty Chopina, zamek z wieżą i owoc granatu potencjalnie interpretowany także jako owoc zakazany — jednocześnie symbol miłości, pożądania, a w mitologii greckiej także śmierci. Owoce granatu kojarzy się również z określoną barwą — czerwienią, która łączy się ze wskazaną metaforyką. Poza tę barwę poeta wizualizuje też w tekście kolor turkusowy, który wiąże z falą i morzem, jak również azur kojarzony zwykle z koronką i bielą, a w wierszu Siewierianina także z sonatą. Muzyka i kolory łączą się więc w jedną całość, co pozwala wyeksponować na ich tle słowa.

W tym miejscu wypada postawić pytanie: co z tego udało się zachować polskim tłumaczom? I czy odtworzenie wyabstrahowanych w procesie analizy elementów było celem, do którego dążyli autorzy polskich wariantów?

O różnych tytułach tłumaczeń już wspominałam. Jednak wskazane, niewielkie różnice jego polskich wersji (*Nad morzem*, *A to było nad morzem*, *To się stało nad morzem*) nie wpływają ani na skojarzenia, ani na reakcję polskiego odbiorcy. Przyjrzyjmy się więc odtworzeniu struktury wiersza oraz obrazów poetyckich i charakterystycznych dla Siewierianina zjawisk leksykalno-semantycznych.

O ile wszyscy tłumacze starali się zachować oryginalną strukturę czterostopowego anapestu, o tyle w różny sposób przełożyli Siewierianinowskie rymy. W wariantach Nullusa i Czechowicza odpowiadają one oryginałowi, w którym rymy męskie i żeńskie przeplatają się w kolejnych wersach, natomiast w propozycji Dąbrowskiego wszystkie rymy męskie zostały zastąpione żeńskimi. We wszystkich przekładach obserwujemy też przewagę rymów dokładnych, choć w przeciwieństwie do oryginału zdarzają się też niedokładne. Wypada jednak podkreślić, że w twórczości Siewierianina również pojawiają się takie rymy.

Trzeba też zauważyć, że dążenie do odwzorowania układu rymów, przede wszystkim męskich w wersji Nullusa, doprowadziło do powstania niezbyt dobrze brzmiących rymów gramatycznych: „gwar — czar”, „złud — nut”, „snów — słów”, a także do zestawienia dwu jednosylabowych słów w końcu wersu: „kół gwar”, „śród snów”, co wywołuje wrażenie ostrości, nagłego przerwania wypowiedzi i zaburza melodyjność tekstu.

Rymy męskie zastosowane przez Czechowicza nie wywołują takiego efektu, ponieważ nie zestawia on ze sobą rzeczowników, ale stara się łączyć słowo wieńczące wers (rzeczownik bądź czasownik) tak, by wypowiedź wydawała się naturalna — przykładem mogą być rymy:

„spotkać byś mógł” – „u jej nóg”; „przekroić na pół” – „ich truł”, choć i w tym tłumaczeniu zdarzyło się niezręczne moim zdaniem zestawienie „pian mit” w ostatnim wersie.

Przechodząc do odwzorowania w polskich propozycjach translatorskich leksykalno-semantycznej płaszczyzny wiersza Siewierianina trzeba przyznać, że całość została w nich przekazana, jednak poszczególne obrazy i obserwowane w tekście oryginału zjawiska różnią się w kolejnych wariantach. Na przykład, wskazując na kolorystykę wykorzystaną przez Siewierianina, zauważałam biel kojarzoną z azurem, turkus i potencjalną czerwień. W tłumaczeniu Nullusa ażurowa fala przekształciła się najpierw w liliową: „Ach to było nad morzem, tam gdzie fala liljowa”, a następnie w łkającą pieściwie, natomiast ażurowe stały się pienia:

Och to było nad morzem, gdzie lka fala pieściwie,
Tam, gdzie pienia z azurów i pieśń pazia bez słów.
(tłum. Nullus)

Trzeba przyznać, że kolor liliowy doskonale wpisuje się w stylistykę Siewierianina, w utworach którego liliowy i fioletowy pojawiają się bardzo często. Stylistyce tej nie przeczy również oryginalny obraz ażurowych pień. Z kolei potencjalność czerwieni została przekazana podobnie jak w oryginale dzięki obrazowi rozcinanego granatu.

Z kolei Czechowicz zostawił w swoim tłumaczeniu ażury pian, choć „pian zwały z azuru” wydają się zbyt ciężkie w porównaniu z określeniem „ажурная пена”. Ponadto w jego tekście „ażur” nie powtórzył się w ostatnich słowach wiersza, jak było w oryginale. Wieńczą go słowa „najbielszych pian mit”, co przywołuje biel, podobnie jak pojawiająca się nieco wcześniej „biała królowa”, a w pewnym sensie także baszta z marmuru, kojarzona z białym marmurem. Fale stały się u Czechowicza szmaragdowe, co pozwala widzieć je jako zielonkawę, zielonkawoniebieskie, podobnie jak w oryginale. Potencjalność czerwieni rozcinanego granatu także została zachowana.

Na tym tle interesująco prezentuje się ostatni, najbliższy nam przekład Dąbrowskiego, który już w pierwszym wersie skonkretyzował wspomnianą przeze mnie asocjacyjną biel ażuru: „To się stało nad morzem, gdzie biel fal ażurowa”, powtórzył też ażur pian morskich w ostatnim wersie. Fale są tu szafirowe jak u Czechowicza. Natomiast granaty przekazują wprawdzie asocjacyjne domniemanie czerwieni, ale ich obraz nie jest tak dynamiczny jak w oryginale, ponieważ

granat nie został rozcięty. Dodatkowo tłumacz wprowadził do swojej propozycji złoto, a mianowicie obraz złotowłosego pazia, co bardziej przypomina sentymentalną poezję końca XIX wieku niż utwory Siewierianina. Ciekawe, że takie, można by rzec — „stereotypowe”, nieco sentymentalne sformułowania znalazły się też w wariancie Nullusa. Mam na myśli „cudnolicą królową”, falę łkającą pieściwie i „pieśń pazia bez słów”.

Kolejnym elementem tekstu, który zasługuje na rozpatrzenie, jest powiązanie obrazu i muzyki. Bohaterka wiersza — królowa — gra przecież Chopina, paż zakochuje się w niej, słuchając tej muzyki, a ona obdarowuje go uczuciem cała w motywach owych sonat. Wreszcie sonata pazia wieńczy wiersz: „Где ажурная пена и соната пажа”. W najstarszym polskim przekładzie Nullusa królowa również gra Chopina, przy jego dźwiękach paż poznaje „miłość i czar”, królowa zakochuje się w nim „pełna sonat i nut”, a całość zamyka wspomniana już „pieśń pazia bez słów”. Tłumaczenie Czechowicza powtarza obraz królowej grającej Chopina, jednak paż, kochając, tonie u jej nóg w Chopinie: „w Chopinie tonął paż u jej nóg...” — sformułowanie to wydaje się nieco zawile. Tłumacz wprowadza też do tekstu dziwną informację o czarze miłosnym, który w motywach sonaty truje kochanków (pazia i królową), a całość wieńczy „sonata paziowa” i niezbyt zrozumiałe sformułowanie „najbielszych pian mit”. Ostatni z przekładów — Dąbrowskiego też odtwarza obraz królowej grającej Chopina, w nim również paż zakochuje się w grającej, a ona kocha go „cała w gamach sonaty”. W ostatnim wersie, podobnie jak u Czechowicza, pojawia się „sonata paziowa”.

Na to ostatnie określenie wypada zwrócić uwagę w kontekście częstych u Siewierianina neologizmów. O ile żaden z przekładowców nie odtworzył w polskim wariancie neologicznego „ррозово”, o tyle za jego kompensację można uznać właśnie paziową sonatę, jeśli za poprawną formę uznamy przymiotnik „paziowska”, ewentualnie określenie „sonata pazia”. Trzeba przy tym wspomnieć, że Siewierianinowskie „отдавалась ррозово” Nullus zneutralizował, pisząc „Oddawała się potem, oddawała burzliwie”, choć określenie „oddawać się burzliwie” wprowadza do wiersza obraz zgodny z Siewierianinowską poetyką nieoczekiwanych obrazów i sformułowań. Czechowicz przełożył te słowa: „Burzą oddała mu się”, co również można potraktować jako próbę zbudowania nieoczekiwanego obrazu. Najmniej nieoczekiwany jest wariant Dąbrowskiego. W jego propozycji królowa oddawała się paziowi „zuchwale”.

Warto jeszcze odnieść się do „dynamiki miłosnej” wiersza. W oryginalnie możemy zauważyć następującą kolejność: królowa gra Chopina — paż zakochuje się w niej, słuchając tej gry — królowa prosi pазia, by przekroił granat — uwodzi go i kocha w motywach sonat — królowa oddaje się paziowi (burzowo) i aż do świtu kocha się z nim jak niewolnica. Mowa jest więc o zachwianiu ram obyczajowych — mezaliansie. Ogólny zarys romansu powtarza się we wszystkich polskich wersjach. Różnice dotyczą przede wszystkim obrazu królowej — niewolnicy i przekładu słowa „рабыня”, które oznacza właśnie niewolnicę. W tekście Nullusa „jak **branka**, pani marzy śród snów”, u Czechowicza „zanim wstał świt” królowa była **niewolnicą**, Dąbrowski pisze: „do świtania jak **służka** spała dumna królowa...”. Wydawałoby się, że różnica jest niewielka. Jednak „branka” (Nullus) oznacza kobietę ujętą podczas działań wojennych i zwykle gwałconą przez jej zdobywcę. Dlatego uzupełniający ten obraz opis pani, która „marzy śród snu” wydaje się nie przystawać do pozycji branki, która raczej nie marzy o takim kochanku. Tekst Czechowicza nie budzi takich wątpliwości, ponieważ dosłownie odwzorowuje oryginał. „Służka”, która pojawiła się u Dąbrowskiego oddała się wprawdzie od pozycji zajmowanej przez niewolnicę, ale podkreśla transformację królowej, która z pani stała się sługą. Należałoby zauważyć jeszcze młody wiek pазia, który w ostatnim z wariantów stał się pacholęciem, a dodatkowo podkreśla go określenie „mały paż”.

WNIOSKI

Gdyby zapytać o rezultat przeprowadzonej analizy i o jej znaczenie, to należałoby stwierdzić, że opisane różnice oddają z jednej strony stylistykę autorów translacji, a z drugiej zaś — pewną zależność tłumacza od epoki, w której żyje i przekłada.

Wersje Nullusa i Czechowicza powstały w okresie międzywojennym, choć drugi nieco później — kiedy Nullus w 1915 roku publikował swój wariant wiersza, Czechowicz miał dopiero 12 lat. Warto wrócić do historii powstania pierwszego z omawianych przekładów. Jak już wspominałam za Kuligowską-Korzeniewską, tłumaczenie dokonane przez Nullusa było głosem w sporze z Tuwimem. W artykule *Apostowie brutalnego jutra* dziennikarz, odnosząc się do wygłoszonego przez poetę odczytu, nazywał Siewierianina „jednym z ciekawszych przedstawicieli ego-futuryzmu w Rosji”, a w związku z prezentowanym przez Tuwima sądem o rosyjskim twórcy pisał:

Z futurystów rosyjskich wyróżnia Tuwim młodego poetę Igora Siewierianina, przyczem nazywa go... rosyjskim Oskarem Wilde'sikiem, choć nie wyjaśnia, skąd mu się takie porównanie nasunęło.

Wydaje się, że Tuwim mógł dokonać takiego porównania, konfrontując choćby fotografie młodego Wilde'a i Siewierianina. Do tej pory zdarzają się tu omyłki. Znana jest historia plakatu reklamującego wieczór literacki poświęcony Siewierianinowi, na którym umieszczono fotografię Wilde'a. Swego czasu opisywał ten błąd Jewgienij Koparijew, wspominając też o takiej samej niezręczności na okładce książki²⁴.



Oskar Wilde, Igor Siewierianin i książka Siewierianina z fotografią Wilde'a²⁵

Można też doszukiwać się podobieństwa Wilde'a i Siewierianina w skandalizowaniu, w nowatorstwie twórczym i przekonaniu o własnej genialności. Przypomnę w tym kontekście znaną odpowiedź Wilde'a na pytanie o rzeczy do oclenia, która brzmiała podobno: „Nie mam nic do zadeklarowania, oprócz mojego geniuszu”²⁶. Siewierianin podobnie pisał o sobie w wierszu zatytułowanym *Эпиграма*, rozpoczynając go od słów: „Я, гений Игорь-Северянин...”.

Wróćmy jednak do przekładu Nullusa, który stara się odtworzyć formę wiersza i jego treść, choć nie zawsze się to udaje. Niemniej,

²⁴ Е. А. Копарев, *Недоразумение по-череповецки, или Как не ошибиться с выбором картинки в интернете*, <https://cher.all-ru.com/news/2019/10/15/35/kak-ne-oshibitsya-s-vyborom-kartinki-v-internete> (5.11.2020).

²⁵ Fotografie ze strony https://pikabu.ru/story/vsyo_o_sovremennom_knizhnom_izdatelstve_2411104 (5.11.2020).

²⁶ Słowa te zostały wygłoszone w 1882, kiedy Wilde przyплыł statkiem do Nowego Yorku.

trzeba zauważyć dążenie do utrzymania się w stylistyce Siewierianina choćby poprzez wprowadzanie do polskiego tekstu elementów charakterystycznych dla rosyjskiego poety (fala liliowa). Można chyba zaryzykować twierdzenie, że tłumacz, znajdując w Siewierianinie interesującego przedstawiciela rosyjskiej awangardy literackiej, i przytaczając własny, wykonany na potrzeby artykułu przekład, starał się wykazać wartość twórczości rosyjskiego egofuturysty. Dlatego właśnie z jednej strony starał się nie odbiegać od oryginalnej formy i treści, a z drugiej przybliżyć zjawiska leksykalno-semantyczne charakterystyczne dla autora oryginału.

Z kolei Czechowicz, który również odtworzył formę i melodykę rosyjskiego wiersza wprowadził do swojego tekstu liczne transformacje w stosunku do oryginału. Przypomnę wspomniane już „zwały pian”, a więc wzmocnienie obrazu, a jednocześnie osłabienie poetyckości wiersza, a z drugiej strony — rozszerzenie obrazu wieży — „baszta z marmuru” i pazia tonącego u nóg królowej, co zmienia oryginalną wizualizację poetycką. Ponadto wypada odnotować epitet „biała” użyty w stosunku do królowej, a także trujący miłosny czar oraz „pian mit”. W tym kontekście należy zgodzić się z Pachockim i jego uwagami o translacji Czechowicza, w tym o pozostawionym w tłumaczeniach śladzie własnej twórczości. Wprawdzie, rozpatrując jeden omawiany w niniejszym artykule wiersz, trudno wyrokować o strategii tłumaczenia, jednak pewne ślady takiego działania można zauważyć nawet w jednym przekładzie.

Wypada także jeszcze raz podkreślić zaistnienie w propozycji tego tłumacza neologicznego epitetu „sonata paziowa” w wersji: „gdzie sonata **paziowa i** najbielszych pian mit...”. Ten sam epitet napotykaamy później w przekładzie Dąbrowskiego: „Gdzie pian morskich ażury i sonata **paziowa**”.

Ta najbliższa nam czasowo próba Dąbrowskiego najpoważniej oddala się od struktury formalnej oryginału i wprowadza do tekstu najwięcej zmian, przede wszystkim rozszerzeń obrazu poetyckiego: „Это было у моря, где ажурная пена” — „To się stało nad morzem, gdzie **biel fal** ażurowa”, „Королева играла — в башне замка — Шопена” — „**Cicho** grała Chopina w baszcie zamku królowa”, „внимая Шопену, полюбил ее паж” — „pokochał grającą **mały paż złotowłosey**”, „До восхода рабыней проспала госпожа” — „Do świtania jak służka spała **dumna** królowa...”. Ponadto tłumacz włącza do polskiego tekstu dodatkowy element, który może się kojarzyć z literaturą docelową, a mianowicie „pazia **złotowło-**

sego". Potencjalnie może on przypominać pазia z opublikowanej w 1858 roku powieści Henryka Rzewuskiego *Paż złotowłosy, czyli wieczory sultana*, którą uznano za nieprzyzwoitą między innymi ze względu na erotyzm opowieści owego pазia. Może się też kojarzyć z operetką autorstwa Andy Kitschman *Paż złotowłosy* z 1912 roku, albo z bajką Teresy Łubieńskiej pod tym samym tytułem opublikowaną w 1920 roku. To wszystko jednak tylko skojarzenia potencjalne, a nie pewne. Niemniej są na tyle silne i częste, że mogą poprowadzić polskiego czytelnika w tym nieoczekiwanym kierunku. Warto też wspomnieć, że w innych swoich tłumaczeniach Dąbrowski dość często stosuje substytucję. Przykładem mogą być choćby piosenki Bułata Okudżawy w jego tłumaczeniu, na przykład *Александр Сергеевич Пушкин*, w której polskim wariacie na miejscu słów „иногда над победами нашими / встают пьедесталы, которые выше побед”²⁷, uświadamiających odbiorcy, że cokoły mogą być wyższe od zwycięstw czytamy: „że nad naszym zwycięstwem niejednym / górują cokoły, na których nie stoi już nikt”²⁸.

W kontekście różnic strategii translatorskich chciałabym zwrócić uwagę na dwa jeszcze momenty przekładowe. Pierwszy to różnica dynamiki widoczna między formą niedokonaną czasownika „oddawała się” u Nullusa i Dąbrowskiego, co zgodne jest z oryginałem, a czasownikiem w formie dokonanej: „Potem mu się oddała” u Czechowicza. Drugi dotyczy granatu, który w oryginale, a także w wariantach Nullusa i Czechowicza, jest przekrawany na pół, co wymusza w świadomości czytelnika obraz czerwieni i tryskającego soku, może nawet metaforycznie krwi, i niewątpliwie dynamizuje wypowiedź. W tłumaczeniu Dąbrowskiego granatu się nie przekrawa, królowa po prostu podaje paziowi połówkę owocu, całość jest więc zdecydowanie bardziej statyczna niż tekst rosyjski.

Podsumowując, można uznać, że o ile tekst Nullusa, będąc wyrazem niezgody na pewne sądy wygłoszone przez Tuwima, miał przede wszystkim zaświadczać o oryginalności Siewierianina i to się tłumaczowi udało, o tyle na wersję Czechowicza wpłynęła jego własna twórczość, stąd z jednej strony pewne odejście od stylistyki oryginału, a z drugiej — najlepsze chyba odwzorowanie formy rosyjskiego wiersza. Z kolei przekład Dąbrowskiego — odchodzący od schematu

²⁷ Б. Окуджава, *Александр Сергеевич Пушкин*, w: tegoż, *Zamek nadziei*, Wyd. Literackie, Kraków 1984, s. 132.

²⁸ В. Okudźawa, *Aleksander Siergiejewicz Puszkın*, przeł. W. Dąbrowski, w: tamże, s. 133.

rymów Siewierianina, jest przykładem tłumaczenia powstałego w innej epoce, kiedy częściej odchodzono od formy utworu źródłowego, szczególnie w przypadku rymów męskich, które zastępowano żeńskimi. Jest on również przykładem odchodzenia od stylistyki oryginału na rzecz wprowadzania do tekstu docelowego potencjalnych skojarzeń innych niż zaproponowane przez autora oryginału. Niemniej w rozpatrywanym tłumaczeniu przesunięcia te nie wynikają z norm rządzących przekładem w danej epoce, a jedynie z przyjętej przez tłumacza orientacji translatorskiej.

REFERENCES

- Achmiedowa, Junna. “Egofuturizm Igoria Siewierianina.” *Znaniye. Ponimaniye. Utieniye* 2008, no. 1: 152–156 [Ахмедова, Юнна. “Эгофутуризм Игоря Северянина.” *Знание. Понимание. Умение* 2008, no. 1: 152–156].
- Korshunowa, Tatyana. *Egofuturizm Igorya Severyanina Semantiko-derivatsionnaya struktura i funktsionirovaniye novoobrazovaniy v khudozhestvennykh proizvedeniyakh Igorya Severyanina*, 1999 <<https://www.dissercat.com/content/semantiko-derivatsionnaya-struktura-i-funktsionirovaniye-novoobrazovaniy-v-khudozhestvennykh-p>> (29.01.2020) [Коршунова, Татьяна. *Семантико-деривационная структура и функционирование новообразований в художественных произведениях Игоря Северянина*, 1999 <<https://www.dissercat.com/content/semantiko-derivatsionnaya-struktura-i-funktsionirovaniye-novoobrazovaniy-v-khudozhestvennykh-p>> (29.01.2020)].
- Irzykowski, Karol. “Plagiatowy charakter przełomów literackich w Polsce.” Irzykowski, Karol. *Słoń wśród porcelany*, 1934, <<https://literat.ug.edu.pl/irzykow/0003.htm>> (23.01.2020).
- Kruszewski, Wojciech, Pachocki, Dariusz. “Odmiany tekstu i objaśnienia.” Czechowicz, Józef, *Pisma zebrane*. T. 6: *Przekłady*. Lublin: Wyd. UMCS, 2011.
- Kuligowska-Korzeniewska, Anna. “Roch Pekieński w Różowym Słoniu — estradowe wystąpienia Juliana Tuwima w Łodzi podczas Wielkiej Wojny.” *Julian Tuwim. Biografia. Twórczość. Recepcja*. Ratajska, Krystyna, Cieślak, Tomasz (Eds.). Łódź: Wyd. UŁ, 2007: 202–245.
- Ojciewicz, Grzegorz. “Parodia czy kryptodialog? Na przykładzie ‘Это было у моря’ Igora Siewierianina i ‘Вы смотрели на море’ Borysa Popławskiego”, *Acta Polono-Ruthenica* 2011, no. XVI: 137–148.
- Okudzhawa, Bułat. “Aleksandr Sergeevich Pushkin” [Окуджав, Булат. “Александр Сергеевич Пушкин”]. Okudzhawa, Bułat. *Zamek nadziei* Kraków: Wyd. Literackie, 1984.
- Okudzhawa, Bułat. “Aleksander Siemiejewicz Puszkina.” Okudzhawa, Bułat. *Zamek nadziei*. Kraków: Wyd. Literackie, 1984.
- Pachocki, Dariusz. “Tłumacz — rywal poety. O przekładach Józefa Czechowicza.” *Ruch Literacki*, 2011, no. LII, z. 6 (309): 613–621.
- Siewierianin, Igor. “Nad morzem.” Trans. Nullus, Andrzej. *Gazeta Łódzka* dodatek, no. 334, 16 grudnia / 1915: b.p.

- Siewierianin, Igor. "Uwertura (Ananasy w szampanie)". Trans. Lemański, Jan. *Krokwie*, 1920, no. 1: 11.
- Siewierianin, Igor. "Podczas nawałnicy". Trans. Lemański, Jan. *Krokwie*, 1920, no. 1: 11.
- Siewierianin, Igor. "Wiosenny dzień". Trans. Jaworski, Kazimierz Andrzej. *Kamena*, 1934, no. 1 (9): 163.
- Siewierianin, Igor. "A to było nad morzem". Trans. Czechowicz, Józef. Czechowicz, Józef. *Wiersze*, Wstęp Rosiak, Roman. Przekłady zebrał i do druku przygotował Jaworski, Kazimierz Andrzej. Lublin: Wydawnictwo Lubelskie, 1963.
- Siewierianin, Igor. "To się stało nad morzem". Trans. Dąbrowski, Witold. Dąbrowski, Witold. Mandalian, Andrzej. Woroszyński, Wiktor (Eds.). *Antologia nowoczesnej poezji radzieckiej*, Wrocław–Warszawa–Kraków: Ossolineum, 1971: 361–362.
- Siewierianin, Igor. "Szampana do lili". Trans. Tuwim, Julian. Tuwim, Julian, *Juwenilia 2*. Januszewski, Tadeusz. Bałakier, Alicja (Eds.). Warszawa: Czytelnik, 1990: 396.
- Siewierianin, Igor. "A to było nad morzem". Trans. Czechowicz, Józef. Czechowicz, Józef, *Poezje zebrane*. Madyda, Aleksander (oprac.). Wstęp Jakitowicz, Maria. Toruń: Alkgo, 1997.
- Siewierianin, Igor. "A to było nad morzem". Trans. Czechowicz, Józef. Czechowicz, Józef. *Pisma zebrane*. T. 6: *Przekłady*. Lublin: Wyd. UMCS, 2011: 142.
- Siewierianin, Igor. "Karetka kurtyzany." Trans. Jasieński, Bruno, <<http://mkw98.republika.pl/karetka.html>> (18.03.2018).
- Sevieryanin, Igor'. "Biespechno put' svershaya." Severyanin, Igor'. *Stikhotvoreniya i poety (1918–1941)*. Moskva: Sovremennik, 1990: 383–386 [Северянин, Игорь. "Беспечно путь свершая...". Северянин, Игорь. *Стихотворения и поэмы (1918–1941)*, Москва: Современник, 1990: 383–386].
- Severyanin, Igor'. "Eto bylo u morya." <<http://lib.ru/POEZIQ/SEWERYANIN/kubok.txt>> (18.03.2018) [Северянин, Игорь. *Это было у моря*, <<http://lib.ru/POEZIQ/SEWERYANIN/kubok.txt>> (18.03.2018)].



МАРИЯ НЕНАРОКОВА

Институт мировой литературы им. А. М. Горького РАН

<http://orcid.org/0000-0002-5798-9468>**ЗИМНЕЕ УТРО АЛЕКСАНДРА ПУШКИНА: ТРИ АНГЛОЗЫЧНЫХ ПЕРЕВОДА***THE WINTER MORNING* BY A. S. PUSHKIN: THREE ENGLISH TRANSLATIONS

The translations made by N. Panin (1888), by his contemporary C. E. Turner (1899), and the most recent translation by R. Clarke (2016) were taken for the analysis. The translations of this poem are interesting for analysis because the poem is based on antitheses. The article examines the pairs “frost”–“sun”, “stormy evening”–“sunny morning”, “darkness”–“radiance”, the key concepts of Russian culture “melancholy” and “fun”, the Russian realia “oven.” The texts of the translations were analyzed with the help of the close reading technique. The research showed that a translator can also act as a researcher. R. Clarke introduced into his translation a reality that was lacking in the original text. Thus, the *mily bereg* mentioned in the poem becomes a certain place near the Bernovo estate, where Pushkin came as a guest.

Keywords: Pushkin, translation, antithesis, key culture concept, reality

Стихотворение *Зимнее утро*¹, одно из самых известных произведений Пушкина, было написано в селе Павловском Старицкого уезда Тверской губернии. Село было родовым имением друзей поэта, Вульфов², у которых он остановился на несколько дней, возвращаясь октябре–ноябре 1829 г. с Кавказа в Петербург. Стихотворение датировано: в этот воскресный день Пушкин написал четыре строфы и под третьей поставил дату «3 ноября»³. Уже 12 ноября этого же года стихотворение *Зимнее утро* поступило в «Санктпетербургский Цензурный

¹ А.С. Пушкин, *Зимнее утро* // Его же, *Полное собрание сочинений: в 6 томах*, т. 1: *Стихотворения. 1813–1830*, Ю. Г. Оксман, М. А. Цявловский (ред.). Academia, Москва–Ленинград 1936, с.548.

² М. Н. Виротайнен и др. (ред.), *Пушкинская энциклопедия: произведения*. Вып. 2: Е-К. Нестор-История, Санкт-Петербург 2012. с. 191.

³ Н. А. Тархова (сост.), *Летопись жизни и творчества Александра Пушкина*. В 4 томах, т. 3. 1829–1832. Slovo, Москва 1999, с. 1010.

Комитет для альманаха «Царское село» и одобрено цензором Сербиновичем»⁴.

Стихотворение неоднократно переводилось на английский язык. Самый ранний перевод был сделан Иваном Паниным, русским эмигрантом в США, высланным из России в 1878 г. за революционную деятельность. Книга Панина *Poems by A. Pushkin* вышла в 1888 г. и положила начало традиции перевода этого стихотворения. В 1899 г. появился еще один перевод. На этот раз его сделал английский переводчик, Чарльз Эдвард Тернер, в России, в Петербурге. На титульном листе книги *Translations from Pushkin* стоят названия двух городов — Санкт-Петербурга и Лондона. И в XX, и в XXI вв. переводчики обращались к *Зимнему утру*. Последний на сегодняшний день перевод принадлежит перу Роджера Кларка (опубликован в 2016 г.), филолога-русиста, исследователя и переводчика.

Интерес к этому пушкинскому стихотворению вполне оправдан: пять строф, построенных на антитезе, представляют собой текст, который не позволяет мысли читателя застояться. Воображению читателя все время предстают картины, диаметрально противоположные по настроению: мороз и солнце, сон и бодрствование, буря и ясная погода, тепло у печки и приятный холодок в санях, покой и движение. Всеволод Рождественский, сам поэт, в очерке о *Зимнем утре* указывает, что «вторая строфа — это «вчера», третья — это «сегодня». «В них было рассказано все то, что видно из окна деревенского дома. А четвертая строфа возвращает нас в комнату, где тепло и уютно...»⁵.

Первое противопоставление не всегда ощущается как такое: «Мороз и солнце...», поскольку морозный, но солнечный зимний день для средней полосы России не редкость. Переводчики сохраняют это словосочетание, причем часто прежним остается и порядок слов, например, *Frost and sun*⁶, *The frost and sun*⁷. Пушкинское «мороз» — «стужа, при которой вода мерзнет,

⁴ Е. В. Гарбер (сост.), *Материалы к Летописи жизни и творчества А. С. Пушкина, 1826–1837. Картоотеки М. А. и Т. Г. Цявловских*, в 3 т., т. 3, ч. 1: Рабочая картоотека, 1826–1837. Наследие, Москва 1999, с. 398.

⁵ Вс. А. Рождественский, *Читая Пушкина*, Детгиз, Ленинград 1966, с. 166.

⁶ A. Pushkin, *The Winter Morning // Poems by A. Pushkin*, translated from the Russian, with introduction and notes by Ivan Panin. Cupples and Hurd, Boston 1888. с. 164.

⁷ A. Pushkin, *The Winter Morning // Translations from Pushkin in memory of the hundredth anniversary of the poet's birthday*. Charles Edward Turner (tr.).

а градусник опускается ниже нуля» — всегда передается английским словом *frost* — «состояние погоды, когда температура опускается ниже нуля, так что тонкий слой льда образуется на земле и других поверхностях, особенно в ночное время».

Русское слово «солнце», кроме прочих, имеет значение «ясная, солнечная погода», когда наличие тепла не подразумевается. Здесь можно использовать два варианта — либо *sun*, имеющее два значения: «звезда, сияющая днем и дающая свет и тепло» и собственно «свет и тепло Солнца», либо *sunshine* — «свет и тепло Солнца». Вторым значением *sunshine* является «счастье», хотя в современном английском языке оно относится к разговорной лексике. Выбирая *sunshine*, переводчики сохраняют оттенок значения, позволяющий передать удовольствие от ясной погоды, который заложен в русском слове «солнце», но, как кажется, теряется при использовании английского *sun*. Поскольку у английского *sun* всегда присутствует сема «тепло», возникает антитеза, которой нет в оригинале.

Продолжение строки «...день чудесный»⁸ требует уточнения: что такое «чудесный». В русском языке это прилагательное в указанном контексте имеет значения «очень хороший», «замечательный», «прекрасный»: словосочетание «чудесный день» как пример входит в словарную статью. Переводчики выбирают прилагательные, показывающие разные аспекты «чудесности» дня. У Панина *the day is wondrous!*⁹, то есть «странный, красивый и запоминающийся». «Чудесность» дня передается как нечто «необыкновенное или удивительное, особенно если его трудно понять», что, конечно, не совсем соответствует понятию «чудесный день». Тернер выбирает *glorious: a glorious day!*¹⁰, и это прилагательное гораздо лучше передает смысл русского слова «чудесный»; *glorious* — «очень красивый и запоминающийся».

Красавицу, к которой обращается Пушкин, он называет «звездю севера»¹¹. У русского существительного «звезда» есть значение, которое в наши дни считается устаревшим: «женщина как

K. L. Ricker, St. Petersburg; Sampson Low, Marston and Co, Limited, London 1899. с. 17.

⁸ А. С. Пушкин, *Зимнее утро...*, с. 548.

⁹ A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Ivan Panin, с. 164.

¹⁰ A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Charles Edward Turner, с. 17.

¹¹ А. С. Пушкин, *Зимнее утро...*, с. 548.

воплощение предопределенного судьбой счастья». Возможно, современное значение «чем-то прославившийся человек» во времена Пушкина было контекстным: «звезда севера» может пониматься как «прославленная красавица севера». У Панина встречаем а *north-star* — «северная звезда»¹², тогда как Тернер выбирает *the Northern Star*¹³ — «Северная Звезда», где оба слова пишутся с большой буквы, чтобы подчеркнуть переносное значение словосочетания, практически играющее роль имени. Как кажется, удачен перевод Роджера Кларка. Красавица, земная женщина славится своей красотой в северных пределах земли, небо же является неким отражением земли, и потому метафора «звезда северных небес» является удачным описанием женщины: «Навстречу северной Авроры, / Звездой севера явись!»¹⁴ — «to greet our northerly Aurora, / [...] / yourself a star of northern skies»¹⁵.

Вторая и третья строфы стихотворения противопоставлены по принципу «ненастье» — «ясная погода». Важной деталью картины ненастного вечера является «мгла»¹⁶, которая в русском языке означает «воздух, непрозрачный по причине каких-то примесей (пыль, дым, туман) или сгущающихся сумерек». Панин воспринял слово «мгла» как «тьма»: «And darkness floated in the clouded sky»¹⁷ — «И тьма плавала в воздухе в небе, покрытом облаками». Тернер, видимо, понимал «мглу» как «туман», причем дневной или утренний, поэтому в его переводе появляется не соответствующий времени суток эпитет: «The sky was hidden in white mist»¹⁸ — «Небо было скрыто белым туманом».

На темном, затянутом «тучами мрачными»¹⁹ небе едва видна луна. Панин и Кларк изображают луну как небесное тело, хотя и почти закрытое облаками: «Like a yellow, clouded spot / Thro' the clouds the moon was gleaming»²⁰ — «Как желтое, туманное пятно, / Сквозь облака слабо светила луна»; «The

¹² A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Ivan Panin, с. 164.

¹³ A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Charles Edward Turner, с.17.

¹⁴ А.С. Пушкин, *Зимнее утро...*, с. 548.

¹⁵ A. Pushkin. *The Winter Morning* // A. Pushkin, *Love Poems*, Roger Clarke (transl.), Alma Classics, Richmond (UK) 2016, с. 121.

¹⁶ А. С. Пушкин, *Зимнее утро...*, с. 548.

¹⁷ A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Ivan Panin, с. 164.

¹⁸ A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Charles Edward Turner, с. 17.

¹⁹ А. С. Пушкин, *Зимнее утро...*, с. 548.

²⁰ A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Ivan Panin, с. 164.

moon, a yellow smudge, was glowing / behind the clouds, but hardly showing»²¹ — «Луна, желтое пятно с размазанными краями, светила / За облаками, но была едва видна». В переводе Тернера употреблен глагол *peer* — «выглядывать с трудом или из любопытства»: «The yellow moon peered feebly through / The thick and gloomy flanks of cloud»²² — «Желтая луна слабо выглядывала сквозь / Плотные и мрачные бока облаков». Глагол *peer* обычно появляется в контекстах, описывающих поведение людей, поэтому луна у Тернера воспринимается как человек, тихонько подглядывающий из укрытия за тем, что происходит внизу на земле.

То же можно сказать и о «вьюге»²³. Вьюга изображается как явление природы, причем в переводах находим разные степени силы вьюги, например, у Тернера *snow-storm* — «сильный снегопад»: «Last night the snow-storm whirled and roared»²⁴ — «Прошлым вечером снежная буря кружила и ревела»; Кларк выбирает существительное *tempest* — «яростная буря»: «Recall last night the tempest driving»²⁵ — «Воскреси в памяти прошлым вечером налетающую яростную бурю». Однако в оригинале находим глагол «злилась», и Панин подобрал глагол *scold* — «браниться, ругаться», который встречается в контекстах, описывающих поведение людей: «Last night, remember, the storm scolded»²⁶ — «Вчера вечером, вспомни, буря бранилась».

Описание тьмы, метели и слабого света луны контрастирует с картиной солнечного зимнего утра, когда краски яркие и снег искрится под лучами солнца. Палитра синего цвета включает *blue* — «голубой/синий» («the heavens blue»²⁷ — «голубые небеса»); *dark-blue* — «темно-голубой» («dark-blue sky of deepest dye»²⁸ — «темно-голубое небо самого глубокого цвета»). Добавление прилагательного *clear* — «безоблачный» — помогает представить чистое голубое небо: *clear blue sky*²⁹ — «безоблачное голубое небо».

²¹ A. Pushkin. *The Winter Morning*, transl. Roger Clarke, c. 121.

²² A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Charles Edward Turner, c. 17.

²³ А. С. Пушкин, *Зимнее утро...*, с. 548.

²⁴ A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Charles Edward Turner, c. 17.

²⁵ A. Pushkin. *The Winter Morning...*, transl. Roger Clarke, c. 121.

²⁶ A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Ivan Panin, c. 164.

²⁷ Там же.

²⁸ A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Charles Edward Turner, c. 17.

²⁹ A. Pushkin. *The Winter Morning...*, transl. Roger Clarke, c. 121.

Пейзаж, описанный в третьей строфе, полон света. Свет отражает снег: при этом используются глаголы: *sparkle* — «искриться» («In the sun the snow is sparkling»³⁰ — «На солнце снег искрится»); *glitter* — «сверкать, как бриллиант» («The snow lies glittering in the sun»³¹ — «Снег лежит, сверкая, как бриллианты, на солнце»); *gleam* — «сияя отраженным светом» («gleam with sunlight, snow now lies»³² — «сияя отраженным светом, снег теперь лежит»).

Те же глаголы, обозначающие излучение света, встречаем в описании речки: «и речка подо льдом блестит», например: «And under the ice the rivulet sparkles»³³ — «И подо льдом ручеек искрится»; «bound in ice, the river gleams»³⁴ — «закованная в лед, река мерцает»; «our little river glints with ice»³⁵ — «наша маленькая речка вспыхивает светом от льда».

Как вечером во тьме есть светлое пятно — луна, так и в полном солнца утреннем пейзаже есть темные пятна, хотя и смягченные отсутствием листвы в лесу или инеем на ветвях ели: «Прозрачный лес один чернеет»³⁶. «Прозрачность» леса позволяет читателю предположить, что это лиственный лес, потому что в таком лесу становится светлее осенью, когда листва опадает и ветки остаются голыми, темными. Цель первого переводчика стихотворения, Панина, состояла в том, чтобы дать как можно близкий к оригиналу перевод пушкинского текста, так что иногда его перевод можно назвать подстрочником: «Dark alone is the wood transparent»³⁷ — «Темен один прозрачный лес», где *transparent* означает «пропускающий свет». Кларк расшифровывает контекстуальное значение прилагательного *transparent*, заменяя его на *leafless* — «лишенный листвы»: «nothing's left black but leafless forest»³⁸ — «Лишь лес, лишенный листвы, остался черным», что показывает несовместимость прилагательного *transparent* и существительного *wood* в современном английском языке.

³⁰ A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Ivan Panin, c. 164.

³¹ A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Charles Edward Turner, c. 17.

³² A. Pushkin. *The Winter Morning...*, transl. Roger Clarke, c. 121.

³³ A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Ivan Panin, c. 164.

³⁴ A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Charles Edward Turner, c. 17.

³⁵ A. Pushkin. *The Winter Morning...*, transl. Roger Clarke, c. 121.

³⁶ А.С. Пушкин, *Зимнее утро...*, с. 548.

³⁷ A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Ivan Panin, c. 164.

³⁸ A. Pushkin. *The Winter Morning...*, transl. Roger Clarke, c. 121.

В переводе Тернера находим отражение общепринятого представления о русском лесу: «The forest dense alone is black»³⁹ — «Один лишь густой лес черен». Слово сочетание *forest dense* — «лес густой» — описывает непроходимую чащу, сказочный дремучий лес. Это выражение становится практически клише, передавая фольклорную формулу, описывающую лесные дебри в переводах русских сказок последней трети XIX в.⁴⁰, которые не мог не знать Тернер. В таком лесу и днем сумрачно, поэтому можно сказать, что пушкинский образ сохранить не удалось.

Одним из ключевых слов русской культуры является слово «тоска». Степень «тоски» может быть разной: от «уныния» — «длительное хроническое плохое настроение» — к «печали» — чувству более сильному — «скорбь, душевная горечь, вызванные внешними обстоятельствами» — и «грусти» — «несильное, неглубокое и кратковременное переживание, наименее неприятное, не нарушает нормальную работоспособность человека, лишь снижает его оживление» — к самой «тоске» — «сильное, интенсивное и продолжительное чувство, характеризуется наибольшей неприятностью переживания». Из всех чувств «печаль» занимает место между «унынием», «грустью» и «тоской» и в зависимости от контекста становится ближе к одному из этих чувств. Панин подобрал в качестве эквивалента *melancholy*: «And melancholy thou wert sitting»⁴¹ — «И ты сидела грустная», однако прилагательное *melancholy* имеет целый веер значений — от «задумчивый, унылый» (первое значение) к «мрачный, подавленный, угнетённый», что выражает гораздо более сильную степень расстройства (второе значение) и «грустный, скорбный» (третье значение). Тернер пошел по другому пути: он не стал искать аналог, а заменил «печальная» описанием: «And thou satst dull and ill at ease»⁴² — «И ты сидела, ничем не интересуясь, чувствуя себя неудобно, смущаясь». Если вспомнить, что «печаль» означает душевную горечь, дискомфорт, вызванные некими внешними причинами, то видно, что Тернеру было важно передать ощущение задумчивости, которая связана с беспокойством,

³⁹ A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Charles Edward Turner, с. 18.

⁴⁰ М. Р. Ненарокова, *Русская народная сказка в англоязычном контексте — трудности перевода* // Ева Кудрявцева Маленова (ред.), *Сказка — вопросы перевода и восприятия*, Masarykova univerzita, Brno 2019, с. 18.

⁴¹ A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Ivan Panin, с. 164.

⁴² A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Charles Edward Turner, с. 18.

душевным неуютом, вызванным каким-то событием. Однако в этом случае переводчик додумывает мысль автора, поскольку мы не знаем, отчего была печальна героиня стихотворения.

Комплексу негативных эмоций с общим значением «тоска» в русской картине мира противопоставляется «веселье», которое можно описать как радостное расположение духа, беззаботное настроение, чувство душевного удовлетворения.

В пушкинском *Зимнем утре* «веселье» появляется в контексте «домашнего очага»⁴³: «Веселым треском / Трещит за-топленная печь»⁴⁴, то есть герой испытывает весь спектр положительных эмоций — радость, беззаботность, умиротворение — находясь дома. Тернер вводит в свой текст слова со значением «огонь»: *fire, flames...*⁴⁵ — «огонь» поднимается языками пламени. Панин, следуя оригиналу стихотворения, сосредоточивается на передаче звука горящих дров: «crackle [...] is crackling»⁴⁶ — «треск [...] трещит».

Как говорилось выше, ощущение веселья связывается со звуками, которые издает огонь в печи. Однако те лексемы с общим значением «веселье», которые используют переводчики, вносят изменения в пушкинский текст, поскольку огонь или печка становятся у них живыми существами, наделенными человеческими эмоциями.

Панин выбрал прилагательное *merry*: «with merry crackle»⁴⁷ — «с веселым треском», однако стоит помнить, что английская лексема *merry* охватывает столь же обширный круг эмоций, что и русские «веселье», «веселый». Английское *merry* означает и высокую степень радостного возбуждения, и ощущение счастья, и жизнерадостность, и внешнее проявление веселья — оживленность, то есть блестящие от радости глаза, улыбка, смех, подвижность. Когда огонь определяется прилагательным *merry*, создается образ подвижных языков пламени, освещающих комнату «янтарным блеском»⁴⁸. Как кажется, *merry* является словом с наиболее общим значением. Тернер использует прилагатель-

⁴³ П. В. Анненков, *Материалы для биографии А. С. Пушкина*, Современник, Москва 1984, с. 208.

⁴⁴ А. С. Пушкин, *Зимнее утро...*, с. 548.

⁴⁵ A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Charles Edward Turner, с. 18.

⁴⁶ A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Ivan Panin, с. 164.

⁴⁷ Там же.

⁴⁸ А. С. Пушкин, *Зимнее утро...*, с. 548.

ное *gay*, например, «with crackling gay»⁴⁹, где *gay* значит «находящийся в счастливом возбуждении, оживленный, неудержимый, буйный», то есть акцент ставится на движении языков пламени, причем огонь воспринимается как сильно разгоревшийся. В переводе Кларка встречаем вариант *jolly crackle*⁵⁰, где *jolly* толкуется как «счастливый и жизнерадостный», то есть проявляющий внешние признаки счастья, например, в движении.

Если вернуться к оригиналу стихотворения, то мы обнаруживаем, что, как это обычно бывает с ключевыми словами культуры, ни одно из слов, выбранных переводчиками не может в полной мере передать значения пушкинского прилагательного «веселый»: ближе всего оказывается *merry*, однако в этом случае не передается сема «удовольствие/удовлетворение»; *gay* и *jolly* скорее передают движение.

Интересен перевод четвертой строфы, в которой упоминается несколько реалий: «Вся комната янтарным блеском / Озарена. Веселым треском / Трещит затопленная печь. / Приятно думать у лежанки»⁵¹. Почти все переводчики правильно поняли и передали ощущение от света в комнате: это и цвет пламени в печи, и цвет зари. И пламя, и заря бывают золотисто-желтого цвета (заря — в зависимости от времени: сначала заря красная, потом оранжевая, потом с восходом солнца ее цвет меняется на желтый), то есть в стихотворении солнце уже встало, и даже если утро раннее, вполне можно поехать покататься в санях. Поэтому в переводах разных лет мы находим: «amber glow» — «янтарный отсвет»⁵²; «amber radiance»⁵³ — «янтарное сияние». И только Панин, что странно, перевел пушкинский «янтарный блеск» как *diamond splendor* — «алмазное великолепие»⁵⁴. Можно предположить, что для Панина основным словом в этом словосочетании становится слово «блеск» — «яркий, сияющий свет», это слово определяет выбор камня, с которым Панин сравнивает цвет огня и зари, с желтым алмазом.

В стихотворение введена чисто русская реалия, которая чрезвычайно трудна для перевода на английский язык. Это русская печь,

⁴⁹ A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Charles Edward Turner, c. 18.

⁵⁰ A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Roger Clarke, c. 121.

⁵¹ А.С. Пушкин, *Зимнее утро...*, с. 548.

⁵² A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Charles Edward Turner, c. 18.

⁵³ A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Roger Clarke, c. 121.

⁵⁴ A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Ivan Panin, c. 164.

особый вид печи с лежанкой. Все переводчики постарались сохранить эту реалию в своих текстах. Панин использует слово *oven* — «часть печи в форме коробки с дверцей спереди, где печется или разогревается пища». Печь и *oven* имеют общую черту — дверцу или большое отверстие спереди, которое прикрывается крышкой. Но если в *oven* помещается еда, то в отверстие русской печи сначала укладываются и поджигаются дрова, затем, когда они прогорят, в переднюю часть печи ставятся горшки и сковородки с едой. Русская печь гораздо глубже, чем *oven*. Пример использования *oven* видим у Панина: «...with merry crackle / The wood is crackling in the oven»⁵⁵ — «с веселым треском / трещат дрова в печи».

Как говорилось выше, *oven*, как и русская печь, имела дверку. Тернер был единственным переводчиком, как кажется, писавшем о камине, но не назвавшем его: «The blazing fire / Up chimney flames with crackling gay...»⁵⁶. Камин с его открытым огнем является реалией скорее городской, чем деревенской.

Особенно трудно переводчикам было найти аналог для слова «лежанка», так как у европейских «печек», особенно известных людям, принадлежащим к англоязычной культуре, никаких «лежанок» не было. Поэтому строку «Приятно думать у лежанки» находим в таких вариантах: «To meditation invites the sofa»⁵⁷ — «К размышлению зовет диван»; «'Tis good to muse in easy-chair»⁵⁸ — «Хорошо погружаться в размышления в большом удобном кресле».

Лишь Роджер Кларк постарался найти аналог лежанке русской печи: «you lie stretched out along its ledge»⁵⁹ — «ты лежишь, вытянувшись на ее выступе», где *ledge* может переводиться, как «выступ в стене», «полка», «ступень».

Самым интересным местом последней строфы стала строка «и берег, милый для меня». В переводах можно найти самые разные «берега»: «And the banks so dear to me»⁶⁰ — «и речные берега, столь милые для меня», где *bank* означает «речной берег»; «the shore so dear to me»⁶¹ — «морской берег, столь милый

⁵⁵ A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Ivan Panin, c. 164.

⁵⁶ A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Charles Edward Turner, c. 18.

⁵⁷ A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Ivan Panin, c. 164.

⁵⁸ A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Charles Edward Turner, c. 18.

⁵⁹ A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Roger Clarke, c. 121.

⁶⁰ A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Ivan Panin, c. 164.

⁶¹ A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Charles Edward Turner, c. 18.

для меня», где *shore* — «берег большого массива воды, моря или большого озера», что не соответствует действительности.

Перевод Роджера Кларка содержит указание на место написания стихотворения: «past the millrun — / haunts of which I've so long been fond»⁶² — «мимо мельничного канала». «Мельничный канал», или плотина, по свидетельству работников берновского музея, находилась неподалеку от усадьбы Берново. Один из местных крестьян рассказал поэту, что около мельничной плотины утопилась крестьянская девушка, соблазненная баринином⁶³. Позже эта история легла в основу драмы *Русалка*.

Выбранные для анализа переводы пушкинского *Зимнего утра* представляют собой начало традиции и ее последнее значимое звено. Несмотря на значительный срок — 128 лет, разделяющий эти переводы, можно отметить, что проблемы, стоящие перед их авторами, не изменились, поскольку в основе этих проблем лежат несходство русской и англоязычной культур и разница строя английского и русского языков. Тем не менее, переводчик XXI в. чувствует необходимость более глубоко познакомиться с обстоятельствами создания стихотворения, увидеть жизнь поэта, отраженную в написанных им строках, поэтому наш современник подходит к тексту *Зимнего утра* не только как переводчик, но и как исследователь.

REFERENCES

- Pushkin, Alexander. *Love Poems*. Roger Clarke (tr.). Richmond (UK): Alma Classics, 2016.
- Pushkin, Alexander. "The Winter-Road." *Poems by A. Pushkin*. Translated from the Russian, with introduction and notes by Ivan Panin. Boston: Cupples and Hurd, 1888.
- Pushkin, Alexander. "The Winter Morning." *Translations from Pushkin in memory of the hundredth anniversary of the poet's birthday*. Charles Edward Turner (tr.). K. L. Ricker. St.Petersburg–London: Sampson Low, Marston and Co, Limited, 1899.
- Annenkov, Pavel. *Materialy dlya biografii A.S. Pushkina*. Moskva: Sovremennik 1984 [Анненков, Павел. *Материалы для биографии А. С. Пушкина*. Москва: Современник, 1984].

⁶² A. Pushkin, *The Winter Morning...*, transl. Roger Clarke, c. 121.


⁶³ В. Н. Соколова, Д. А. Цветков, А. С. Пушкин в городе Старице и Старицком уезде // Пушкинские чтения на Верхневолжье. Сборник первый. В. А. Никольский (отв. ред.). Калинин. гос. ун-т, Калинин 1972, с. 76–77.

- Ginzburg, Lidya. "Chastnoye i obshcheye v liricheskom stikhotvorenii. eadem, *O starom i novom. Stat'i i ocherki*. Leningrad: Sovetskiiy pisatel', 1982 [Гинзбург, Лидия. *Частное и общее в лирическом стихотворении // Ее же. О старом и новом. Статьи и очерки*. Советский писатель, Ленинград 1982].
- Garber, Ye. V. (sost.), *Materialy k Letopisi zhizni i tvorchestva A. S. Pushkina, 1826–1837. Kartoteki M. A. i T. G. Tsyavlovskikh*. V 3 t. T. 3, ch. 1: Rabochaya kartoteka, 1826–1837. Moskva: Naslediye 1999 [Гарбер Е. В. (сост.), *Материалы к Летописи жизни и творчества А. С. Пушкина, 1826–1837. Картотеки М. А. и Т. Г. Цявловских*. В 3 т. Т. 3, ч. 1: Рабочая картотека, 1826–1837. Москва: Наследие 1999].
- Nenarokova, Mariya. "Russkaya narodnaya skazka v angloyazychnom kontekste — trudnosti perevoda." Yeva Kudryavtseva Malenova (red.), *Skazka — voprosy perevoda i vospriyatiya*. Brno: Masarykova univerzita, 2019: 8–34 ["Русская народная сказка в англоязычном контексте — трудности перевода." *Сказка — вопросы перевода и восприятия*. Brno: Masarykova univerzita, 2019: 8–34.
- Pushkin, Alexandr. "Zimneye utro." Pushkin, Alexandr. *Polnoye sobraniye sochineniy: v 6 tomakh*. T. 1: *Stikhotvoreniya. 1813–1830*. Oksman, YU. G. Tsyavlovskiy, M. A. (Ed.). Academia, Moskva-Leningrad 1936 [Пушкин, Александр. "Зимнее утро." Пушкин, Александр. *Полное собрание сочинений: в 6 томах*. Т. 1: *Стихотворения. 1813–1830*. Оксман, Ю. Г. Цявловский М. А. (Ed.). Москва-Ленинград: Academia 1936].
- Virolaynen, M. N. i dr. (red.), *Pushkinskaya entsiklopediya: proizvedeniya*. Выр. 2: Ye-K. Sankt-Peterburg: Nestor-Istoriya 2012 [Виролайнен, М. Н. и др. (ред.), *Пушкинская энциклопедия: произведения*. Вып. 2: Е-К. Санкт-Петербург: Нестор-История 2012].
- Sokolova, V. N., Tsvetkov, D. A. "A.S.Pushkin v gorode Staritse i Staritskom uyezde." *Pushkinskiye chteniya na Verkhnevolzh'ye. Sbornik Pervyy*. Nikol'skiy, V. A. (Ed.). Kalinin: Kalinin. gos. un-t 1972 [Соколова, В. Н., Цветков Д. А. "А.С.Пушкин в городе Старице и Старицком уезде." *Пушкинские чтения на Верхневолжье. Сборник Первый*. Никольский, В. А. (отв. ред.). Калинин: Калинин гос. ун-т, 1972].
- Tarkhova, N. A (sost.). *Letopis' zhizni i tvorchestva Aleksandra Pushkina. V chetyrekh tomakh*. T. 3. 1829–1832. Moskva: Slovo 1999 [Тархова, Н. А. (сост.). *Летопись жизни и творчества Александра Пушкина. В четырех томах*. Т. 3. 1829–1832. Москва: Slovo 1999].



EWA BIAŁEK

Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin

 <https://orcid.org/0000-0003-3868-5001>

PRZYPISY TŁUMACZA W KRYMINALE RETRO

TRANSLATOR'S FOOTNOTES IN THE RETRO CRIME NOVEL

The study's subject is the translator's footnotes in specific crime literature – retro crime novel. The author discusses its genre features and analyzes the types of translator's footnotes and its content. The translation includes linguistic, encyclopedic and editorial footnotes. Based on their analysis, we can speak of a particular strategy: striving to explain the general background of retro crime story (epoch), and to a lesser extent local (the city and associated with it proper names).

Keywords: retro crime novel, translator's footnotes, cultur-specific words, proper names

O POWIEŚCI KRYMINALNEJ

W literaturze XX/XXI w. sporą popularność zyskała powieść kryminalna retro (inaczej retrokryminał, kryminał retro). Wskazują na to nie tylko nagrody literackie przyznawane ich autorom czy rankingi preferencji czytelników jako mierniki gustów i sławy, ale też nowsze opracowania naukowe poświęcone problematyce powieści kryminalnej jako jednemu z gatunków literatury popularnej¹.

Co wyróżnia powieść kryminalną utrzymaną w stylu retro? Zdaniem Jakuba Z. Lichańskiego, akcja polskich retrokryminałów napisanych po przełomowym roku 1989 rozgrywa się w przeszłości, często w okresie międzywojennym². Adam Mazurkiewicz stwierdza, że preferowanie wybranego okresu „to właściwość większości kryminałów

¹ Zob. monografie wieloautorskie: A. Gemra (red.), *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*, emg, Kraków 2014; E. Bartos, K. Niesporek (red.), *Literatura popularna. Tom 3: Kryminał*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2019.

² J.Z. Lichański, *Współczesna powieść kryminalna: powieść sensacyjna czy powieść społeczno-obyczajowa? Próba opisu zjawiska (i ewolucji gatunku)*, w: A. Gemra (red.), *Literatura kryminalna...*, s. 13.

retro”³. Należy do nich cykl o komisarzu Maciejewskim autorstwa Marcina Wrońskiego. W otwierającej go powieści *Morderstwo pod cenzurą* z Lublinem w tle akcja rozpoczyna się w listopadzie 1930 roku⁴. Z racji ulokowania wydarzeń w konkretnym mieście cykl bywa nazywany „lubelskim”. Literaturoznawcy rosyjscy jako datę wyznaczającą przynależność rodzimych utworów do grupy retrokryminałów uznają rok 1917 rozpoczynający nowy etap w historii (akcja jest osadzona do tej daty jako granicznej)⁵.

KRYMINAŁ RETRO: ODRĘBNY GATUNEK CZY SUBGATUNEK?

Znawcy literatury kryminalnej wyodrębniają kryminał historyczny oraz retrokryminał. Paweł Kaczyński postuluje rozgraniczenie obu odmian, a kryterium pozwalającym na to rozróżnienie byłby „moment narodzin nowoczesnych instytucji policyjnych, metod i technik śledczych”. W retrokryminale bohaterem może być detektyw jako przedstawiciel profesji późniejszej lub policjant śledczy⁶. Są też głosy za traktowaniem retrokryminału jako odmiany/wariantu kryminału historycznego (subgatunek)⁷. Utwory tego typu wyróżniają się historyczno-kulturową stylizacją realizowaną poprzez starannie dobrany zestaw środków językowych tworzących koloryt epoki, w tym onimy. Zdarzenia, choć fikcyjne, mają miejsce w czasie oznaczonym konkretnymi datami⁸, co potwierdza powieść *Morderstwo pod cenzurą* (daty ze wskazaniem dni tygodnia, np. 15 listopada 1930 roku, sobota).

Współczesne oblicza miast niewątpliwie bazują na ich przeszłości: przeszłości zarówno wskrzeszanej, jak i tej kreowanej przez słowo pisane. Taką misję można przypisać wielu książkom, których akcje

³ A. Mazurkiewicz, *Tendencje rozwojowe współczesnej polskiej literatury kryminalnej*, w: A. Gemra (red.), *Literatura kryminalna ...*, s. 167.

⁴ M. Wroński, *Morderstwo pod cenzurą*, Redhorse, Warszawa 2007.

⁵ И.А. Гусейнова, *Средства воссоздания исторического колорита в современных отечественных ретродетективах*, „Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки” 2016, nr 6 (745), s. 48, <https://cyberleninka.ru/article/n/sredstva-vossozdaniya-istoricheskogo-kolorita-v-sovremennyh-otechestvennyh-retrodetectivah> (30.10.20).

⁶ P. Kaczyński, *Kryminał historyczny – próba poetyki*, w: A. Gemra (red.), *Literatura kryminalna...*, s. 192.

⁷ E. Krzywicka, *Polska powieść kryminalna retro. Czołowi przedstawiciele subgatunku i ich pomysły na cykle*, w: E. Bartos, K. Niesporek (red.), *Literatura popularna...*, s. 206.

⁸ И.А. Гусейнова, *Средства воссоздания...*, s. 47–48.

toczą się w scenerii konkretnych miast (to choćby powieść *Mistrz i Małgorzata* Michaiła Bułhakowa z Moskwą w tle; chodzenie po śladach jej bohaterów jest jedną z turystycznych atrakcji podczas pobytu w rosyjskiej stolicy). Lublin dba o swoje miejsce na turystycznej i kulturalnej mapie Polski oraz pogranicza (to m.in. start w konkursie Europejska Stolica Kultury 2016 oraz liczne inicjatywy ożywiające miasto). Można rzec, że twórczość lubelskiego pisarza dobrze wkomponowała się w te promocyjne trendy, co nie mogło przejść bez echa na poziomie „małej ojczyzny”, jaką jest samo miasto⁹.

CZY ROSJANIE CZYTUJĄ KRYMINAŁY?

Jedne z nowszych danych (2019) mówią, że po kryminały sięga 23% czytelników rosyjskich¹⁰, z kolei badanie opinii publicznej sprzed dwóch lat (2018) wskazuje, że zagraniczne powieści kryminalne cieszą się sympatią 12% odbiorców¹¹. Mistrzami, a w zasadzie mistrzyniami gatunku w Rosji są kobiety. Aleksandra Marinina i Daria Doncowa należą do najbardziej rozpoznawalnych i poczytnych w tym gronie. Nie sposób pominąć w kontekście powieści kryminalnej Borisa Akunina. Ich twórczość, obok literaturoznawców, analizują przekładoznawcy¹², jest ona także wykorzystywana do celów leksykograficznych¹³.

Z cyklu książek o komisarzu Zydze Maciejewskim w tłumaczeniu na język rosyjski ukazały się dotychczas dwie pozycje: *Цензурное убийство* (*Morderstwo pod cenzurą*) oraz *Кинотеатр „Венера”* (*Kino Venus*). Z biogramu pisarza dla mediów utrzymanym w lekko żartobliwym stylu można dowiedzieć się, że: „Niektóre kryminały

⁹ Zob. biogram pisarza: <https://marcinwronski.art.pl/pl/biogram> (30.10.20).

¹⁰ *Стало известно отношение россиян к чтению книг*, 8.08.19, <https://lenta.ru/news/2019/08/08/bookworm/> (30.10.2020).

¹¹ *Опрос показал, какие книги чаще всего читают россияне*, 01.10.18, <https://ria.ru/20181001/1529672274.html> (30.10.20).

¹² J. Lubocha-Kruglik, O. Małyśa, *Potyczki z przekładem, czyli Akunin po polsku*, w: P. Fast (red.), *Kultura popularna a przekład*, „Śląsk”, Katowice 2004, s. 91–102; J. Józwiak, *Konteksty. Decyzje. Konsekwencje. Problemy przekładu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, Bydgoszcz 2016; J. Lubocha-Kruglik, *Powieść kryminalna jako gatunek „zmącony”*. Aleksandra Marinina w polskich przekładach, w: J. Lubocha-Kruglik, O. Małyśa (red.), *Przestrzenie przekładu 2*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2017, s. 99–110.

¹³ Zob. podstawę materiałową słownika: E. Białek, *Kolokacja w przekładzie. Słownik rosyjsko-polski. Коллокация в переводе. Русско-польский словарь*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2011.

z cyklu były tłumaczone na rosyjski z liczbą przypisów godną pracy naukowej, wkrótce *A na imię jej będzie Aniela* ukaże się we Francji; liczba przypisów nie jest znana”¹⁴. Przekujmy zatem słowa autora cyklu na badanie poświęcone przypisom w przekładzie powieści kryminalnej retro *Zabójstwo pod cenzurą* (2007) na język rosyjski — *Цензурное убийство* (2012).

O PRZYPISIE

Przypis to mikrotekst uzupełniający bądź objaśniający inny tekst — jego element, jest graficznie oznaczony¹⁵, nadawcą przypisu może być autor bądź wydawca książki oraz tłumacz. We współczesnych tłumaczeniach literatury pięknej przypisy zamieszcza się zwykle na dole strony lub na końcu utworu, w prasie — wewnątrz tekstu, ale w przeszłości przypisy wprowadzano także na marginesach (tzw. marginalia, glosy).

W kwestii etymologii słowa „przypis” i genologii przypisu: wyraz derywowany od czasownika „przypisać”, nazwa wskazuje na związek dodanego mikrotekstu z tekstem głównym. Przypisy, zwane w polskiej tradycji literackiej także przypiskami, stanowią pochodną starożytnych glos („objaśnień wyrazowych”) i scholii („objaśnień rzeczowych”) do tekstów¹⁶. Były to dopiski nanoszone ręcznie przez czytelnika, kopistę¹⁷, również tłumacza. Glosy, które dały impuls do rozwoju praktyki leksykograficznej, wzbogacały zwłaszcza przekłady antyczne, biblijne oraz dawne teksty z pogranicza publicystyczno-urzędowego.

W literaturze przedmiotu można odnotować paralelne użycie terminów przypis (przypisek) i komentarz w odniesieniu do tekstu dodanego (przypis i komentarz jako różne mikroteksty)¹⁸. Są one

¹⁴ Zob. *Bio dłuższe, żartobliwe, w stylu „Przekroju”*, <https://marcinwronski.art.pl/files/3xbio.pdf> (30.10.20).

¹⁵ Do najczęściej stosowanych należą gwiazdki (asteryki) i oznaczenia cyfrowe.

¹⁶ H. Markiewicz, *O cytatach i przypisach*, TAIWPN UNIVERSITAS, Kraków 2004, s. 59.

¹⁷ *Wielki słownik języka polskiego PAN*, P. Źmigrodzki (red. nauk.), https://www.wsjp.pl/index.php?id_hasla=70509&id_znaczenia=5182480&l=9&ind=0 (30.10.20).

¹⁸ Na różne ich rozumienie wskazuje zdanie: *Pracę możesz poszerzać przypiskami i komentarzami*, zob. *Inny słownik języka polskiego PAN*, P-Ż, M. Bańko (red.), PWN, Warszawa 2000, s. 375.

też utożsamiane i traktowane wymiennie, zarówno w sztuce przekładu, jak i leksykografii. Nie jest to nieuprawnione, jako że stanowią bliskoznaczniki, por. „przypis” – „dopisek, komentarz, glosa, wyjaśnienie, odsyłacz, adnotacja, przypisek, postscriptum”¹⁹. Ten tok myślenia znalazł odzwierciedlenie w definicji słownikowej *Wielkiego słownika języka polskiego PAN*, w której stwierdza się, że przypis to „komentarz w tekście, dodany przez autora, redaktora, wydawcę lub tłumacza [...]”²⁰. W *Słowniku języka polskiego* pod redakcją Witolda Doroszewskiego oba pojęcia są również uznane za tożsame (przypis = komentarz), por. komentarz to „[...] przypisy objaśniające, o charakterze historycznym, językowym itp., dodawane przez autora czy wydawcę do dzieła literackiego; uwagi (nie tylko pisemne) objaśniające, interpretujące jakiś tekst lub wydarzenie”²¹. Przypis jako sposób dodania informacji w przekładzie nie jest ujęty w definicjach w słownikach starszych²². Szerzej zastosowanie przypisu ujmuje nowsza leksykografia, co pozwala mówić zarówno o modyfikacji definicji słownikowych, jak i o dostrzeżeniu roli przekładu w jednojęzycznej leksykografii ogólnej. Co istotne, nie każdy przypis jest komentarzem rozumianym jako opinia, interpretacja, wypowiedź komentatorska *sensu stricto*. Niektórzy badacze przekładu czynią wyraźne rozróżnienie między przypisem a komentarzem. Dla przykładu, Zofia Kozłowska sygnalizuje kontrast między danymi pojęciami w odniesieniu do konkretnego obiektu przekładu (tekst naukowy), wychodząc z założenia, że komentarz tłumacza może być zawartością przypisu, ale nie musi być nią zawsze²³.

Niezależnie od powyższej uwagi również przypis (np. w przekładzie) rozumiany najogólniej jako dopisek o charakterze encyklopedycznym może być traktowany jako wypowiedź komentatorska w szerokim rozumieniu, ponieważ stanowi on objaśnienie lub uzupełnienie będące wynikiem interpretacji danego fragmentu oryginału lub wyrazu na etapie recepcji tekstu przez tłumacza —

¹⁹ A. Latusek, P. Pilarski, *Wielki słownik wyrazów bliskoznacznych*, M. Tomczyk (red.), Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, Kraków 2015, s. 444.

²⁰ *Wielki słownik języka polskiego PAN...*

²¹ *Słownik języka polskiego*, W. Doroszewski (red.), <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/komentarz;5441081.html> (30.10.20).

²² Zob. np. *Mały słownik języka polskiego*, S. Skorupka, H. Auderska, Z. Łempicka (red.), PWN, Warszawa 1969, s. 671.

²³ Z. Kozłowska, *O przekładzie tekstu naukowego (na materiale tekstów językoznawczych)*, Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2007, s. 102.

1) recepcji ogólnej, tłumacz jako czytelnik; 2) recepcji szczegółowej, właściwej, translatorycznej, po której zapada decyzja o wyborze odpowiednika. Przypis może mieć cechy wyraźnej wypowiedzi komentatorskiej, tzn. zawierać klucz do interpretacji jakiejś partii tekstu, ukierunkowywać proces odbioru tekstu przez czytelnika, a nawet informować o trudnościach odczytania oryginału czy jego stanie (w tłumaczeniu przysięgłym). Poza przypisami tłumacz ma prawo do zamieszczenia tzw. noty tłumacza (pod nazwą *Od tłumacza* lub *Nota tłumacza*)²⁴.

Jedna ze złotych myśli o sztuce pisania autorstwa niemieckiego teologa Adolfa von Harnacka brzmi: „10. Umieszczaj swe przypisy tam, gdzie one przynależą, a więc nie na końcu książki, chyba że publikujesz swe przemówienie”²⁵. W tym świetle ulokowanie ich w bliskim sąsiedztwie z wyrazem objaśnianym można oceniać jako rozwiązanie proczytelnicze, zwłaszcza jeśli przekład tekstu wymagałby większej liczby przypisów. Z kolei przypisy końcowe mogą być postrzegane jako mniej skorelowane z tekstem głównym, mogące funkcjonować samodzielnie, w oderwaniu od tekstu²⁶. Przypis traktowany jest jako element obudowy dzieła, z punktu widzenia przekładu może być wykładnią wielowarstwowości tekstu oryginału, a zarazem tak kunsztu tłumacza, jak i jego niepowodzenia. Dyskusja w środowisku tłumaczy o celowości zamieszczania przypisów jest powszechnie znana, a zdania jej uczestników dość podzielone²⁷.

Przypisy tłumacza często stanowią technikę uzupełniającą tłumaczenie lub transpozycję nazw realiów, w tym onomastycznych. W ten sposób bywają też wyjaśniane elementy intertekstualne i treści implikowane, bardziej oczywiste dla odbiorcy oryginału, a mniej dla odbiorcy przekładu. Dodający przypis zakłada, że bez dodatkowej

²⁴ Z. Kozłowska, A. Szczęsny, *Tłumaczenie pisemne na język polski. Kompendium*, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, Warszawa 2018, s. 106.

²⁵ H. Markiewicz, *O cytatach ...*, s. 104, Zob. oryginał: „Stelle die Anmerkungen stets dorthin, wohin sie gehören, also nicht an den Schluß des Buchs – es sei denn, daß du eine Rede drucken läßt [...]”: A. von Harnack, *Über Anmerkungen in Büchern*, w: *Aus Wissenschaft und Leben*, Bd. 1, Gießen 1911, s. 148–162, <http://docplayer.org/112573602-Ueber-anmerkungen-in-buechern.html> (30.10.20).

²⁶ Zob. „затекстовые примечания”, А.Э. Мильчин (ред.), *Словарь издательских терминов*, Книга, Москва 1983, с. 100.

²⁷ Zob. np. prace w zbiorze: E. Skibińska (red.), *Przypisy tłumacza*, Wydział Filologiczny Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław–Kraków 2009, zob. także: J. Delisle, H. Lee-Jahnke, M. C. Cormier (red.), *Terminologia tłumaczenia*. Przekład i adaptacja Teresa Tomaszewicz, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2004, s. 79–80.

pomocy odbiór tekstu przez adresata przekładu będzie powierzchowny. Przypis sygnalizuje zarazem, że dany element jest znaczący dla interpretacji, pełni funkcję narzędzia wyrównującego wiedzę odbiorcy przekładu względem wiedzy odbiorcy oryginału. W analogicznych sytuacjach mogą też wystąpić przypisy odautorskie. Dla przykładu, przypisami swoje utwory opatrywali autorzy dzieł historycznych i eposów narodowych z minionych epok. Tym sposobem słownictwo lub wątki fabuły objaśniał Adam Mickiewicz w *Dziadach* i *Konradzie Wallenrodzie*²⁸. Przypis jako rodzaj towarzyszącego tłumaczenia opisowego, w odróżnieniu od technik podstawowych (w tym peryfraz zastępującej jednostkę tłumaczoną w miejscu jej wystąpienia), pozostaje poza tekstem głównym jako tekst nieautorski, eksponuje wtórność przekładu wobec oryginału, rejestruje różnice między językami, kulturami oraz wiedzą ich reprezentantów.

Krótko o źródle treści przypisów tłumacza, któremu zwyczajowo jest przypisywane ich autorstwo. Rzeczywiście to tłumacz samodzielnie typuje jednostki przekładowo newralgiczne. W przypadku przypisów rzeczowych pewna ich część z pewnością bazuje nie tylko na wiedzy ogólnej tłumacza — jako eksperta, poligloty — ale także na innych pracach, które stanowią punkt wyjścia do sformułowania własnego przekazu.

PRZYPIS TŁUMACZA W KRYMINALE RETRO

Jakie elementy retrokryminału sprzyjają przypisom? W pierwszej kolejności będzie to słownictwo oddające koloryt epoki. Wzbogacanie przekładu o przypiski to też swego rodzaju wskaźnik zdolności interpretacyjnych tłumacza i preferowanej przez niego strategii reekspresji tekstu (egzotyżacja/adaptacja). Nie bez znaczenia jest też indywidualna ocena przypisu przez tłumacza jako sposobu na pokonanie nieprzekładalności, profilowanie adresata przekładu. Im dalsze są od siebie języki i kultury, im dalej w przeszłość prowadzi czytelnika autor, tym bardziej odległy staje się i tekst przekładu.

Zabójstwo pod cenzurą — powieść z akcją dziejącą się w latach międzywojnia, w mieście z bogatą historią, zabytkami, do których nawiązują legendy miejskie (ale które miasto ich nie ma?). Cechy ga-

²⁸ M. Stanisławski, *Mickiewiczowska sztuka przypisu. Część II (Konrad Wallenrod i Dziady cz. III)*, w: B. Mazurkowska (red.), *Komentarze i przypisy w książce dawnej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2019, s. 345–364.

tunkowe danego utworu niewątpliwie uzasadniają część przypisów uzupełniających wiedzę uprzednią adresata przekładu (rosyjskiego czytelnika) w miejscu pojawienia się elementu językowego współtworzącego tło historyczne i kulturowe.

W rosyjskim przekładzie pracujące w duecie tłumaczki Jelena Barzowa i Gajane Muradjan wprowadziły 64 przypisy, które, poza przypisami *stricte* językowymi, każdorazowo sygnowały *примеч. пер.*²⁹. Takie oznaczenie zwykle pojawia się przy pierwszym przypisie, dalej się go nie powtarza (jeśli nie zachodzi konieczność różnicowania autorstwa przypisów).

W analizowanym utworze zastosowano trzy rodzaje przypisów: przypis językowy (36); encyklopedyczny, inaczej merytoryczny, rzeczowy (27); redakcyjno-techniczny (1). Dwie pierwsze grupy przypisów wzajemnie się przenikają, a to dlatego, że część przypisów językowych wyjaśnia nazwy własne poprzez odniesienia historyczne, lokalizacyjne i in. Przypisy encyklopedyczne są poświęcone osobom, wydarzeniom, innym tekstom (pieśniom). Przypisy biograficzne są pośrednio także przypisami historycznymi. Przypis redakcyjno-techniczny (przypis 4) dotyczy zapisu rusycyzmów użytych w oryginale w funkcji stylizacyjnej: „Здесь и далее встречающиеся в тексте русские слова даны курсивом. — *Примеч. пер.*”³⁰

PRZYPIS JĘZYKOWY

Przypisy objaśniające wtręty obcojęzyczne (zapisane łacinką słowa, zwroty obcego pochodzenia: ang., franc., łac., niem.) są wprowadzane konsekwentnie. Poszczególne z nich są powszechnie znane, dlatego też dopiski z ich tłumaczeniem nie są niezbędne, np. *démodé* (przypis 40), *alias* (46), *in blanco* (51), *gentlemen's agreement* (60). Ponadto część z nich można zastąpić rosyjskim ekwiwalentem. Jaskrawy przykład to *vis-à-vis* (22), mający w tekście jedynie znaczenie lokalizacyjne. Łacinizm „*alias*” nie jest równoznaczny słowu „*кличка*” (jak podano w przypisie), może natomiast poprzedzać jego wprowadzenie.

Inny typ przypisów językowych obejmuje egzotyzy, eponimy, leksyką dawną, m.in.: „*харцер*”, „*корпорант*”, „*эндек*”, „*Федора*”,

²⁹ М. Вронский, *Нецензурное убийство*, пер. с польского Е. Барзова, Г. Мурадян, Мосты культуры, Гешарим, Москва 2012.

³⁰ Przypis wprowadzono przy historyzmie „*польский бунт*”, którego w danym miejscu oryginału nie było.

„осциллоскоп”, „фотопластикон”, „шустак”. Przypisy objaśniają też onimy pochodzenia antroponimicznego czy w postaci abrewiatur: chrematonimy marketingowe (użytkowe)³¹ identyfikujące marki polskie lub zagraniczne («CWS», «Детefon», «Патек»), obiekty handlowe i instytucje („школа Феттеров”, „книжная лавка Гебетнера и Вольфа”, „КУЛ”, „ПКО”). Prawem do objaśnienia językowych nośników kolorytu epoki dysponuje również i sam autor powieści kryminalnej. W omawianym utworze Wroński korzysta jedynie z noty autorskiej, w której kreśli tło utworu³². Idąc tym tropem, niektóre z nazw ogólnych można pozostawić czytelnikowi rosyjskiemu do samodzielnego rozszyfrowania. Jako najmniej zasadne oceniam objaśnienia m.in. dla wyrazów „осциллоскоп”, „фотопластикон” (przypis jest zdecydowanie zbyt szczegółowy, choć wynika z troski tłumaczek o zakres recepcji fragmentu przez przeciętnego odbiorcę).

W jednej ze scen oryginału rozmówcy odwołują się do otoczonego kultem wizerunku Matki Bożej Ostrobramskiej, symbolu polskości, Wileńszczyzny. Tłumaczki nie podejmują próby semantyzacji fragmentu nazwy cudownego obrazu bezpośrednio w tekście. W przypisie 21 podają szerszą informację, ale wprowadzają dwa warianty nazwy, co nie sprzyja identyfikacji (część jej *Остробрамская икона Божией Матери*):

Módl się do Ostrobramskiej o karną kompanię, [...].
Молись Остобрамской [21]³³ о штрафной роте, [...].

Przypis 21. Чудотворная икона Остробрамской Божией Матери в Вильнюсе (Вильно). — *Примеч. пер.*

Jedną z cech gatunkowych retrokryminałów są toponimy budujące scenografię dawnych miast i minionych czasów. To poniekąd tłumaczy, dlaczego w przekładzie nie zrezygnowano z nazwy kurortu „Jurata”, a nawet dodano przypis. Co prawda, ze zwięzłego opisu czytelnik nie dowie się, że już w latach 30. był to modny kurort polskich elit (i dlatego, być może, toponim pojawia się w utworze)³⁴. W utworze innego ga-

³¹ A. Gałkowski, *Definicja i zakres chrematonimii*, „Folia Onomastica Croatica” 2018, knj. 27, s. 6.

³² W kolejnej powieści pn. *Kino Venus* Wroński zamieszcza przypisy językowe (słownictwo z jidysz).

³³ Numer przypisu w artykule podano w nawiasie kwadratowym. Literówka w nazwie, popr. *Остробрамской*.

³⁴ Poprawna forma w mianowniku: „Юрата”, nazwa odmienna.

tunku, dla którego onimy nie odgrywają tak istotnej roli w budowaniu kolorytu epoki, akceptowalna byłaby technika generalizacji (np. „[...] вернулась с отдыха в Юрате” — „[...] вернулась с отдыха на море”).

Przypis 53. Юрате — популярный польский курорт на Балтийском море. — *Примеч. пер.*

PRZYPISY ENCYKLOPEDYCZNE (MERYTORYCZNE, RZECZOWE) — PRZYPISY BIOGRAFICZNE

Nie mniej ważne w retrokryminale są antroponimy, dzięki którym świat przedstawiony przeplata się z realnym, staje się bardziej wiarygodny³⁵. Na kartach powieści pojawiły się odniesienia do osobistości ze świata literatury, sztuki i polityki: Józefa Chełmońskiego, Romana Dmowskiego, Jerzego Fałata, Józefa Hallera, Stefana Grabińskiego, Jana Kiepury, Ignacego Krasickiego, Stanisława Wyspiańskiego i in. W oryginale nazwiskom nie zawsze towarzyszą imiona, czasem to nominacja stanowiska (np. Brzozowski, minister Józewski), w tekście niekiedy można wyczytać informację o profesji: „Może pan o tym poczytać choćby u Krasickiego”. Pojedyncze nazwiska są użyte w nietypowych kontekstach: „— No profesor jak profesor. Po pięćdziesiątce, z brodą a la Haller”. O ile przypisy do wybranych polskich nazwisk są pomocne, to z objaśniania nazwisk postaci ogólnie znanych słuszniej zrezygnować (Karol May). W przypisie 57 zawarto informację o Stefanie Żeromskim (pisarz, dramaturg, działacz polityczny), wskazanie związku pisarza z pobliskim Nałęczowem³⁶ wyjaśniłoby czytelnikowi odwołanie do tej postaci w lubelskim retrokryminale:

Dotarli do Nałęczowa, gdzie ukrywał ich Żeromski, a dzisiaj...
Добрались до Наленчува, где их укрывал Жеромский [57], а сегодня...

PRZYPISY MILE WIDZIANE

Powieść jest bogata w aluzje. Jedną z pierwszych jest aluzja historyczna zawarta w porównaniu „panował ziąb jak za cara Mikołaja”³⁷. Aluzja do carskiego okresu Lublina pojawia się też nieco dalej, kiedy

³⁵ Antroponimy są także integralnym elementem utworów Akunina, zob. J. Józwiak, *Konteksty. Decyzje...*, s. 77–96.

³⁶ Zob. np. M. Mironowicz-Panek, *Stefan Żeromski i jego muzeum w Nałęczowie*, Muzeum Lubelskie w Lublinie, Lublin 2015.

³⁷ Podstawowa forma porównania to „jak za cara”.

przyjezdny, dzierżąc w ręku przewodnik po mieście, pyta o drogę do prawosławnego soboru. Znaczące są i jednostki onomastyczne — pytający nosi imię popularne w rosyjskiej antroponomii (Aleksander)³⁸, a także typowo rosyjskie nazwisko dzierżawcze (Swierżawin). Interesujący szczególnie wychwyci odczytany w dziejach miasta odbiorca — wspomniany przewodnik nie jest fikcyjny, ale autentyczny, pochodzi z 1901 roku³⁹. W oryginale powieści pojawia się zarówno pełna jego nazwa („Ilustrowany przewodnik po Lublinie” Ronikierowej), jak i obiegowa (przewodnik Ronikierowej). Maria Antonina hr. Ronikierowa pisze w nim o okazałym soborze prawosławnym wzniesionym w 1877 r.⁴⁰ (wyburzonym po odzyskaniu niepodległości). W przekładzie przy pierwszym użyciu nazwisko autorki opuszczono. Data wydania jest kluczem do sceny na placu Litewskim: informacja w przewodniku jest nieaktualna, książka zostaje wyrzucona do kosza. Bez przypisu ten fakt zostanie odczytany przez odbiorcę rosyjskiego w sposób mocno uproszczony⁴¹.

W nocie autorskiej Wroński pisze o przygotowaniach merytorycznych poprzedzających powstanie cyklu. Efektem tego jest choćby bogato reprezentowane nazewnictwo miejskie. Akcja utworu nie pomija także lokali gastronomicznych Lublina, który w okresie międzywojnia tętnił życiem literackim i kulturalnym. Jednym z kultowych miejsc była, dziś już nieistniejąca, cukiernia Semadeniego, odwiedza ją i komisarz Maciejewski:

Postanowił zachować się jak wielu innych — wstąpić gdzieś na kawę i ciastko. „Europa” budziła zbyt świeże skojarzenia, więc zajrzał do cukierni Semadeniego.

Он решил поступить, как многие другие: зайти куда-нибудь на чашку кофе и пирожное. «Европа» пробуждала слишком свежие ассоциации, а потому он заглянул в кондитерскую Семадени.

Zbyt szeroko z kolei opisano księgarnię Gebethnera i Wolffa. Oceniając ważność informacji z perspektywy odbioru czytelnika — przy-

³⁸ Jedno z najpopularniejszych imion od końca XIX w. przez XX w.: A. B. Суперанская, А. В. Сулова, *О русских именах*, Авалонь, Азбука-классика, Санкт-Петербург 2007, s. 92, 98.

³⁹ *Ilustrowany przewodnik po Lublinie ułożony przez M. A. R.* Część 1, Nakładem autora, Druk G. Paprockiego, Warszawa 1901.

⁴⁰ Tamże, s. 171: „1877 roku na placu litewskim między pałacem Gubernatora, a gmachem Rządu gubernialnego, postawiono cerkiew prawosławną [...]”.

⁴¹ W nocie autorskiej wspomina się ponownie o tym wydawnictwie, czytelnik może jednak nie połączyć danych wzmianek w logiczną całość.

pis o cukierni (informacja lokalna) byłby pożądanym nie mniej niż skrócenie przypisu prezentowanego poniżej (zawężenie informacji ogólnej na korzyść lokalnej; nie jest istotna szczegółowa lokalizacja siedziby księgarni w Warszawie):

Przypis 13. «Гебетнер и Вольф» — известная варшавская издательская и книготорговая фирма, основанная в 1857 году Густавом Адольфом Гебетнером и Августом Робертом Вольфом на Краковском Предместье (дворец Потоцких), а позже и в Кракове; просуществовала до 1950 г. — *Примеч. пер.*

PRZYPIS A ZMIANY W ORYGINALE

Przypis może być też komunikatem o zmianach, które nastąpiły w przekładzie. Taką okoliczność na materiale tekstu językoznawczego omawia Zofia Kozłowska⁴². W przekładzie literackim zmiany mogą wystąpić, ale czytelnik nie zostaje o nich poinformowany. Znaczną modyfikację obrazu odnotowano w jednym z fragmentów z polsko-rosyjskim (carskim) wątkiem. Strapiony Swierżawin, który z przewodnikiem Ronikierowej w rękę szuka dawnego soboru, napotyka tylko jednego przechodnia. W przekładzie pojawia się dodatkowa postać — starzec w czapce konfederatce na głowie:

Через Краковское Предместье, опираясь на тросточку, шел по диагонали старик за восемьдесят с взъерошенными седыми волосами, в высокой конfederатке с гигантским орлом и в длинной темно-синей форменной тужурке с малиновыми лацканами. У Свержавина эта форма вызвала ассоциации со старой формой железнодорожника, армейскую она никак не напоминала. До него стало доходить, лишь когда полицейский, вместо того чтобы урезонить старичка или даже вклеить штраф, вытянулся по стойке «мирно» и отдал честь. И дошло окончательно, когда разглядел на эполетах ветерана цифры 1863 — дату начала польского бунта [4].

Można domniemywać, że tłumaczki podjęły próbę wyjaśnienia, niejako między wersami, tła budowy i rozbiórki soboru. Znaczący dla kierunku interpretacji jest wygląd starca (strój powstańca styczniowego), jego wiek oraz zachowanie policjanta (salutowanie jako oznaka szacunku), wreszcie data 1863 i nominacja oddająca rosyjską perspektywę odbioru powstania styczniowego — „польский бунт”. Opis zakłada aktywne czytanie: zryw niepodległościowy i jego niepowodzenie — cerkiew jako znak rusyfikacji — odzyskanie niepod-

⁴² Z. Kozłowska, *O przekładzie...*, s. 104, 110–111.

ległości — niechęć do symboli cara, także w wymiarze sakralnym — zburzenie cerkwi. W tym miejscu jako badacz przekładu mam pewną wątpliwość, czy oby na pewno przeciętny czytelnik wychwyci ukryty w tym obrazie przekaz i czy nie skupi się wyłącznie na jego aspekcie pragmatycznym (w przekładzie stosunek rozmówcy do tematu jest wyraźnie pejoratywny, w oryginale umiarkowany)⁴³. Zamiary tłumaczków niewątpliwie były szczytne, jednak czy rosyjski odbiorca prawidłowo zinterpretuje choćby nominację „конфедератка”? Znacznie prostszy zabieg — dodanie konkretnej informacji encyklopedycznej o historyczno-politycznych przyczynach budowy soboru oraz o dacie jej zburzenia. Wprowadzenie przypisu o przewodniku Ronikierowej pozwoliłoby też czytelnikowi na prostą dedukcję.

REFLEKSJE

Przypisy wprowadzone do przekładu w większości mają charakter ogólny (nazwiska, miejsca, realia), niemal nieobecne są przypisy traktujące o samym mieście. I choć przekład retrokryminału ulokowanego w scenerii miejskiej, po pierwsze, nie powinien stać się przewodnikiem turystycznym, po wtóre, straty są częścią natury przekładu, to dostrzegam możliwość redukcji niektórych przypisów ogólnych na korzyść szczegółowych, „lubelskich”. Tłumaczkowie nie dokonują semantyzacji w tekście obcych nazw, nie sięgają do innych technik przekazu związanych z pokonywaniem nieprzekładalności (generalizacja, peryfrazja). Analiza wybranych przypisów wskazuje na określoną strategię przekładu retroelementów: wyjaśnianie tła ogólnego (tamte czasy) bez wyręczania odbiorcy przekładu w poznawaniu miejsca akcji, priorytet ogólnego nad szczegółowym. Odbiorca odczyta retroelementy zgodnie z zakresem swej wiedzy uprzedniej i wrodzonej docieklowości: odbiorca prymarny (czytelnik polski, czytelnik jako mieszkaniec miasta), odbiorca pośredni i zarazem nadawca (tłumacz zdający sobie sprawę z cech gatunkowych tekstu), który dzieli się z odbiorcą finalnym częścią swoich interpretacji. Analiza pokazuje zarazem, że wiedza dostarczana w formie przypisów powinna być odpowiednio dawkowana, skompresowana i zweryfikowana.

⁴³ Taki efekt uzyskano poprzez dodanie nowego zdania: „– На Зеленой? Церковь? – уточнил с нескрываемым ехидством прохожий [...]”.

REFERENCES

- Bartos, Ewa. Niesporek, Katarzyna (Eds.). *Literatura popularna*. Tom 3: *Kryminal*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2019.
- Białek, Ewa. *Kolokacja w przekładzie. Słownik rosyjsko-polski. Kollokatsiya v perevode. Russko-pol'skiy slovar'*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2011 [Białek, Ewa. *Kolokacja w przekładzie. Słownik rosyjsko-polski. Коллокация в переводе. Русско-польский словарь*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2011].
- Delisle, Jean. Lee-Jahnke, Hannelore. Cormier, Monique (Eds.) *Terminologia tłumaczenia*. Przekład i adaptacja Tomaszewicz, Teresa. Poznań: Wydawnictwo Naukowe UAM, 2004. 79–80.
- Doroszewski, Witold (Ed.). *Słownik języka polskiego*, <<https://sjp.pwn.pl/doroszewski/komentarz;5441081.html?>>.
- Gałkowski, Artur. “Definicja i zakres chrematonimii.” *Folia Onomastica Croatica*, 2018, knj. 27: 6 <<https://dx.doi.org/10.21857/mwo1vcz00y?>>.
- Gemra, Anna (Ed.). *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*. Kraków: emg, 2014.
- Guseynova, I. A. “Sredstva vossozdaniya istoricheskogo kolorita v sovremennykh otechestvennykh retrodetektivakh.” *Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta. Gumanitarnyye nauki*, 2016, no. 6 (745), <<https://cyberleninka.ru/article/n/sredstva-vossozdaniya-istoricheskogo-kolorita-v-sovremennykh-otechestvennykh-retrodetektivakh>> [Гусейнова, И. А. “Средства воссоздания исторического колорита в современных отечественных ретродетективах.” *Вестник Московского государственного лингвистического университета. Гуманитарные науки* 2016, no. 6 (745), <<https://cyberleninka.ru/article/n/sredstva-vossozdaniya-istoricheskogo-kolorita-v-sovremennykh-otechestvennykh-retrodetektivakh>> (30.10.20)].
- Harnack, Adolf von. “Über Anmerkungen in Büchern.” *Aus Wissenschaft und Leben, Bd. 1*. Gießen, 1911. 148–162, <<http://docplayer.org/112573602-Ueber-anmerkungen-in-buechern.html>> (30.10.20).
- Ilustrowany przewodnik po Lublinie ułożony przez M. A. R.* Część 1. Nakładem autora. Warszawa: Druk G. Paprockiego, 1901.
- Inny słownik języka polskiego PAN, P–Ż*. Bańko, Mirosław (Ed.). Warszawa: PWN, 2000. 375.
- Jóźwiak, Jolanta. *Konteksty. Decyzje. Konsekwencje. Problemy przekładu*. Bydgoszcz: Wydawnictwo Uniwersytetu Kazimierza Wielkiego, 2016. 77–96.
- Kaczyński, Paweł. “Kryminal historyczny — próba poetyki.” *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*. Red. Gemra, Anna. Kraków: emg, 2014. 192.
- Kozłowska, Zofia. *O przekładzie tekstu naukowego (na materiale tekstów językoznawczych)*. Warszawa: Wydawnictwo Uniwersytetu Warszawskiego, 2007.
- Kozłowska, Zofia. Szczęsny, Anna. *Tłumaczenie pisemne na język polski. Kompendium*. Warszawa, Wydawnictwo Naukowe PWN SA, 2018. 106.
- Krzywicka, Ewa. “Polska powieść kryminalna retro. Człowi przedstawiciele subgątku i ich pomysły na cykle.” *Literatura popularna*. Tom 3: *Kryminal*. Bartos, Ewa, Niesporek, Katarzyna (Eds.). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2019. 206.
- Latuszek, Arkadiusz, Pilarski, Przemysław. *Wielki słownik wyrazów bliskoznacznych*. Tomczyk, Marta (Ed.). Kraków: Krakowskie Wydawnictwo Naukowe, 2015.

PRZYPISY TŁUMACZA...

- Lichański, Jakub Z. "Współczesna powieść kryminalna: powieść sensacyjna czy powieść społeczno-obyczajowa? Próba opisu zjawiska (i ewolucji gatunku)." *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*. Gemra, Anna (Ed.). Kraków: emg, 2014. 13.
- Lubocha-Kruglik, Jolanta, Małysa, Oksana. "Potyczki z przekładem, czyli Akunin po polsku." *Kultura popularna a przekład*. Fast, Piotr (Ed.). Katowice: "Śląsk", 2004. 91–102.
- Lubocha-Kruglik, Jolanta. "Powieść kryminalna jako gatunek 'zmacony'. Aleksandra Marinina w polskich przekładach." *Przestrzenie przekładu 2*. Lubocha-Kruglik, Jolanta, Małysa, Oksana (Eds.). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2017. 99–110.
- Mały słownik języka polskiego*. Skorupka, Stanisław, Auderska, Halina. Łempicka, Zofia (Eds.). Warszawa: PWN, 1969.
- Markiewicz, Henryk. *O cytatach i przypisach*. Kraków: TAIWPN UNIVERSITAS, 2004.
- Mazurkiewicz, Adam. "Tendencje rozwojowe współczesnej polskiej literatury kryminalnej." *Literatura kryminalna. Śledztwo w sprawie gatunków*. Gemra, Anna (Ed.). Kraków: emg, 2014. 167.
- Mil'chin, Arkadij E. (Ed.). *Slovar' izdatel'skikh terminov*. Moskwa: Kniga, 1983 [Мильчин, Аркадий Э. (Ed.) *Словарь издательских терминов*. Moskwa: "Книга", 1983].
- Mironowicz-Panek, Maria. *Stefan Żeromski i jego muzeum w Nałęczowie*. Lublin: Muzeum Lubelskie w Lublinie, 2015.
- Opros pokazal, kakiye knigi chashche vsego chitayut rossiyane*, 01.10.18, <https://ria.ru/20181001/1529672274.html> [*Опрос показал, какие книги чаще всего читают россияне*, 01.10.18, <https://ria.ru/20181001/1529672274.html>].
- Skibińska, Elżbieta. *Przypisy tłumacza* (Ed.). Wrocław–Kraków: Wydział Filologiczny Uniwersytetu Wrocławskiego, 2009.
- Stalo izvestno otnosheniye rossiyan k chteniyu knig*, 8.08.19, <<https://lenta.ru/news/2019/08/08/bookworm/>> [*Стало известно отношение россиян к чтению книг*, <<https://lenta.ru/news/2019/08/08/bookworm/>>].
- Stanisz, Marek. "Mickiewiczowska sztuka przypisu. Część II (Konrad Wallenrod i Dziady cz. III)." *Komentarze i przypisy w książce dawnej*. Mazurkowska, Bożena (Ed.). Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2019. 345–364.
- Superanskaya, Aleksandra V., Suslova, Anna V. *O russkikh imenakh*. Sankt-Peterburg: Avalon, Azbuka-klassika, 2007 [Суперанская, Александра В., Суслова, Анна В. *О русских именах*. Санкт-Петербург: Авалон, Азбука-классика, 2007].
- Vron'skiy, Marchin. *Netsenzurnoye ubiystvo*, per. с pol'skiego Ye. Barzova, G. Muradyan. Moskwa: Mosty kultury–Gesharim, 2012 [Вроньский, Марчин. *Нецензурное убийство*, пер. с польского Е. Барзова, Г. Мурадян. Москва: Мосты культуры–Гешарим, 2012].
- Żmigrodzki, Piotr (Ed.). *Wielki słownik języka polskiego PAN*, <https://www.wsjp.pl/index.php?id_hasla=70509&id_znaczenia=5182480&l=9&ind=0>.
- Wroński, Marcin. *Morderstwo pod cenzurą*. Redhorse, 2007. *Bio dłuższe, zarobliwie, w stylu „Przekroju”*, <<https://marcinwronski.art.pl/files/3xbio.pdf>>.



JOLANTA LUBOCHA-KRUGLIK

Uniwersytet Śląski w Katowicach

 <http://orcid.org/0000-0001-8022-5901>

КАДИША НУРГАЛИ

Евразийский государственный университет им. Л. Н. Гумилева, Нур-Султан, Казахстан

 <http://orcid.org/0000-0002-8178-2782>

ПАРАТЕКСТЫ АВТОРА И ПЕРЕВОДЧИКА (НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ ВИКТОРА ПЕЛЕВИНА)

TRANSLATOR'S PARATEXTS (BASED ON VIKTOR PIELEWIN'S NOVELS)

Paratext, a term coined by Gerard Genette, is used to describe elements functioning along with the main text, including, among others: forewords, epigraphs, translator's, and author's comments. Contemporary researchers are further developing the paratext theory formulated by Genette. Currently, the paratexts are being examined, taking into account the broadly understood extralinguistic context. The article predominantly focuses on the author's and the translator's paratexts. This study's research material consists of novels written by Victor Pelevin – one of the most famous Russian writers these days.

Keywords: paratext, title, translation

Паратексты всегда пользовались вниманием представителей разных областей науки. Этот интерес к ним можно объяснить в частности тем, что трактовка паратекстов в характере промежуточных текстовых инстанций между текстом и реальностью дает возможность их очень широкой интерпретации. В настоящее время наблюдается возрастающий интерес к изучению паратекста вместе с широко понимаемым экстралингвистическим контекстом. Особое внимание уделяется также функциональной значимости паратекстов автора и переводчика для успешности рецепции произведения. Помимо прочего, в случае переводческих паратекстов предметом исследований становится также ассимиляция данного текста в новом культурном пространстве.

Термин «паратекст» ввел, как известно, французский литературовед Жерар Женетт в 1987 г. в работе *Seuils*¹. Паратекст в понимании ученого «is what enables a text to become a book and to be offered as such to its readers and, more generally, to the public»², т.е. то, что позволяет тексту превратиться в книгу и в качестве таковой предложить его читателю и, в более общем смысле, широкому кругу адресатов. Женетт называет паратексты «порогами литературного текста» (англ. *threshold*) и причисляет к ним «полиграфическое оформление книги, имя автора, заглавие, посвящение, эпиграф, примечания, интервью и беседы с автором, более или менее просчитанные откровения и прочие „предуведомления“, размещаемые обычно на спинке обложки»³. Паратексты трактуются также как одно из значимых средств убеждения и оценки, которые прямо или косвенно, эксплицитно или скрыто воздействуют на адресата и способствуют определенному восприятию произведения как до его прочтения, так и после. Исследуя паратекст, Женетт впервые высказывает мысль о приравнивании перевода к паратексту. Ученый полагает, что перевод-паратекст выполняет функцию комментария к основному тексту⁴. Однако, в работах современных исследователей эта идея не нашла развития — чаще наряду с понятием паратекст применяется понятие параперевод⁵.

Материалом для анализа в настоящей статье послужили произведения Виктора Пелевина, которого литературный критик — Егор Беликов — немного иронически — называет «главным писателем современной России»⁶. Несмотря на эту иронию, сомнению не подлежит факт, что в настоящее время Пелевин яв-

¹ В настоящей статье мы пользуемся английским переводом этой книги: G. Genette, *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, пер. J. Lewin, Cambridge University Press, Cambridge 1997 [электронная версия 2001 г.].

² Там же, с. 1.

³ Ж. Женетт, *Посвящения*. Перевод, вступительная заметка и примечания Л. Семеновой // В.В. Иванов (отв. ред.), *Антропология культуры*. Выпуск 2, Вердана, Москва 2004, с. 187.

⁴ G. Genette, *Paratexts...*, с. 405.

⁵ См., напр., A.G. Bardaji, P. Orero, S. R. Esteva (ред.), *Translation Peripheries: Paratextual Elements in Translation*, Peter Lang, Frankfurt an Main, 2012. Паратекст, в трактовке авторов работ, входящих в данную монографию, является локальным порождением и неотделим от культурного и социально-политического контекста.

⁶ Е. Беликов, *Масоны против чекистов. Книга, ради которой «убили» Пелевина*, <https://life.ru/p/902662> (10.10.2020).

ляется писателем, популярность которого давно уже вышла за границы России. Об этом свидетельствует и ряд престижных российских и зарубежных премий, которыми удостоено творчество писателя: он является лауреатом Малой Букеровской премии, получил ряд престижных премий по фантастике: «Золотой шар», «Великое Кольцо», «Бронзовая улитка», «Интерпресскон», «Странник» и др.; его проза попала в «шорт-лист» «Independent Foreign Fiction Prize» — английской премии за переводную литературу. «French Magazine» включил Виктора Пелевина в список 1000 самых значимых современных деятелей мировой культуры.

Большинство критиков причисляет его к постмодернистской школе, но есть и такие, которые считают, что творчество Пелевина настолько разнообразно, что не укладывается в строгие рамки одного только направления. И действительно — жанровую структуру прозы Виктора Пелевина можно определить как поливариантную. В интертекстуальном пространстве его произведений важную роль играют авторские паратексты, аллюзии, многочисленные цитаты (явные и скрытые), говорящие имена собственные и многомерные заглавия. Писатель успешно применяет огромный семантический потенциал библейских, мифологических, исторических, литературных и публицистических текстов, использует постмодернистский прием палимпсеста. В результате перед читателем появляется многослойный текст, представляющий собой сложную закодированную структуру, которая, с одной стороны, нуждается в расшифровке, с другой же, как любая загадка, прельщает. Его тексты состоят из множества фрагментов, которые, соединенные друг с другом сложной системой перекрестных ссылок, образуют один большой гипертекст.

Насыщенность текста этими ссылками, языковые и семиотические игры с читателем, непростой диалог с традицией являются причиной того, что тексты Пелевина бывают сложными и для россиян. Еще бóльшие проблемы могут возникнуть при изменении культурной перспективы.

Паратексты, сопровождающие перевод, являются, как правило, более сложными, чем паратексты, встречаемые в одноязычной коммуникации. Столкновение как минимум двух культур способствует дифференциации их типов и функций.

ПАРАТЕКСТЫ АВТОРА И ПЕРЕВОДЧИКА...

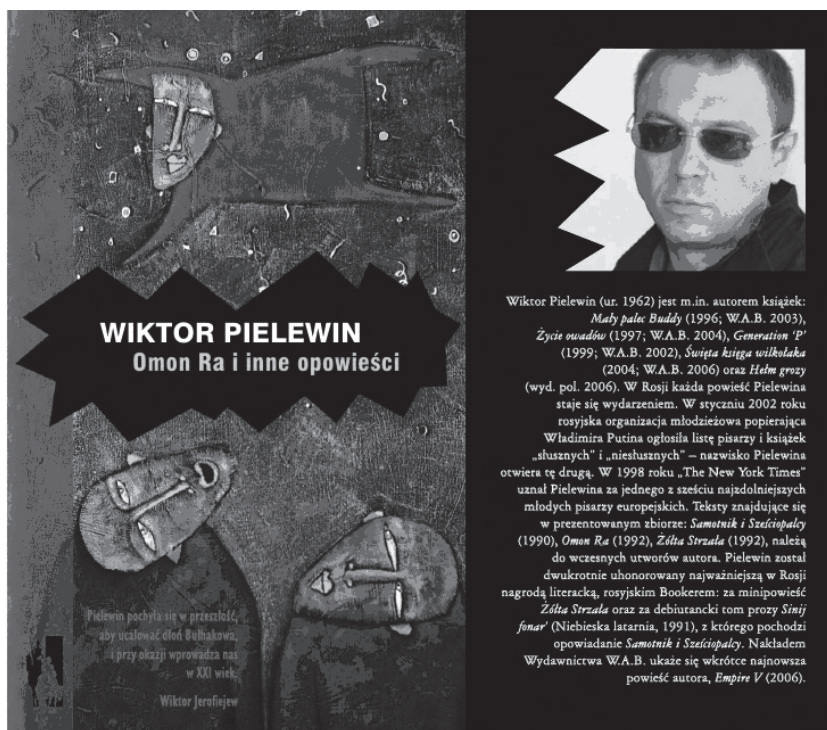
Одним из значимых компонентов в структуре паратекстов является фамилия автора произведения. Вопреки распространенному суждению о том, что знакомство с произведением начинается с заголовка (хотя, естественно, бывает и так), мы считаем, что в некоторых случаях она важнее его. Для более подготовленных читателей именно фамилия автора является первым сигналом принадлежности произведения к определенному литературному направлению или жанру. Фамилия Пелевина стала уже фирменным знаком, который гарантирует особую творческую манеру письма, пребывание в необычном, порой — фантастическом мире. Сам писатель создает вокруг себя атмосферу некой тайны — редко дает интервью, еще реже позволяет себя фотографировать. Тем более в качестве элемента продуманной маркетинговой стратегии следует воспринимать некоторые обложки его книг, на которых на первой странице — рядом с написанной фамилией и заглавием — появляется его фотография⁷.



Во многих изданиях, однако, фотография помещена на задней стороне обложки, рядом с аннотацией, что является уже типичным издательским решением.

⁷ Существуют, естественно, и издания без фотографии писателя.

Пелевин известен также польским читателям, хотя конечно в меньшей степени, чем русским. В связи с этим польские издания выпускаются, как правило, в другом оформлении. Если на обложке польских изданий появляется фотография Пелевина, то обычно на задней стороне обложки — рядом с аннотацией. Аннотация содержит основные факты из жизни писателя, представляет краткое содержание произведения либо какой-то его интересный фрагмент. В польских аннотациях часто появляется также информация, заимствованная из различных источников — радио-, телепередач и отзывов литературных критиков или писателей. Как это всегда бывает в случае переводной литературы — обязательна здесь информация о том, представителем какой страны является автор.



Wiktor Pelewin (ur. 1962) jest m.in. autorem książek: *Mały palec Buddy* (1996; W.A.B. 2003), *Życie owadów* (1997; W.A.B. 2004), *Generation 'P'* (1999; W.A.B. 2002), *Święta księga wilkolaka* (2004; W.A.B. 2006) oraz *Helm grozy* (wyd. pol. 2006). W Rosji każda powieść Pelewina staje się wydarzeniem. W styczniu 2002 roku rosyjska organizacja młodzieżowa popierająca Władimira Putina ogłosiła listę pisarzy i książek „słusznych” i „niesłusznych” – nazwisko Pelewina otwiera tę drugą. W 1998 roku „The New York Times” uznał Pelewina za jednego z sześciu najdolniejszych młodych pisarzy europejskich. Teksty znajdujące się w prezentowanym zbiorze: *Samotnik i Sześciopalczy* (1990), *Omon Ra* (1992), *Żółta Strzała* (1992), należą do wczesnych utworów autora. Pelewin został dwukrotnie uhonorowany najważniejszą w Rosji nagrodą literacką, rosyjskim Bookerem: za minipowieść *Żółta Strzała* oraz za debiutancki tom prozy *Sinij fonar* (Niebieska latarnia, 1991), z którego pochodzi opowiadanie *Samotnik i Sześciopalczy*. Nakładem Wydawnictwa W.A.B. ukazuje się wkrótce najnowsza powieść autora, *Empire V* (2006).

Паратексты не могут существовать без основного текста (так же как перевод не существует без оригинала). Это относится даже к таким случаям, когда текст не доступен материально, а появляется лишь в форме заглавия либо упоминания о нем, как в случае ссылок на античные тесты, не сохранившиеся до на-

ших времен, или же использования литературного приема писать о книгах, которые не существуют.

Как уже отмечалось, паратексты в переведенных произведениях обладают особым статусом. Переведенное произведение остается всегда творением своего автора, но оно функционирует по-другому. Первым сигналом этого является предтекстовая единица паратекста, т.е. заглавие — не всегда измененное, но (почти) всегда на другом языке. Заглавие, как известно, обладает своей автономией, одновременно же является неотъемлемой частью произведения и, как замечает Станислав Гайда, высказыванием о нем: «Заглавие называет текст, но помимо этого является также рамочным метатекстовым высказыванием, т.е. о тексте в тексте»⁸. При восприятии любого из произведений Пелевина уже в момент знакомства с его заглавием важными оказываются фоновые знания читателя, так как почти всем его заглавиям присущи скрытые смыслы. Интересным с этой точки зрения является заглавие *Empire V* с подзаглавием *Повесть о настоящем сверхчеловеке*, в котором поясняется и уточняется тема основного заглавия. Это заглавие типично для Пелевина — оно многозначно и погружено во многих контекстах. Можно его воспринять, во-первых, как историко-политическую аллюзию, что обусловлено сюжетом, повествующем об империи, построенной вампирами. Во-вторых, это заглавие относится также к концепции, сформулированной монахом Филофеем, согласно которой после падения Рима и Константинополя третьим Римом должна быть Москва. Четвертый Рим — это Советский Союз, пятый же — существует сейчас и им является капиталистическая Россия. Но на этом интерпретация не заканчивается — это заглавие дает и другие возможности прочтения, отсылая, например, к роману Александра Проханова *Симфония Пятой империи*, в частности же к ее английскому переводу. Для польского читателя все эти ссылки не понятны, не только потому, что произведение Проханова не переведено на польский. Непонятная здесь также мистика русской истории, о которой идет в нем речь. Польский читатель вряд ли сможет уловить соотнесение данного заглавия с романом Сергея Минаева *Повесть о настоящем человеке*, который, правда, переведен на польский язык, но не пользуется особой популярностью. Уловимой зато может быть

⁸ S. Gajda, *Spoleczne determinacje nazw własnych tekstów (tytułów)*, „Socjolingwistyka” 1987, № 6, с. 83.

ссылка на книгу Бориса Полевого *Повесть о настоящем человеке*, которая для представителей старшего поколения была книгой обязательного чтения. Интересующее нас здесь заглавие переводится автором на русский язык как *Ампир В*. В результате перестановки буквы *В* перед словом *ампир* получаем слово *вампир*. Такой прием предоставляет возможность вступить в диалог с многочисленными текстами о вампирах (*Дракула* Брэма Стокера; *Интервью с вампиром* Энн Райс; *Сумеречная Сага* Стефани Майер и многими др.). Польский перевод этого заглавия — *Empire V*, однако, лишен такой многозначности, перестановка букв с целью образовать нужное здесь слово не получается.

В истории измененных заглавий внимания заслуживает также роман *Чапаев и Пустота*, построенный Пелевиным на реминисценциях, известных в советской и российской действительности. В массовом сознании россиян Чапаев давно функционирует не как герой отечественной войны, а прежде всего как персонаж анекдотов. Знание этого факта должно порождать определенные коннотации. Вторая часть заглавия относится к другому герою — Петру Пустоте, а пустота ведь — это одно из важнейших понятий постмодернизма. В польском переводе данный роман известен под заглавием *Mały palec Buddy* (*Мизинец Будды*), как подчеркивается, с согласия автора⁹. Изменение заглавия может быть, конечно, продиктовано разными причинами и это вполне приемлемо. Тем не менее, трудно не заметить, что читатель перевода теряет очень много. Оригинальное заглавие содержит ведь несколько закодированных смыслов — известные фамилии, ссылку на одноименный роман Фурманова и фильм под таким же заглавием.

Многозначным является также заглавие *Любовь к трем цукербринам*. Для русского читателя некоторые интертекстуальные ссылки, например, связь с оперой Сергея Прокофьева *Любовь в трех апельсинах*, видны сразу. Языковая игра строится здесь также на основании фонетического сходства слов *цукербрин* и *апельсин*. Такого подобия нет в польском языке, в котором заглавие оперы Прокофьева переведено как *Miłość do trzech portareńcy*. Помимо прочего, в русском заглавии наблюдаем еще одно интересное явление. Слово «цукербрин» обра-

⁹ В США эта книга тоже известна под заглавием *Buddha's Little Finger* (в основном благодаря экранизации), в Великобритании же как *Clay Machine Gun*.

зовано путем контаминации двух фамилий — Цукерберг (Mark Zuckerberg — основатель Фейсбука) и Брин (Sergey Brin — один из создателей Google). Правильное восприятие этой ссылки не зависит от национальной принадлежности; оно доступно только тем, кто эти фамилии знает.

Перейдем сейчас к другому существенному элементу паратекста — оглавлению, прагматическая цель которого сводится к передаче информации о содержании произведения через названия его глав. Оглавление либо предшествует основному тексту, либо помещается в конце книги. Пелевин использует обе эти возможности, хотя отдает предпочтение второй. Благодаря помещению содержания в конце книги читатель может восстановить в памяти представленные в тексте события, переосмыслить их и, в конечном итоге, проникнуть в авторский замысел (это не относится, конечно, к произведениям, в которых вместо содержания предоставляются только цифры, указывающие на очередность глав). Такую же возможность имеет и читатель переведенного текста. Однако, что типично для Пелевина, есть содержания, которые выходят за рамки такой интерпретации. В качестве примера приведем здесь его аллегорическую повесть *Желтая стрела*, в которой речь идет о поезде, идущим в никуда и в никогда. Внимания заслуживает здесь композиционное членение текста, на которое обращаем внимание уже на первой странице: нумерация глав идет в обратном порядке — от двенадцати до нуля. Этот прием повторяет польская переводчица Эва Роевска-Олеярчук, которая, похоже как автор, не применяет никаких комментариев, разъясняющих замысел автора. При этом оглавления как такового в повести нет. Это обусловлено, с одной стороны, тем, что *Желтая стрела* входит в состав сборника (в польском переводе тоже¹⁰), который имеет свое оглавление, с другой же — появление в качестве названий глав с 12 до 0 несомненно нарушило бы художественный эффект саспенса.

В общем, после просмотра оглавлений пелевинских произведений, можно прийти к выводу, что чаще всего они не готовят читателя к интерпретации, содержат лишь информацию о количестве глав или частей. Если же какая-то информация появляется, то она, как правило, суха и лаконична.

¹⁰ W. Pielewin, *Omon Ra i inne opowieści*, пер. E. Rojewska-Olejarczuk, W.A.B., Warszawa 2007.

Следующим важным элементом паратекста является предисловие, которое формально должно предшествовать основному тексту. Авторские паратексты Виктора Пелевина содержат, как правило, не только предисловие, но и эпитафии. Согласно Женетту, эпитафии могут служить комментарием к названию текста, подчеркивать его главную тематическую составляющую, представлять собой цитируемый текст или, наконец, выполнять функцию ключевого слова, необходимого для понимания исторических, культурных и биографического контекстов, связанных с автором¹¹. Эпитафии обозначены обычно шрифтом меньшего кегля, часто выделительным, например, курсивом. Если в эпитафии дается иностранный текст с переводом, то их набирают разными начертаниями шрифта (часто основной текст — курсивом, а перевод — прямым). Почти всегда имеется ссылка на источник.

Пелевинские эпитафии следует трактовать как своего рода ключ, который может помочь читателю проникнуть глубже в содержание и уловить имплицитную информацию. Роман *Чапаяв и Пустота (Mały palec Buddy)*, например, начинается эпитафией (точнее — квазиэпитафией), придуманной самим Пелевиным, но приписанной им Чингиз Хану:

*Глядя на лошадиные морды и лица людей,
На безбрежный живой поток, поднятый
Моей волей и мчащийся в никуда по багровой
Закатной степи, я часто думаю:
Где Я в этом потоке?*

Чингиз Хан

Этот эпитафия также представлен польской переводчицей этой книги — Хенрикой Бронятовской:

*Patrząc na zrodzony moją
Wolą bezkresny żywy potok
Końskich pysków i ludzkich twarzy,
Mknący donikąd po szkarlatnym
O zachodzie stepie, często pytam siebie:
Gdzie jestem Ja w tym potoku?*

Czyngis-cha

¹¹ G. Genette, *Paratexts...*, с. 145–149.

Обнаружить сразу, что это не настоящая цитата, практически невозможно. Примененные в нем слова звучат правдоподобно, так как речь идет здесь о руководстве массами людей, о конях, т.е. о том, что ассоциируется с этим полководцем. Одновременно буквальное восприятие данного квазиэпиграфа затрудняет выявление его более глубокого, философского смысла, т.е. отношения к пространству пустоты. Помимо прочего, он служит также средством организации некоей метафизической географии — подготавливает читателя к появлению в тексте внутренней Монголии — мистического места внутри тех, кто видит пустоту.

После этого эпиграфа в произведении помещается фиктивное предисловие, которое приписывается Пелевиным тибетскому ламе «Урган Джамбон Тулку VII — Председателю Буддийского Фронта Полного и Окончательного освобождения (ПОО (б))»¹². Оно представляет собой критический отзыв на роман *Чапаев и Пустота*. Примененная здесь конвенция сосредоточивает внимание на процессе создания произведения, так как сразу находим здесь разъяснение, что существует несколько вариантов заглавия:

И последнее. Мы изменили название оригинального текста (он озаглавлен «Василий Чапаев») именно во избежание путаницы с распространенной подделкой. Название «Чапаев и Пустота» выбрано как наиболее простое и несуггестивное, хотя редактор предлагал два других варианта — «Сад расходящихся Петек» и «Черный бублик».

В связи с изменением заглавия в польском переводе наблюдаются соответствующие изменения, смысл которых, однако, уловить польскому читателю будет сложно:

*I na koniec. Zmieniliśmy tytuł oryginalnego tekstu (Wasilij Czapajew) właśnie po to, by uniknąć pomylenia go z wiadomym falsyfikatem. Tytuł *Mały palec Buddy* wybrany został jako najprostszy i mało sugestywny, chociaż redaktor proponował warianty: *Ogród o rozwidlających się Pietkach* i *Czarny bajgiel*¹³.*

Разница в записи приведенного выше фрагмента оригинала и его польского перевода не случайна. В оригинальном произведении это предисловие сразу выделяется графически — оно записано курсивом, благодаря чему отличается от основного текста произведения. В польском переводе такого выделения

¹² В. Пелевин, *Чапаев и пустота. Желтая стрела*, Вагриус, Москва 2001, с. 9.

¹³ W. Pielewin, *Mały palec Buddy*, пер. Н. Broniatowska, W.A.B, Warszawa 2007.

нет — все, за исключением заглавий, которые здесь появляются, записано простым шрифтом. Такое решение переводчицы не до конца оправдано. Во-первых, оно недостаточно выделяет текст, который хотел выделить сам автор, во-вторых, польский читатель может воспринять это предисловие сразу как основной текст. Заканчивается это предисловие в оригинале одной из самых известных в буддизме мантр, особенно характерных для тибетского буддизма, записанной русским алфавитом, — «Ом мани падме хум»¹⁴. Польская переводчица же выбрала другую мантру — *Праджня-парамиты* — одну из самых известных первоисточников буддизма Махаяны¹⁵, которая не ассоциируется с Далай-Ламой, как это наблюдаем в тексте оригинала.

Похожие авторские приемы применяет Виктор Пелевин и в других своих произведениях. В романе *Бэтман Аполло*, например, находим цитату, которую Пелевин подписывает выделенным жирным шрифтом именем графа Дракулы:

*В жизни вампира есть тайная отрада и тихое счастье.
Они в том, что цивилизационные стандарты либерального
гуманизма более не являются для него обязательными.*

Граф Дракула

Такой же прием повторяет Эва Роевска-Олеярчук, которая фамилию графа-вампира выделяет с помощью прописных букв:

*W życiu wampira są chwile skrywanej
osłody i cichego szczęścia.
Biorą się one stąd, że nie obowiązują go już standardy cywilizacyjne
liberalnego humanizmu.*

HRABIA DRACULA

Существенным элементом пелевинского текста являются также иронические (иногда даже саркастические) авторские пара-

¹⁴ Далай-Лама XIV говорил про сочетание слов «Ом мани падме хум», что оно символизирует чистоту тела, речи и ума Будды, <http://o-buddizme.ru/praktiki-i-meditaciya/om-mani-padme-khum> (15.10.2020).

¹⁵ В русс. переводе — *Сутра сердца совершенной мудрости*. Сутра Сердца Праджня-парамиты является одной из наиболее популярных и почитаемых сутр дальневосточной Махаяны, особенно в школе Чань (Дзэн). Имя *Праджня-парамиты* (*Премудрости*) также носит женщина-бодхисаттва, являющаяся феноменальным воплощением совершенной мудрости, <http://zen-kaisen.ru/zen-teaching/buddism-zen-sutry/sutra-serdca-zen/> (15.10.2020).

ПАРАТЕКСТЫ АВТОРА И ПЕРЕВОДЧИКА...

тексты в виде предупреждений, которые можно воспринимать в качестве игрового начала. Текст такого типа (выделенный в оригинале жирным шрифтом) находим, например, в романах: *Бетман Аполло*:

Предупреждение:

книга содержит элементы живого разговорного русского языка (менее 0, 016 % текста). Могут быть задеты сексуальные, политические и религиозные чувства читательницы, а также ее шизофренические и параноидальные комплексы. Автор не ставит такой цели и не несет ответственности за эффекты, возникающие в уме «Б» во время выработки агрегата «М5»¹⁶.

(в польском переводе):

Ostrzeżenie

Książka zawiera elementy żywego potocznego języka rosyjskiego (niespełna 0,016% tekstu). Może urazić seksualne, polityczne i religijne uczucia czytelniczki oraz pobudzić jej schizofreniczne i paranoidalne kompleksy. Autor nie stawia sobie takiego celu i nie ponosi odpowiedzialności za efekty powstające w umyśle B podczas produkcji agregatu M5¹⁷.

и Ананасная вода для прекрасной дамы:

Автор не обязательно разделяет религиозные, метафизические, политические, эстетические, национальные, фармакологические и прочие оценки и мнения, высказываемые персонажами книги, ее лирическими героями и фигурами рассказчиков¹⁸.

(польский перевод — *Narój ananasowy dla pięknej damy*):

Autor niekoniecznie podziela religijne,
Metafizyczne, polityczne, estetyczne,
Narodowościowe, farmakologiczne
I tym podobne oceny i opinie, wypowiedziane
Przez postacie, bohaterów lirycznych oraz narratorów niniejszej książki¹⁹.

Авторская позиция Пелевина в этих текстовых элементах — это позиция его «вненаходимости» по отношению ко всему, что он описывает.

¹⁶ В. Пелевин, *Бэтман Аполло*, Эксмо, Москва 2013.

¹⁷ W. Pielewin, *Batman Apollo*, пер. E. Rojewska-Olejarczuk. Wydawnictwo Literackie, Warszawa 2014.

¹⁸ В. Пелевин, *Ананасная вода для прекрасной дамы*. Эксмо, Москва 2010.

¹⁹ W. Pielewin, *Narój ananasowy dla pięknej damy*, пер. E. Rojewska-Olejarczuk, W.A.B., Warszawa 2011.

Кроме паратекстов Пелевина есть еще паратексты издателя, которые дают дополнительные характеристики, напр.: *Empire V — повесть о настоящем сверхчеловеке* (поль. перевод: *Opowieść o prawdziwym nadczłowieku*)

Иногда такие дополнительные характеристики даны только в польских переводах. Так, например, в книге *Napóć ananasowy dla pięknej damy* появляется подзаглавие *WOJN@ I ŚWIAT*, в *Mały palec Buddy — Powieść z przedmową Urgana Dżамбона Tulku*; в *Batman Apollo — NADCZŁOWIEK — TO BRZMI SUPERDUMNIE*.

Они помещены, как правило, на титульных листах после заглавия, рядом с фамилией автора, переводчика и наименованием издательства.

В тексте перевода находим также элемент, которого никогда нет в оригинальном произведении, т.е. фамилию переводчика, записанную, как правило, на титульном листе мелким шрифтом. Среди польских переводов, которые были предметом нашего анализа, мы нашли лишь одно исключение от этого правила. В переводах, выполненных Александром Яновским для издательства *Психоскок (Psychoskok)*, его фамилия помещается на лицевой стороне обложки рядом с фамилией автора. Такая позиция фамилии переводчика — хотя и редкая — может быть сигналом растущего интереса к личности переводчика, роль которого трудно ведь переоценить. Именно он в процессе осмысления перевода разъясняет с помощью доступных средств скрытые смыслы произведения. Дмитрий Бузаджи в статье *Переводчик прозрачный и непрозрачный* замечает, что:

Уже тот факт, что переводчик раз за разом выбирает некий вариант из множества возможных, и что разные переводчики никогда не переведут более или менее длинный текст полностью одинаково, свидетельствует о том, что в переводе всегда так или иначе отражается его создатель²⁰.

Похожее мнение по поводу прозрачности переводчика высказывает Лоуренс Венути, который эту прозрачность (*translator's invisibility*) считает иллюзией и пишет, что она является результатом неосознанности читателем того, что он имеет дело с переводом. Именно поэтому читатель не замечает переводчика,

²⁰ Д. М. Бузаджи, *Переводчик прозрачный и непрозрачный*, «Мосты» 2009, № 2 (22), с. 31.

стоящего за текстом. Чем лучше перевод, тем более прозрачный переводчик²¹.

Помимо прочего, очевидно также то, что переводы часто нуждаются в критическом комментарии, в выражении мнения, в уточнении смыслов. Тем не менее среди всех типов паратекстов, существующих в художественных текстах, примечания переводчика в наибольшей степени подвергаются стереотипно негативному восприятию. О них можно услышать такие резкие замечания, как «позор переводчика», «признание собственного бессилия», «проявление некомпетентности» и т.д. В настоящее время отношение к ним немного изменилось. Дополнительная внетекстовая информация воспринимается часто как возможность полностью понять все нюансы текста, обнаружить интертекстуальные связи и узнать что-то новое. На дифференциацию примечаний переводчика оказывают влияние как жанр текста, так и более или менее определенный адресат перевода. На этот факт обращает внимание Ута Хрехорович, которая считает, что можно одобрить появление примечаний в текстах так называемой «общей литературы», т.е. во всякого рода эссе, в произведениях литературы факта, в исторических текстах и т.д., но их в принципе не должно быть вообще в произведениях художественной литературы²². Этот подход объясняется в частности тем, что в художественном тексте примечания переводчика могут мешать восприятию текста, нарушая плавный ход мысли. Такая позиция по отношению к примечаниям не является, конечно, обособленной. Однако, появляются и другие мнения, которые обращают внимание на тот факт, что надо все-таки сохранить некий компромисс, т.е. признать необходимость появления в тексте перевода некоторого количества примечаний²³. Решение применять или не применять примечания может зависеть от общей переводческой стратегии. Если переводчик придерживается постулата о незаметности своего посредничества в переводческом процессе, тогда должен стараться создать на целевом языке текст, который

²¹ L. Venuti, *The Translator's Invisibility. A history of Translation*, Routledge, London-New York 1995, с. 1–2.

²² U. Hrehorowicz, *Przypisy tłumacza: to be or not to be* // M. Filipowicz-Rudek, J. Konieczna-Twardzikowa, M. Stoch (ред.), *Między oryginałem a przekładem 3: Czy zawód tłumacza jest w pogardzie*, Universitas, Kraków 1997, с. 110–111.

²³ См. шире об этом: E. Skibińska, *O przypisach tłumacza* // E. Skibińska (ред.), *Przypisy tłumacza*. Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław–Kraków, 2009, с. 11.

будет читаться как текст оригинала. Если же переводчик примет решение о применении стратегии не скрывать своего присутствия в тексте — может показать текст во всей его чуждости и своеобразии.

В польских переводах произведений Виктора Пелевина наблюдаем разные стратегии. Александер Яновски использует примечания экономно, но тем не менее и так пытается передать польскому читателю больше знаний, чем получает читатель оригинала. После фамилии Damian-Landu Damilola Karpow, например, он дает сноску и объясняет: «Dziesięcioletni Damilola Taylor, urodzony w Nigerii, zmarł w Londynie w wyniku zadanych mu przez chuliganów ran kłutych, co stało się powodem głośnego procesu sądowego»²⁴ или после фамилии Joschka Rudel — «Hans Ulrich Rudel był najbardziej utytułowanym asem hitlerowskiego lotnictwa szturmowego»²⁵; а после слов «Życie jest zbyt krótkie. I słodkich kropli miodu na swej drodze nie napotkasz zbyt wiele»²⁶ — пишет: «Trawestacja tekstu Okudżawy». Необходимость в таких пояснениях, как нам кажется, не существует, так как данный тип знаний при желании может приобрести сам читатель. Похожее замечание можно отнести к Эве Роевской-Олеярчук, которая в некоторых произведениях применяет примечания в действительно большом количестве. Имеем здесь в виду, например, ее переводы книг *Generation П* и *Хрустальный мир*:

Главный текст перевода:

Jest to właściwie metoda Gurdżijewa* — tłumaczył Tatarskiemu. — Nawiązuje do tak zwanej drogi przebiegłego człowieka!²⁷

Примечание переводчика: Metoda autopsychoterapii.

Или:

И еще было написано, что самое близкое понятие, которое существует в современной русской культуре, — это детская идиома „Гамовер”. От английского „Game Over»²⁸.

²⁴ W. Pielewin, *S.N.U.F.F.*, пер. А. Janowski, Psychoskok, Konin 2018.

²⁵ Там же, с.10.

²⁶ Там же, с. 18.

²⁷ W. Pielewin, *Generation P*, пер. Е. Rojewska-Olejarczuk, W.A.B., Warszawa 2002, с. 168.

²⁸ Там же, с. 278.

Главный текст перевода:

Było tam również napisane, że najbliższe temu pojęcie, istniejące we współczesnej rosyjskiej kulturze, to młodzieżowe określenie „gamowier”²⁹. Od angielskiego: game over²⁹.

Примечание переводчика: «Nieprzetłumaczalna gra słów: gam — od wulg. gamak — homoseksualista, i Wier — od Wiera — wiara; połączenie utworzone przez analogię do słowa starowier — staroobrzedowiec».

Паратексты Роевской-Олеярчук представляют собой и комментарии к языковым элементам текста, и объяснения реалий. Это также ссылки на другие произведения и элементы так называемой третьей культуры. В других ее переводах (например, *Batman Apollo*), однако, количество примечаний незначительно.

Учитывая вышесказанное, можно прийти к выводу, что при анализе примечаний переводчика следует анализировать не только общую стратегию и связанные с ней технические параметры, но возможно и его личностные характеристики — переводческий опыт, знания, собственное творчество и др. Всякие обобщения в этом плане, по нашему мнению, невозможны и не оправданы.

Подытоживая же наши размышления над паратекстами в произведениях Виктора Пелевина — их функциями и дифференциацией — можно сказать, что это тема, которая не может быть подробно обсуждена в пределах одной только статьи. Практически каждое из произведений Виктора Пелевина в сопоставлении с его переводом дает материал для новой интерпретации и заслуживает отдельного рассмотрения. Нашей целью здесь было в основном показать возможные направления толкований этой проблемы, которая должна быть предметом дальнейших исследований.

REFERENCES

- Bardaji, Anna Gil. Orero, Pilar. Esteva, Sara Rovira (Ed.). *Translation Peripheries: Paratextual Elements in Translation*. Frankfurt an Main: Peter Lang, 2012.
- Belikov, Yegor. *Masony protiv chekistov. Kniga, radi kotoroy „ubili” Pelevina*. <https://life.ru/p/902662> [Беликов, Егор, *Масоны против чекистов*. Книга, ради которой «убили» Пелевина <https://life.ru/p/902662>].

²⁹ Там же, с. 303.

- Buzadzhi, Dmitriy M. "Perevodchik prozrachnyy i neprozrachnyy." *Mosty* 2009, no. 2 (22) [Бузаджи, Дмитрий М. "Переводчик прозрачный и непрозрачный." *Мосты* 2009, no. 2 (22)].
- Gajda, Stanisław. "Społeczne determinacje nazw własnych tekstów (tytułów) *Socjolingwistyka* 1987 no. 6: 79–89.
- Genette, Gérard. *Paratexts: Thresholds of Interpretation*. Tr. Lewin, Jane. Cambridge University Press, Cambridge 1997 [e-book 2001].
- Genet, Gerard. "Posvyashcheniya". Perevod, vstupil'nyaya zametka i primechaniya L. Semenovoy. Ivanov, V.V. (Ed.), *Antropologiya kul'tury*. Vypusk 2, Moskva: Verdana, 2004 [Женетт Жерар. *Посвящения*. Перевод, вступительная заметка и примечания Л. Семеновой. Иванов. В.В. (Ed.). *Антропология культуры*. Выпуск 2. Москва: Вердана, 2004].
- Hrehorowicz, Uta. "Przypisy tłumacza: to be or not to be." Filipowicz-Rudek, Maria; Konieczna-Twardzikowa, Jadwiga; Stoch, Marcin (Ed.). *Między oryginałem a przekładem 3: Czy zawód tłumacza jest w pogardzie?* Kraków: Universitas, 1997: 109–116.
- Morozova, Olga. "Parateksty jako część strategii translatorskich Kseni Starosielskiej (na przykładzie 'Zdażyć przed Panem Bogiem' Hanny Krall)." Skibińska, Elżbieta (Ed.) *Między oryginałem a przekładem XVII. Parateksty przekładu*. Kraków: Universitas, 2011: 105–112.
- Papadima, Maria. "Głos tłumacza w peritekście jego przekładu: przedmowa, posłowie, przypisy i inne zwierzenia." Skibińska, Elżbieta (Ed.) *Między oryginałem a przekładem XVII. Parateksty przekładu*. Kraków: Universitas, 2011: 13–32.
- Paprocka, Natalia. "Elementy perytekstu nieautorskiego w polskich wydaniach 'Małego księcia.'" *Między oryginałem a przekładem XVII. Parateksty przekładu*. Skibińska, Elżbieta (Ed.) *Między oryginałem a przekładem XVII. Parateksty przekładu*. Kraków: Universitas, 2011: 113–136.
- Pelevin, Victor. *Generation "P"*. Moskva: Vagrius, 2002 [Пелевин, Виктор. *Generation "P"*. Москва: Вагриус, 2002].
- Pelevin V.: *Rasskazy*. Moskva: Vagrius 2001 [Пелевин, Виктор. *Рассказы*. Москва: Вагриус, 2001].
- Pelevin, Viktor. *Ananasnaya voda dlya prekrasnoy damy*. Moskva: Eksmo 2010 [Пелевин, Виктор. *Ананасная вода для прекрасной дамы*. Москва: Эксмо, 2010].
- Pelevin, Viktor. *Betman Apollo*. Moskva: Eksmo, 2013 [Пелевин, Виктор. *Бэтман Аполло*. Москва: Эксмо, 2013].
- Pelevin, Viktor. *Chapayev i pustota. Zheltaya strela*. Moskva: Vagrius, 2001 [Пелевин, Виктор. *Чапаев и пустота. Желтая стрела*. Москва: Вагриус, 2001].
- Pelevin, Viktor. *Empire V. Povest' o nastoyashchem sverkhcheloveke*. Moskva: Eksmo 2012 [Пелевин, Виктор. *Empire V. Повесть о настоящем сверхчеловеке*. Москва: Эксмо, 2012].
- Pelevin, Viktor. *Lyubov' k trem tsukerbrinam*. Moskva: Eksmo, 2014 [Пелевин, Виктор. *Любовь к трем цукербринам*. Москва: Эксмо, 2014].
- Pelevin, Viktor. *S.N.U.F.F.* Moskva: Eksmo, 2013 [Пелевин, Виктор. *S.N.U.F.F.* Москва: Эксмо, 2013].
- Pielewin Wiktor. *Generation „P"*. Transl. Rojewska-Olejarczuk, Ewa. Warszawa: W.A.B., 2002.

ПАРАТЕКСТЫ АВТОРА И ПЕРЕВОДЧИКА...

- Pielewin, Wiktor: *Kryształowy świat*. Transl. Rojewska-Olejarczuk, Ewa. Warszawa: W.A.B., 2008.
- Pielewin, Wiktor: *Miłość do trzech Zuckerbrinów*. Transl. Janowski, Aleksander, Konin: Psychoskok, 2017.
- Pielewin, Wiktor: *Napój ananasowy dla pięknej damy*. Transl. Rojewska-Olejarczuk, Ewa. Warszawa: W.A.B., 2011.
- Pielewin, Wiktor. *Batman Apollo*. Transl. Rojewska-Olejarczuk, Ewa. Warszawa: Wydawnictwo Literackie, 2014.
- Pielewin, Wiktor. *Mały palec Buddy*. Transl. Broniatowska, Henryka. Warszawa: W.A.B., 2007.
- Pielewin, Wiktor. *Omon Ra i inne opowieści*. Transl. Rojewska-Olejarczuk, Ewa. Warszawa: W.A.B., 2007.
- Pielewin, Wiktor. *S.N.U.F.F.* Konin: Psychoskok, 2018.
- Skibińska, Elżbieta. "O przypisach tłumacza: wprowadzenie do lektury." Skibińska, Elżbieta (Ed.) *Przypisy tłumacza*. Wrocław–Kraków 2009: 7–19.
- Venuti, Lawrence. *The Translator's Invisibility. A history of Translation*. London–New York: Routledge, 1995.
- Genet, Gerard. "Posvyashcheniya". Perevod, vstupitel'naya zametka i primechaniya L. Semenovoy. Ivanov, V.V. (Ed.), *Antropologiya kul'tury*. Vypusk 2, Moskva: Verdana, 2004 [Женетт, Жерар. *Посвящения*. Перевод, вступительная заметка и примечания Л. Семеновой. Иванов. В. В. (Ed.). *Антропология культуры*. Выпуск 2. Москва: Вердана, 2004].



АНАСТАСИЯ УРЖА

Московский государственный университет имени М.В. Ломоносова

<http://orcid.org/0000-0001-9506-977X>ЛОКАЛИЗАЦИЯ ДЕЙКТИЧЕСКОГО ЦЕНТРА НАРРАТИВА
В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ АНГЛОЯЗЫЧНОЙ ПРОЗЫ (XIX–XXI ВВ.)LOCALIZATION OF DEICTIC NARRATIVE CENTRE
IN RUSSIAN TRANSLATIONS OF PROSE IN ENGLISH (19TH–21ST CENTURIES)

The research is focused on the means of localizing the deictic center of a narrative in Russian translations of prose in English. Comparative analysis of translated variants and originals shows the approximating trend (widespread, but not universal) in Russian texts, marked by inserting proximal deictic words like 'today', 'here', 'now' in the passages concerning past events, employing historic present instead of past tense forms. These changes are usually made within the segments of narrative with internal focalization. The approximation is influenced by specific features of Russian grammar system (there are no strict rules for sequence of tenses, no constructions with Complex Object etc.) and by different narrative tradition (historical present is not so marked stylistically, and more widespread). Making the deictic center closer to the readers in Russian translations is often connected with the translator's strategy highlighting author's devices for internal focalization in a narrative.

Keywords: deixis, deictic centre, focalisation, Russian translated narrative

Дейктический центр повествования, то есть позиция, с которой в определенный момент рассматриваются и подаются события сюжета¹, традиционно связывается с тремя координатами: темпоральной, пространственной и персональной. Нарративный дейксис, называемый также вторичным², отсылает не к условиям и участникам речевого акта, а к произвольно выбранному моменту и месту событий нарратива, которые можно представить в воображении (*deixis ad phantasma*, по Карлу Бюлеру³). Чаще всего в фокусе исследований оказываются вре-

¹ S. C. Levinson, *Pragmatics*, CUP, Cambridge 1983, с. 64.

² Ю. Д. Апресян, *Избранные труды. Интегральное описание языка и системная лексикография*, т. II, Школа «Языки русской культуры», Москва 1995, с. 632.

³ K. Bühler, *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Gustav Fischer,

менное и пространственное измерения нарративного дейксиса, возможности приближать детали повествуемых событий (например: В 1820 году Пушкин отправляется на военном бриге в Гурзуф и **здесь** пишет элегию *Погасло дневное светило*) или отдалять их (например: **Тогда** у Толстого не было возможности быстро переслать рукопись издателю). Однако и персональное измерение, характеризующее дейктический центр, заслуживает пристального внимания. Во-первых, выбор ракурса изложения событий обусловлен предпочтением точки зрения определенного текстового субъекта — фокального персонажа или повествователя. По воле автора тот или иной герой может в определенный момент оказаться владельцем «кинокамеры», транслирующей восприятие описываемых явлений, а «передача» кинокамеры другому модусному субъекту сопровождается сдвигом дейктического центра — значимым изменением нарративной перспективы⁴. Во-вторых, есть еще одно «заинтересованное лицо» в этом процессе — все приемы приближения или отдаления событий сюжета при помощи дейктических отсылок ориентированы на читателя, именно он оказывается зрителем транслируемых картин, и каждый сдвиг дейктического центра привлекает его внимание, требуя усилий в работе воображения, конструирующего художественный хронотоп. Не случайно нарративный дейксис определяют как «интерактивную» характеристику повествования⁵.

Различаются ли принципы локализации дейктического центра в нарративах на разных языках? Какие факторы влияют на использование дейктических показателей в переводных текстах? Недавно пришедшие на службу лингвистическому анализу корпусные методы исследования могут помочь изучить это вопрос комплексно. Цель данной статьи — представить результаты изучения поведения дейктиков на материале параллельных текстов, составляющих поливариантный набор русских переводов англоязычных художественных произведений XIX–XX вв. (ряд переводов выполнен и в XXI в.). Исследование

Jena 1934.

⁴ E. M. Segal, *Narrative comprehension and the role of Deictic Shift Theory* // J. F. Duchan, G. A. Bruder, L. E. Hewitt (eds.), *Deixis in Narrative: a Cognitive Science Perspective*, Lawrence Erlbaum, Hillsdale, New Jersey 1995, с. 3–18.

⁵ I. Mason, A. Şerban, *Deixis as an Interactive Feature in Literary Translations from Romanian into English*, "Target" 2004, № 15 (2), с. 269–294.

опирается как на данные текстов, включенных в параллельный подкорпус Национального корпуса русского языка, так и на дополнительные источники, собранные и обработанные автором статьи.

В начале XXI века было проведено несколько сопоставительных корпусных исследований дейктических элементов в переводных текстах. Ян Мейсон и Адриана Шербан сравнили в румынских оригинальных нарративах и их англоязычных переводах количество приближающих (“proximals”) и дистанцирующих (“distals”) дейктиков. Объектами анализа стали слова ‘now’ — ‘then’, ‘here’ — ‘there’, ‘this’ — ‘that’, ‘these’ — ‘those’ и под., а также формы настоящего исторического и прошедшего нарративного времени. Результатом стала констатация дистанцирующей тенденции при переводе с румынского на английский язык: в выбранных учеными типовых фрагментах из 11 текстов была обнаружена устойчивая тенденция к замене приближающих дейктических элементов на дистанцирующие (‘this’ на ‘that’, ‘now’ на ‘then’, настоящее историческое на прошедшее нарративное и т.п.), опущению приближающих и добавлению дистанцирующих элементов. Авторы подчеркнули, что все обнаруженные замены не обусловлены расхождением языковых систем, переводчик в каждом случае мог сделать и другой выбор, но предпочел именно это решение. Обнаруженная тенденция охватывает все изученные переводы. По мнению Яна Мейсона и Адрианы Шербан, она связана с особенностями интерпретации нарратива при переводе с румынского на английский. Ученые считают, что предпочтение дистанцирующих элементов может быть связано с их большей распространенностью, немаркированностью в англоязычной повествовательной традиции⁶. Обратившись к голландским нарративам и их переводам на испанский язык, Патрик Гуталс и Джули Де Вилде отметили, что этот материал не демонстрирует явной тенденции к дистанцированию (или напротив, приближению) точки зрения на события. Закономерности в этой области были выявлены только в рамках отдельных произведений. Авторы выдвинули гипотезу о том, что важным фактором приближения/дистанцирования дейктического центра может стать манера переводчика, его «про-

⁶ Там же, с. 274.

чтение» оригинала, обусловленное спецификой перспективы произведения⁷.

Материалом нашего сопоставительного анализа стали 22 англоязычных прозаических произведения и 107 их русских переводов, выполненных на протяжении последнего столетия. Исследование проводилось с опорой на данные словарей и справочников времени создания оригиналов и переводов. Для разностороннего изучения дейктиков в выбранных текстах мы комбинировали эвристический и дедуктивный методы: количественные подсчеты позволили сформулировать первые гипотезы, а лингвостилистический анализ расширенных контекстов с учетом типа повествования и особенностей перспективы нарратива дал возможность уточнить наблюдения и детализировать выводы.

Рассмотрим основные тенденции в употреблении дейктиков на примере слов 'today' и 'сегодня', а затем расширим круг анализируемых средств. По утверждению Елены Падучевой, 'сегодня' — первичный, или «жесткий», эгоцентрик, при изменении режима интерпретации (с речевого на гипотаксический или нарративный), он меняет референцию, отсылая к актуальной временной позиции говорящего⁸ (ср.: Позавчера Петя сказал: «Сегодня не пойду в школу». Позавчера Петя сказал, что сегодня не пойдет в школу). Употребление 'сегодня' без изменения референции возможно в рамках свободного косвенного дискурса, например: Петя выбежал из дома. Что же ему теперь делать? Нет, в школу он сегодня ни за что не пойдет.

Значения наречий 'today' и 'сегодня', зафиксированные в словарях, не изменились за период, охватывающий время создания изучаемых переводов (написание 'to-day' постепенно заменилось на 'today'), и между русским и английским словом нетрудно установить соотношение (в отличие от случаев более сложной корреляции слов 'now' — 'сейчас', 'теперь', 'нынче' и др.; 'here' — 'здесь', 'тут', 'сюда' и др.).

Приведем примеры количественного соотношения употребления слов 'today' и 'сегодня' в ряде объемных текстов, доступных для подсчетов (см. таблицу 1).

⁷ P. Goethals, J. De Wilde, *Deictic Center Shifts in Literary Translation: the Spanish Translation of Nooteboom's Het Volgende Verhaal*, «Meta» 2009, № 54 (4), с. 770–794.

⁸ Е. В. Падучева, *Эгоцентрические единицы языка*, Издательский Дом ЯСК, Москва 2019, с. 48.

Таблица 1. Использование слов 'today' и 'сегодня' в англоязычных нарративах и их русскоязычных переводах.

произведение	<i>today</i>	перевод	<i>сегодня</i>	перевод	<i>сегодня</i>
О. Уайльд <i>Портрет Дориана Грэя</i>	13	Перевод М. Абкиной	77	Перевод В. Чухно	81
А. Конан Дойл <i>Собака Баскервилей</i>	12	Перевод Е. Ломиковской	46	Перевод Н. Волжиной	31
П. Л. Трэверс <i>Мэри Поппинс</i>	15	Перевод М. Литвиновой	55	Перевод И. Родина	48
П. Г. Вудхауз <i>Этот неподража- емый Дживз</i>	7	Перевод А. Балясникова	59	Перевод М. Гилинского	44
Ч. Буковски <i>Почтамт</i>	15	Перевод М. Немцова	20	Перевод Ю. Медведько	20
Р. Брэдбери <i>451° по Фаренгейту</i>	10	Перевод Т. Шинкарь	34	Перевод В. Бабенко	35
К. С. Льюис <i>Хроники Нарнии</i>	29	Перевод Г. Островской	51	Перевод В. Воседого, В. Волковского, Д. Афиногенова	53

Безусловно, частота употребления слова 'сегодня' зависит от содержания произведения, а также от его жанровых особенностей (например, от наличия эпистолярных или дневниковых вкраплений в нарратив), поэтому количество соответствующих слов в оригиналах различается, однако в русских переводах разных произведений заметно более активное использование этого первичного эгоцентрика, чем в исходных текстах.

Обнаруженное явление ставит перед нами ряд вопросов: заменяет ли слово 'сегодня' другие элементы оригинального текста или добавляется переводчиками? Наблюдаются ли такие изменения в прямой речи персонажей или собственно в нарративе?

Обратимся к детальному анализу русских переводов двух произведений из вышеперечисленного списка, представляющих соответственно третьеличное и перволличное повествование.

Первая книга Памелы Линдон Трэверс о *Мэри Поппинс* представлена на русском языке в двух переводах (Марины Литвиновой и Игоря Родина), а также в пересказе Бориса Заходера, очень близком к переводу, однако имеющем ряд композиционных изменений⁹.

Количество слов ‘today’/‘сегодня’, использованных в прямой речи и в тексте повествователя, в оригинале, переводах и пересказе таково (см. таблицу 2):

Таблица 2. Использование слов ‘today’ и ‘сегодня’ в оригинале, переводах и пересказе повести П.Л. Трэверс *Мэри Поппинс*

оригинал		Пер. М. Литвиновой		Пер. И. Родина		Пересказ Б. Заходера (количество глав сокращено)	
пр. речь	нарратив	пр. речь	нарратив	пр. речь	нарратив	пр. речь	нарратив
14	1	46	9	38	10	23	2

Видно, что слово ‘сегодня’ в русских переводах более активно используется и в диалогах, и в нарративе. Какие факторы на это влияют? Рассмотрим примеры введения слова ‘сегодня’, не коррелирующего с ‘today’, в рамках третьеличного повествования:

В первую очередь, слово ‘сегодня’ добавляется переводчиками в нарратив в тех случаях, когда в тексте представлена точка зрения персонажа¹⁰.

P.L. Travers	Пер. М. Литвиновой	Пер. И. Родина	Пересказ Б. Заходера
1a. And indeed, his heart felt heavy with the thought that something, he	Сердце его сжималось от тревожного предчувствия:	На сердце у него было тяжело, странное предчувствие, что вот-вот что-то должно	Ему было действительно не по себе. Он чувствовал: что-то должно

⁹ А. В. Уржа, *Перцептивизация как элемент переводческой тактики*, «Гуманитарный вектор» 2014, № 4 (40), с. 57–62.

¹⁰ В англоязычном нарративе нет запрета на такой прием, однако он встречается реже, чем в русских текстах, в повести П.Л. Трэверс — единожды: “Michael thought of school, and that one day he would have to go there. But even that seemed funny **today** and he had to laugh”.

did not quite know what, was about to happen at Number Seventeen, Cherry Tree Lane.	что-то сегодня должно случиться в доме N 17 по Вишневой улице.	страстились в доме № 17 по Вишневой улице, не покидало его ни на минуту.	случиться в Доме Номер Семнадцать по Вишнёвому переулку.
1b. But Jane wasn't listening. She was thinking about all that had happened, and wondering...	Но Джейн не слышала. Она погрузилась в размышления — что же у них в доме произошло?	Но Джейн не слышала. Она думала обо всем, что произошло сегодня , и видела сны...	Но Джейн его не слышала. Она думала обо всём, что произошло, и о том, что ещё теперь будет...

В представленных фрагментах эксплицировано введение внутренней фокализации (с помощью слов 'thought', 'wondering', 'knew'), однако переводчики дополняют этот прием, задействуя дейктик 'сегодня' (М. Литвинова и И. Родина) или 'теперь' (Б. Заходер), а также пользуясь отсутствием в русском языке необходимости согласования времен при передаче размышлений персонажа, имевших место в прошлом («что-то должно случиться», «что произошло сегодня», «что еще теперь будет»). Таким образом, в действие вступают сразу два фактора: индивидуальные переводческие решения «накладываются» на особенности грамматики языка (важно подчеркнуть, что переводчики могли обойтись без добавления соответствующих дейктиков, и такие варианты также представлены в таблице).

В ряде случаев 'сегодня' при переводе заменяет дистанцирующий показатель 'that day', 'that afternoon', приближая дейктический центр повествования к читателю (см. варианты И. Родина и Б. Заходера):

P. L. Travers	Пер. М. Литвиновой	Пер. И. Родина	Пересказ Б. Заходера
2a. Sometimes he would give some to Jane and Michael for their money-boxes, and when he couldn't spare any he would say, «The Bank is broken,» and they would know he hadn't made much money that day .	Иногда он давал детям монетки, а они бросали их в копилки. Но случалось, что монеток не было, и он говорил: «Банк на ремонте», — и все понимали, что в тот день он вырезал совсем мало денег.	Время от времени кое-что перепало и Джейн с Майклом для их копилки. Но иногда мистер Бэнкс возвращался с пустым портфелем. В таких случаях он говорил: «Банк лопнул», — и дети сразу понимали, что сегодня ничего не получат.	Иногда он давал монетку-другую Джейн и Майклу (в копилку), а уж если он не мог, то говорил: «Банк лопнул», и ребята понимали, что ничего не попишешь — значит, папа сегодня сделал слишком мало денег.

<p>2b. And yet, strange to say, during that afternoon Mary Poppins never said a cross word.</p>	<p>Весь день Мэри Поппинс ни разу не рассердилась. Правда, она за весь день и двух слов не произнесла.</p>	<p>А Мэри Поппинс и впрямь вела себя сегодня очень странно. За весь день она не сказала никому ни единого сердитого слова.</p>	<p>А между тем, как ни странно, за весь этот день Мэри Поппинс не сказала ни единого сердитого слова.</p>
---	---	---	--

Слово ‘сегодня’ в нарративе привлекает внимание читающего, дополнительно актуализируя для него описываемую ситуацию, предлагая ему разделить впечатления от нее с героем — модусным субъектом.

Каждый из приведенных выше примеров может представляться единичным частным случаем, однако в комплексе 18 вставок в третьеличном нарративе слова ‘сегодня’ в трех русскоязычных версиях повести на фоне единственного употребления в оригинале демонстрируют тенденцию к приближению дейктического центра повествования к читателю, дополнительной субъективизации текста.

В диалогах повести таких вставок обнаружено еще больше (см. таблицу 2), однако и причины, и эффекты подобных изменений иные. В прямой речи мы имеем дело с имитацией речевого режима употребления эгоцентриков, точкой отсчета для использования дейктиков является момент и место речи говорящих персонажей, поэтому при добавлении слова ‘сегодня’ уже нельзя говорить о приближении к нам дейктического центра нарратива — скорее мы наблюдаем дополнительную отсылку к времени диалога, сопровождающуюся большей конкретизацией, чем в оригинале. В ряде случаев такое добавление — результат свободной интерпретации фрагмента текста переводчиком (таких примеров больше обнаруживается у Литвиновой), например:

P. L. Travers	Пер. М. Литвиновой	Пер. И. Родина
<p>3. «And I wish Robertson Ay would go without a word of warning, for he has again polished one boot and left the other untouched. I shall look very lopsided.»</p>	<p>— Хорошо бы и Робертсон Эй ушел без предупреждения. Он опять почистил один ботинок. Согласись, вид у меня сегодня слегка кособокий.</p>	<p>— Н-да, хотелось бы мне, чтобы вот так же, ни слова не говоря, и Робертсон Эй ушел куда-нибудь! Он опять почистил только один ботинок, а ко второму даже не притронулся. Из-за него я снова буду выглядеть кособоким!</p>

В других ситуациях мы имеем дело с различиями на уровне типичных языковых номинаций: английские ‘this time’, ‘this morning’, регулярно заменяются на ‘сегодня’, ‘сегодня утром’ (хотя и вариант ‘этим утром’ тоже появляется), ‘tonight’ переводится как ‘сегодня’ или ‘сегодня вечером’, а фраза “It is my birthday” ожидаемо интерпретируется как «Сегодня мой день рождения». Таким образом, языковой и стилистический факторы употребления дейктиков в прямой речи, где активно используются клише, становятся более заметными, но и индивидуальные переводческие решения (такие, как в приведенном выше примере) обуславливают значительный процент замен (например, у Литвиновой это 25% от всех случаев использования слова ‘сегодня’ в диалогах). Опускание дейктика ‘today’ при переводе было обнаружено всего один раз и только в прямой речи — в переводе Родина.

Перейдем к анализу контекстов со словом ‘сегодня’ в перволичном повествовании. *Этот неподражаемый Дживс* Пелама Гренвилла Вудхауза — произведение, оформленное как воспоминания главного героя о недавно происшедших событиях и включающее немало диалогов. Количество слов ‘today’/ ‘сегодня’, использованных в прямой речи и в тексте повествователя, в оригинале и переводах таково (см. таблицу 3):

Таблица 3. Использование слов ‘today’ и ‘сегодня’ в оригинале и переводах романа П. Г. Вудхауза *Этот неподражаемый Дживс*

оригинал		Пер. А. Балясникова		Пер. М. Гилинского	
пр.речь	нарратив	пр.речь	нарратив	пр.речь	нарратив
7	0	57	2	39	5

В зоне нарратива слово ‘today’ в оригинале не используется ни разу, в русских переводах возникает семь раз. Приведем несколько контекстов:

P. G. Wodehouse	Пер. А. Балясникова	Пер. М. Гилинского
4а. Well, we gazed at one another for a bit [...] and then I tore myself away. But before I went I had been booked up to take brother and girl for a nice drive that afternoon.	Мы вдоволь попялились друг на дружку [...] и я слинял. Но перед этим вынужден был пообещать после обеда прокатиться на автомобиле вместе с девицей и ее братцем.	Ну вот, мы осмотрели друг друга [...] и я откланялся. Но прежде чем я ушёл, мне было велено развлечь брата с сестрой автомобильной прогулкой сегодня днём.

<p>4b. He opened the door, and in popped Aline Hemmingway and her brother. The last persons I had expected. I really had thought that I could be alone for a minute in my own room.</p>	<p>Он отворил дверь, и я увидел Алин Хемингуэй и ее брата. Этого еще не хватало! Я искренне надеялся, что заслужил на сегодня право на отдых.</p>	<p>Он открыл дверь, и в комнату впрорхнули мисс Хемингуэй и её братец. По правде говоря, я совсем не ожидал их увидеть. Уж по крайней мере в моём номере они могли бы оставить меня в покое.</p>
--	--	--

В первом примере мы видим замену дистанцирующего показателя ‘that afternoon’ на приближающий, во втором слово ‘сегодня’ добавляется в текст, представляя ситуацию так, как будто рассказчик мысленно воображает себя, свои эмоции и впечатления в тот самый день, когда происходили описываемые события. Сходный прием, хоть и гораздо реже, используется и в оригинальном тексте: в повествовании о прошлом трижды возникают приближающие указатели типа ‘this moment’. Следовательно, можно говорить о том, что переводчики усиливают, акцентируют авторскую манеру, пользуясь возможностями русской нарративной традиции, причем Михаил Гилинский делает это немного чаще, чем Алексей Балясников.

Если же обратиться к прямой речи героев, то здесь в обоих переводах подавляющее количество (92%) случаев употребления слова ‘сегодня’ соотносится с номинациями ‘this morning’ или ‘tonight’ и не представляет смещения дейктического центра, реализуя закономерное соответствие номинаций в двух языках. В остальных ситуациях дейктик действительно добавляется, однако он не изменяет, а актуализирует временную отсылку к моменту речи персонажей, например:

<p>P. G. Wodehouse</p> <p>5. ‘Jeeves,’ I said firmly, ‘my mind is made up. I am feeling a little low-spirited and need cheering.</p>	<p>Пер. А. Балясникова</p> <p>— Дживс, — твердо сказал я. — Я так решил. У меня сегодня тоскливо на душе, мне нужно взбодриться.</p>	<p>Пер. М. Гилинского</p> <p>— Дживз, — твёрдо сказал я. — Моё решение окончательно и бесповоротно. У меня плохое настроение, и я должен его исправить.</p>
---	---	---

Опускание слова ‘today’ встречается в переводах романа о Дживзе всего два раза и только в контексте диалога.

Итак, использование дейктика ‘сегодня’ в проанализированных текстах различается в зоне собственно нарратива и в прямой речи персонажей. Явления, обнаруженные в зоне наррати-

ва, представляют для нас наибольший интерес. В третьеличном повествовании слово ‘сегодня’ периодически добавляется переводчиками, способствуя дополнительной субъективизации и приближению дейктического центра текста к читателю. В перволичном нарративе, представляющем воспоминания героя о прошедших событиях, вставка слова ‘сегодня’ также способствует воображаемому приближению описываемой ситуации. В прямой же речи героев, введенной в тексты как от первого, так и от третьего лица, закономерности использования дейктика ‘сегодня’ иные: в большинстве случаев речь идет о языковой трансформации популярных англоязычных дейктиков типа ‘this morning’; действительные вставки слова ‘сегодня’ представляют переводческую инициативу и не смещают, а актуализируют, дополнительно подчеркивают отсылку ко времени диалога.

Аналогичные закономерности обнаруживаются при изучении поведения других дейктиков в переводах. Тенденция к приближению дейктического центра сопровождается повествованием о прошлом в русских интерпретациях. Она реализуется не у всех переводчиков, поэтому можно говорить о значимости индивидуальных решений, которые в ряде случаев усиливают авторские приемы, а иногда продиктованы стремлением выделить определенное событие в тексте. Однако многочисленность таких явлений в переводах разных произведений побуждает нас выдвинуть гипотезу о предрасположенности русской переводческой нарративной традиции к более активному приближению дейктического центра повествования к читателю в рамках внутренней фокализации (то есть в тех фрагментах текста, где представлена точка зрения персонажа), см. примеры из переводов различных произведений:

ПОВЕСТВОВАНИЕ ОТ ТРЕТЬЕГО ЛИЦА	
R. Bradbury <i>Fahrenheit 451</i>	Пер. Т. Шинкарь
6а. He did not wish to open the curtains and open the french windows, for he did not want the moon to come into the room.	Однако он не поднял штор и не открыл балконной двери — он не хотел, чтобы сюда заглянула луна.
C. S. Lewis <i>The Chronicles of Narnia</i>	Пер. Г. Островской
6б. But Tirian could not understand why there were so many of them: nor why they were cutting down a Narnian forest.	Но Тириан не мог понять, откуда их здесь так много и почему они рубят лес в Нарнии.

ПОВЕСТВОВАНИЕ ОТ ПЕРВОГО ЛИЦА	
A. Conan Doyle <i>The Hound of Baskervilles</i>	Пер. Н. Волжиной
6c. The dark paneling glowed like bronze in the golden rays, and it was hard to realize that this was indeed the chamber which had struck such a gloom into our souls upon the evening before.	Темная дубовая обшивка отливала бронзой в золотых лучах, и теперь нам трудно было представить, что всего лишь накануне вечером эта комната навевала на нас такое уныние.
Ch. Bukowski <i>The Post Office</i>	Пер. М. Немцова
6d. Again I was on a new route. [...] It was an average residential neighborhood. No apartment houses. Just house after house with well-kept lawns. But it was a new route and I walked along wondering where the trap was. Even the weather was nice.	Опять я попал на новый маршрут. [...] Средний жилой район. Многоквартирных зданий нет. Просто один дом за другим, с ухоженными лужайками. Но это был новый маршрут, и я ходил и думал: где же тут ловушка? Даже погода стояла хорошая.

Приближение дейктического центра повествования также обеспечивается за счет введения переводчиками форм настоящего исторического вместо прошедшего нарративного. Введение форм презенса в рассказе о событиях прошлого нередко сопровождается «сдвиг» дейктического центра — переключение с внешней точки зрения повествователя на внутреннюю точку зрения персонажа.

Сопоставление русскоязычной и англоязычной нарративных традиций на протяжении последнего столетия позволяет выявить различия в подходах к использованию настоящего времени в повествовании о прошлом. Еще в начале XX века в классическом английском нарративе использование форм презенса считалось настолько сильным, ярким средством выделения, что авторам рекомендовали воздерживаться от его чрезмерного использования: «The historical present is one of the boldest of figures and, as is the case with all figures, its overuse makes a style cheap and ridiculous»¹¹. В русской литературе того времени такого ограничения не существовало. Приведем яркий пример: известный рассказ Антона Чехова *Шуточка*, написанный почти полностью в настоящем историческом, был дважды переведен на английский язык в начале XX века, и обе переводчицы: и Мэриан Фелл (1915), и Констанс Гарнетт (1922) — заменили презенс на формы прошедшего времени, ср.: «Я **сажаю** ее, бледную, дрожащую, в санки, **обхватываю** рукой и вместе с нею **низвергаюсь**

¹¹ J. F. Royster, S. Thompson, *Guide to Composition*, Scott, Foresman and Co, Chicago 1919. «Настоящее историческое — это самый ‘жирный шрифт’, и, как в случае с любым выделением, его чрезмерное использование делает стиль повествования вульгарным и смешным» (перевод мой — А. У.).

в бездну...» (А. П. Чехов) — “I **seated** her, all pale and trembling, in the little sled, **put** my arm around her, and together we **plunged** into the abyss” (перевод М. Фелл).

В русских же переводах настоящее время при передаче повествования о прошлом активно использовалось уже несколько столетий:

Редкому и несистемному использованию настоящего исторического в переводах древнейшего времени противостоит регулярная эксплуатация этой формы начиная с XIV в. Изменение переводческой стратегии в отношении настоящего исторического, изначально связанное со стремлением к большей формальной точности в передаче оригинала, проходит путь к употреблению этого средства как осознанного переводческого приема¹².

В проанализированном нами материале замены форм прошедшего времени на настоящее регистрируются и в гипотаксическом режиме, где они обусловлены языковыми факторами — отсутствием в русской грамматике правила согласования времен и конструкций типа Complex Object (см. примеры 7a и 7b), и в нарративном режиме, где переводчик самостоятельно задействует соответствующий прием (см. пример 7c, а также 1a, 2a, 6b):

ПОВЕСТВОВАНИЕ ОТ ТРЕТЬЕГО ЛИЦА	
O. Wilde <i>The Nightingale and the Rose</i>	Пер. М. Ликиардопуло
7a. The Student looked up from the grass, and listened, but he could not understand what the Nightingale was saying to him.	Студент поднял голову с травы, прислушался, но не мог понять , что ему говорит Соловей.
P. L. Travers <i>Mary Poppins</i>	Пер. Б. Заходера
7b. Presently they saw their Mother coming out of the drawing-room with a visitor following her. Jane and Michael could see that the newcomer had shiny black hair— «Rather like a wooden Dutch doll,» whispered Jane.	И вот ребята увидели, что их мама выходит из гостиной, а незнакомка идёт за ней. Сверху были видны её гладкие, блестящие чёрные волосы. «Как у деревянной куклы», — шепнула Джейн.
ПОВЕСТВОВАНИЕ ОТ ПЕРВОГО ЛИЦА	
A. Burgess <i>The Clockwork Orange</i>	Пер. Е. Синельщикова
7c. I could feel the knives in the old moloko starting to prick , and now I was ready for a bit of twenty-to-one. So I yelped : ‘Out out out out!’ like a doggie, and then I cracked this veck who was sitting next to me [...].	Я чувствую , как скрытые в молоке иголки начинают покалывать где-то внизу в штанах. Вскакиваю и ору : «Камон, камон, камон!» Потом, сам не знаю зачем, двигаю в ухо выпавшему в осадок мэню рядом [...].

¹² Т. В. Пентковская, А. В. Уржа, *Переводческие стратегии в древних и современных текстах: настоящее историческое*, «Славистика (Београд)» 2013, № XVII, с. 174.

В этих и подобных многочисленных фрагментах события представлены сквозь призму восприятия одного из их участников. Выбор форм настоящего времени при переводе на русский язык усиливает эффект вовлечения читателя в описываемое происходящее. Любопытно, что формам презенса нередко сопутствуют дополнительные дейктики, введенные в русский текст (см. примеры 7b и 7c).

Однако отмеченная нами закономерность не является универсальной. В сопоставлении с версиями переводчиков, выбравших формы настоящего времени для интерпретации оригинальных фрагментов, можно рассмотреть конкурирующие варианты, в которых использованы формы прошедшего времени, например:

Марк Твен <i>Приключения Тома Сойера</i>		
Mark Twain <i>The Adventures of Tom Sawyer</i>	Пер. К. Чуковского	Пер. Н. Дарузес
<p>8. And now at this moment, when hope was dead, Tom Sawyer came forward with nine yellow tickets, nine red tickets, and ten blue ones, and demanded a Bible. This was a thunderbolt out of a clear sky.</p>	<p>И вот в ту минуту, когда его надежда угасла, выступает вперед Том Сойер и предъявляет целую кучу билетиков: девять желтых, девять красных и десять синих, и требует себе в награду Библию! Это был удар грома среди ясного неба.</p>	<p>И в ту самую минуту, когда всякая надежда покинула его, вперед выступил Том Сойер с девятью желтыми билетиками, девятью красными и десятью синими и потребовал себе Библию. Это был гром среди ясного неба.</p>

Наличие конкурирующих переводов с формами настоящего и прошедшего нарративного времени показывает, что такие решения представляют индивидуальную инициативу переводчиков, нередко — элемент их последовательной стратегии. Эта инициатива опирается и на понимание переводчиком авторских приемов, которые он стремится акцентировать, и на развитую нарративную традицию использования русских презенсных форм в повествовании.

Итак, поведение эгоцентриков в изученных русских переводах англоязычных нарративов определяется действием группы семантических, грамматических и стилистических факторов:

— в первую очередь, это особенности перспективы оригинального текста, наличие в нем фрагментов, описывающих непосредственное наблюдение событий, эпизодов, охваченных

внутренней фокализацией. Представление колоритных событий в контексте восприятия может сопровождаться при переводе появлением дополнительных «приближающих» пространственных или временных дейктиков, форм настоящего исторического;

— во-вторых, это специфика языковой системы, позволяющей русским переводчикам использовать формы презенса для передачи англоязычных конструкций с согласованием времен и оборотами типа *Complex Object*, заменять номинации типа ‘*this/that morning*’ на ‘сегодня утром’;

— в-третьих, это влияние русской нарративной традиции, охватывающей не одно столетие активного использования форм настоящего исторического в качестве средства выдвижения наиболее колоритных событий повествования, широко использующей дейктики как маркеры субъективизации;

— в-четвертых, это применение индивидуальных переводческих стратегий, осознанно ориентированных на акцентирование авторских приемов.

Каждый из перечисленных факторов может сыграть особую роль при формировании конкретного текста — вот почему в итоге перед нашими глазами предстает целая палитра переводческих решений.

Как показывают результаты нашего исследования, в рамках нарративного режима (и в перволичном, и в третьеличном изложении) дейктический центр повествования в русских переводах часто дополнительно приближается к читателю. Эта закономерность является ощутимой, но не тотальной: конкурирующие переводы могут использовать формы прошедшего времени и не добавлять дейктические элементы — это зависит от решения переводчика. При этом явления дистанцирования (изъятия дейктиков) в изученных материалах единичны и маргинальны, замены форм презенса на прошедшее время не обнаружены. В диалогах героев, имитирующих речевой режим, дейктический центр при добавлении дейктиков не приближается, а просто актуализируется. Локализация дейктического центра нарратива при переводе — сложный, многофакторный процесс, сопрягающий языковые закономерности и стилистические традиции, особенности авторского текста и переводческой стратегии.

REFERENCES

- Апресьян, Юрий. *Izbrannyye trudy. Integral'noye opisaniye yazyka i sistemnaya leksikografiya*. Vol. 2, Moskva: Yazyki russkoy kul'tury, 1995 [Апресьян, Юрий. *Избранные труды. Интегральное описание языка и системная лексикография*. Т. 2, Москва: Языки русской культуры, 1995].
- Bühler, Karl. *Sprachtheorie. Die Darstellungsfunktion der Sprache*, Jena: Gustav Fischer, 1934.
- Goethals, Patrick, De Wilde, Julie. "Deictic Center Shifts in Literary Translation: the Spanish Translation of Nooteboom's *Het Volgende Verhaal*." *Meta*, 2009, no. 54 (4): 770–794.
- Levinson, Stephen. *Pragmatics*, Cambridge: CUP, 1983.
- Mason, Ian, Şerban, Adriana. "Deixis as an Interactive Feature in Literary Translations from Romanian into English." *Target*, 2004, No. 15 (2): 269–294.
- Paducheva, Yelena. *Egotsentricheskiye yedinitzy yazyka*. Moskva: Izdatel'skiy Dom YASK, 2019 [Падучева, Елена. *Эгоцентрические единицы языка*, Москва: Издательский Дом ЯСК, 2019].
- Pentkovskaya, Tat'yana, Urzha, Anastasiya. "Perevodcheskiye strategii v drevnikh i sovremennykh tekstakh: nastoyashcheye istoricheskoye." *Slavistika* (Beograd), 2013, No. XVII: 173–180 [Пентковская, Татьяна, Уржа, Анастасия. "Переводческие стратегии в древних и современных текстах: настоящее историческое". *Славистика* (Београд). 2013, № XVII: 173–180].
- Royster James, Thompson Stith. *Guide to Composition*, Chicago: Scott, Foresman and Co., 1919.
- Segal, Erwin. "Narrative comprehension and the role of Deictic Shift Theory." Duchan, Judith, and Bruder, Gail, and Hewitt, Lynne (eds.). *Deixis in Narrative: a Cognitive Science Perspective*. Hillsdale, New Jersey: Lawrence Erlbaum, 1995. 3–18.
- Urzha, Anastasiya. "Perseptivizatsiya kak element perevodcheskoy taktiki." *Gumanitarnyy vektor*, 2014, no. 4 (40): 57–62. [Уржа, Анастасия. "Перцептивизация как элемент переводческой тактики." *Гуманитарный вектор*. 2014, № 4 (40): 57–62].



SIMONA KORYČÁNKOVÁ

Masarykova univerzita, Brno, Česká republika

<http://orcid.org/0000-0002-7805-1604>

ANETA ČERMÁKOVÁ

Masarykova univerzita, Brno, Česká republika

<http://orcid.org/0000-0003-1498-2060>

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЛЕКСИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ-РЕАЛИЙ В ПРОЦЕССЕ ПЕРЕВОДА ПОВЕСТИ *ШКОЛЬНИКИ* ОЛЕГА ПАВЛОВА НА ЧЕШСКИЙ ЯЗЫК

TRANSFORMATION OF LEXICAL UNITS-REALITIES

DURING THE PROCESS OF TRANSLATION OF THE STORY *PUPILS* BY OLEG PAVLOV INTO CZECH LANGUAGE

The purpose of the presented article is to analyze the specifics of the translation of a modern Russian literary text — the story-memoir of Oleg Pavlov *Pupils* into Czech. The authors presented the translation as a transfer of non-equivalent vocabulary, realities into another language while maintaining semantic and formal-aesthetic equivalence. The article considers controversial or ambiguous solutions for translating selected realities that carry national connotations based on specific adaptation techniques (transcription, analog, description, generalization, tracing, omission).

Keywords: fiction, transformation, source text, translation text, translation techniques

Диалог культур представляет собой один из самых древних актов коммуникации человечества, осуществляемых не только на уровне обмена информацией, но и на уровне взаимного обогащения национальной культуры элементами культуры другого народа¹. В данном процессе перевод играет одну из решающих ролей посредника в переносе историко-культурных ценностей разных народов. Как отмечает Йозеф Сипко:

Всегда будет существовать многоязычие, всегда будут существовать этносоциальные коллективы, отличающиеся друг от друга формами выражения своих мыслей, своей этнокультурой. На этом межъязыковом

¹ O. Richterek, *Dialog kultur v uměleckém překladu*, Mafy a Gaudeamus, Hradec Králové 1999, с. 5–6.

ТРАНСФОРМАЦИЯ ЛЕКСИЧЕСКИХ ЕДИНИЦ...

и межнациональном рубеже стоит перевод, как средство сближения этнокультур².

Ирина Алексеева считает, что перевод имеет «преодолевающую функцию [...], он помогает людям сблизиться, понять друг друга [...], преодолеть языковые и культурные барьеры»³.

Такую функцию выполняет и художественное творчество, его репродукция и воспроизведение художественного текста на другом языке. Иржи Левый дает следующее определение процесса художественного перевода:

Цель переводческого труда — постичь, сохранить, передать подлинник (информацию), а не создать новое произведение, не имеющее прототипов; целью перевода является воспроизведение. В процессе перевода материал одного языка замещается материалом другого, и, стало быть, все художественные средства языкового порядка переводчик создает сам, на родном языке, заново; таким образом, в области языка перевод — подлинное оригинальное творчество, перевод как произведение — художественная репродукция, художественное воспроизведение, перевод как процесс — подлинное творчество, перевод как тип искусства — промежуточная категория между исполнительским искусством и оригинальным творчеством⁴.

Необходимо, однако, отметить, что художественный перевод представляет собой также специфическую коммуникативную базу, имеющую своей опорной точкой общий итоговый эффект, т.е. тождественное влияние исходного текста и текста перевода на читателя. Милан Грдличка подчеркивает, что:

В интересах реализации успешной осмысленной коммуникации необходима ориентация на говорящего и предполагаемого слушателя, причем как в исходной литературной коммуникации (автор–читатель), так и во вторичном, производном отношении (переводчик–читатель). Однако мера направленности текста перевода на реципиента имеет свои пределы: переводчик должен при своей репродуктивно-творческой работе иметь в виду два решающих фактора: читателя, которому адресовано переведенное произведение, а также качество и доминантные черты оригинала. Переводчик должен стремиться к оптимальному решению этого ‘двухвекторного’ приема, к подходящему компромиссу (перев. С. Корычанкова)⁵.

² Й. Сипко, *Этнокультурный базис русско-словацких переводов*, Náuka, Prešov 1999, с. 8.

³ И. С. Алексеева, *Введение в переводоведение*, Издательский центр Академия, Санкт-Петербург 2004, с. 9.

⁴ И. Левый, *Искусство перевода*, Прогресс, Москва 1974, с. 90.

⁵ М. Hrdlička, *Literární překlad a komunikace*, ISV nakladatelství, Praha 2003, с. 10.

Из вышесказанного следует, что мастерство перевода заключается в том, что переводчик должен искать оптимальный вариант для конкретного произведения, придерживаясь обдуманного, креативного подхода. Переводчик должен проникнуть в глубину мысли автора оригинала, понять его замысел и, следуя своей творческо-переводческой манере, трансформировать текст оригинала на язык перевода. Как отмечает Андрей Федоров:

Характерные особенности художественной литературы, проявление в каждом случае индивидуальной художественной манеры писателя, обусловленной его мировоззрением, влиянием эстетики эпохи и литературной школы, необозримое разнообразие как лексических, так и грамматических (в частности, синтаксических) средств языка в их различных соотношениях друг с другом, многообразие сочетаний книжно-письменной и устной речи в литературно преломленных стилистических разновидностях той и другой, — все это, вместе взятое, делает вопрос о художественном переводе чрезвычайно сложным⁶.

В центре нашего внимания будет один из важнейших компонентов перевода, представляющих для переводчика большую трудность — национальная и историческая окраска художественного произведения. Данные акценты воспринимаются в исходном тексте как нечто естественное, само собой разумеющееся. Однако перед переводчиком стоит серьезная проблема — найти подходящие приемы, с помощью которых он не ослабит специфику своеобразия историко-культурных особенностей действительности, описанной в тексте оригинала. Левый, анализируя проблематику адаптации исторических элементов, утверждает:

Наибольшей верности в передаче исторической и национальной специфики требует произведение, идейная нагрузка которого лежит в области единичного, в отражении определенной среды и эпохи, т.е. репортажи, путешествия, мемуары и пр.⁷

Важно подчеркнуть, что национальная окраска никогда не выражается конкретными формальными особенностями произведения, кроме того, она не может быть сведена к одной кон-

⁶ А. В. Федоров, *Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы)*, Издательский дом Филология Три, Санкт-Петербург 2002, с. 276.

⁷ И. Левый, *Искусство перевода...*, с. 151.

кретной лексической единице. «Национальная окраска всегда затрагивает целую совокупность черт в литературном произведении, целое сочетание особенностей, хотя некоторые из них могут быть более ярко отмечены ее печатью, чем другие»⁸, — уточняет Федоров.

Практика перевода показывает, что при переводе национальной окраски на иностранный язык важную роль играют слова, имеющие в своей семантике специфические культурные элементы, придающие контекстному значению слова или выражения особый характер. Сергей Влахов и Сидер Флорин выделяют в тексте слова-реалии, хотя, по их мнению, термин «реалия» в теории перевода не зафиксирован, в отличие, например, от понятий «безэквивалентная лексика» или «экзотизмы»⁹. Лингвисты и переводчики вносят в теорию перевода и другие понятия, обозначающие внеязыковой колорит, например, неполноэквивалентная лексика, фоновая лексика, национальные словесные образы, бытовые слова, лакуны, локализмы, варваризмы и др.¹⁰ Сипко вводит новый термин — этнокультурема. По его мнению, такие языковые элементы как этнокультуремы стоят в центре переводческого процесса, так как именно в них проявляется менталитет народа¹¹.

Целью нашего исследования является рассмотрение употребленных приемов трансформаций русских реалий как специфического феномена при адаптации исходного текста повести *Школьники* на чешский язык.

Произведение *Школьники*, написанное в 1999 г.¹², относится к жанру мемуарной автобиографической повести. Повествование построено на описании хронологических моментов из жизни главного героя-школьника. Эпизоды повести проникнуты мировосприятием уже взрослого рассказчика, вспоминающего о своем детстве. Демонстрация внутреннего мира

⁸ А. В. Федоров, *Основы общей теории перевода...*, с. 315.

⁹ С. Влахов, С. Флорин, *Непереводимое в переводе*, Международные отношения, Москва 1980, с. 6.

¹⁰ См. напр. Н. Ю. Ивойлова, А. А. Смирнова, *К проблеме перевода реалий в художественном тексте*, «Социальные и гуманитарные знания» 2017, т. 3, № 2, с. 183, <http://j.uniyar.ac.ru/index.php/dnk/article/view/488> (15.08.2020).

¹¹ Й. Сипко, *Этнокультурный базис русско-словацких переводов*, Náuka, Prešov 1999, с. 132.

¹² О. О. Павлов, *Школьники*, «Октябрь» 1999, № 10, <https://magazines.gorky.media/october/1999/10/shkolniki.html> (08.09.2020).

героя в большой степени влияет на использованные языковые средства и прагматику художественного текста. Темой повести является воспоминание о детстве, драках, мелком хулиганстве и судьбе близких членов семьи и друзей. Детали, на которые автор обращает внимание, переданы на историко-культурном фоне бывшего Советского Союза, а именно Москвы 1970–1980-х годов. Перевод данного произведения был нами осуществлен в 2019–2020 гг.¹³.

Практика перевода основывается на ранее изученных и описанных способах передачи безэквивалентной лексики¹⁴, причем одной из основных переводческих трансформаций при переводе реалий можно считать переводческую транслитерацию и транскрипцию, т.е. адаптацию исходного слова или словосочетания посредством переписи их графической или звуковой формы на язык перевода.

В повести *Школьники* часто встречаются разные виды реалий, например, топонимы, для перевода которых можно употребить транскрипцию, напр.: Свиблово (Sviblovo), Марьяна Роцца (Marjina Rošča), Яуза (Jauza), ВДНХ (VDNCh). С другой стороны, некоторые антропонимы мы решили транскрибировать и одновременно адаптировать, то есть уподобить нормам чешского языка. К примеру, в повести встречается краткая форма имени Константин, Костик, которую мы уподобили чешскому звучанию посредством суффикса -ík (Kostík; аналогично Павлик — Pavlík); в случае прозвища Раушиха мы заменили исходную форму транскрибированным эквивалентом с суффиксом -íce (Raušice). Фамилию Кривоносов, которая упоминается и обыгрывается в первой главе повести, мы также решили уподобить чешскому звучанию (Křivonosov). Таким образом удалось сохранить национальный колорит, а также воссоздать на языке перевода как можно больше русских реалий.

Специфическим примером транскрибированного перевода можно считать трансформацию реалии «ушанка» на чешский язык:

¹³ Перевод повести *Школьники* готовится к изданию. На сегодняшний день была на чешский язык переведена лишь одна повесть Павлова, *Конец века*, вошедшая в книгу *Antologie ruských povídek*.

¹⁴ См. напр. Л.С. Бархударов, *Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода)*, Международные отношения, Москва 1975, с. 96–103.

ИТ: «[...] ничего геройского, разве что автомат сжимает в руках, сам в **тулупе деревенском** и **ушанке**, какой же это герой!»

ТП: «Hrdinského na něm není nic, na sobě má **prachobyčejnej kožich** a na hlavě **ušanku**, vždyť jen ten samopal drží v rukách, no jakej je tohle hrdina!»

На основе проделанного анализа ясно, что этнокультурема «ушанка» была транскрибирована уже в качестве заимствования данного слова на чешский язык, так как в чешский быт вошел этот русский головной убор и вместе с ним заимствовалось и название, уподобленное нормам чешского языка — ušanka. Для перевода был выбран уже существующий заимствованный аналог.

При переводе указанного выше предложения следует обратить внимание на реалию — тулуп (деревенский). Данная реалия в чешском языке не используется, поэтому нельзя использовать прием транскрипции. Для полного переноса всех ее смысловых оттенков подходит описательный перевод, который, однако, редко используется в переводе художественного текста, поскольку он загружает текст и нарушает его связность. В данном примере применяется прием генерализации — подобранный эквивалент «kožich» можно перевести как «шуба». Благодаря прилагательному «prachobyčejnej» (эквивалент прилагательного «деревенский» в значении ‘ничем не примечательный, обычный’) была достигнута желательная конкретизация.

Данное предложение представляет собой внутренний монолог рассказчика, в связи с чем в прилагательном «prachobyčejný» применено нелитературное окончание (-ej вместо -ý), которое указывает на неформальную речь главного героя, мальчика.

Невозможность использовать прием транскрипции приводит к поиску других способов передачи названий реалий. Разъяснительный перевод позволяет раскрыть значение лексической единицы с помощью ее описания.

ИТ: «Все они, платья, шиты были по одному фасону, навроде **сарафана** с рукавчиками, да из одной старомодной ткани, из **кримплена**».

ТП: «Všechny tyhle **pytlovité šaty** s rukávky byly ušité podle jednoho střihu, a navíc byly všechny ze stejné staromódní látky, z **umělého krimplenu**».

В тексте перевода встречается слово «сарафан», которое было заимствовано в чешский язык путем транскрипции, причем одновременно произошло удлинение ударного гласного — sarafán.

Чешское слово «sarafán» употребляется для обозначения одного из традиционных видов русской национальной женской одежды, однако в русском тексте лексема «сарафан» употреблена в значении обычного платья со вшитыми рукавами. На основе рассмотрения авторского использования данного слова в чешском тексте применяется описательный перевод — «pytlovité šaty» (в значении 'платье не очень удачного, свободного покроя'). Прилагательное «pytlovitý» было подобрано как акцентирующее выражение, которое помогает читателю получить представление о описываемой невзрачной наружности учительницы главного героя.

Для перевода слова «кримплен» использован прием расширения информационного ядра¹⁵. Ткань кримплен (krimpelen) известна прежде всего старшему поколению чешских читателей. В настоящее время эта ткань практически не используется, поэтому данное выражение дополняется в переводе прилагательным «umělý» («искусственный»), уточняющим основное качество кримплена.

Описательный перевод был нами применен также при переводе нижеследующего предложения:

ИТ: «**Восьмилетка** для него была концом учебы — как и многие, дядя Федор надумал идти в училище, чтобы получить профессию автослесаря».
 ТП: «**Základka** pro něj končila v **osmé třídě**, protože se jako i mnoho dalších rozhodl, že pak půjde na učiliště a vyučí se automechanikem».

В ЧССР существовали восьмилетние школы (восьмилетки), однако в настоящее время чешские школьники должны получить обязательное девятилетнее школьное образование. Учитывая этот факт, выражение «восьмилетка» может быть непонятным для молодого поколения читателей. Для решения этой проблемы был применен прием генерализации. Подобранный эквивалент «základka» (в значении «основная школа») имеет разговорный характер и представляет собой сокращенное слово с суффиксом -к-а. Для сохранения главного значения исходной единицы в переводе в данной части предложения была применена лексико-синтаксическая замена. Одновременно, было при-

¹⁵ «Rozšíření informačního základu» см. E. Vysloužilová, M. Machalová, *Cvičebnice překladau pro rusisty: politika, ekonomika*, Univerzita Palackého v Olomouci, Olomouc 2011, с. 15.

ведено указание на последний класс основной школы («základka pro něj končila v osmé třídě» — «основная школа для него окончилась в восьмом классе»).

Прием использования аналога заключается в употреблении соответствующего по значению слова и словосочетания в языке перевода. В переводе повести Павлова нами используется такой прием для передачи значения устойчивого словосочетания «вторая смена»:

ИТ: «На школьный двор вырвались после уроков своей **второй смены**, уже в сумерках».

ТП: «Už se stmívalo, když jsme po našem **odpoledním vyučování** vtrhli do školního dvora».

В русских школах раньше обучение проходило в две смены. Такой реалии в настоящих чешских школах нет, более того, при буквальном переводе данной реалии (*druhá směna*) была бы нарушена связность текста, поскольку данное словосочетание на чешском языке отсылает к работе на заводе. Вторая смена начинается после обеда, поэтому в переводе используется прием субституции — «*odpolední vyučování*» (в значении ‘занятия после обеда’). Использованное словосочетание является в данном контексте функциональным аналогом, выявленным на основе контекста. Хотя оно не передает все смысловые оттенки исходной единицы (особенно исторический, этнокультурный подтекст), сохраняется ее основной смысл.

В качестве примера субституции можно привести и выражение «кирзовые сапоги»:

ИТ: «Зимой шатались по улицам в **кирзовых сапогах** и в телогрейках, пугая прохожих в сумерках своим видом».

ТП: «V zimě se venku potloukali v **keprových holínkách** a prošívaných vařácích, a když se začalo stmívat, svým zevnějškem děsili kolemjdoucí».

Кирза — плотная прочная хлопчатобумажная ткань, которая до сих пор применяется при изготовлении спецодежды и элементов военного снаряжения в России, однако, малоизвестна в чешской среде. Посредством *Базы переводческих эквивалентов Treq*¹⁶ были выявлены возможные аналоги, а именно

¹⁶ *Treq. Databáze překladových ekvivalentů. Ústav Českého národního korpusu FF UK, Praha 2015, <https://treq.korpus.cz/index.php> (25.8.2020).*

«keprové holínky» или «plátěné vysoké boty». Кипер (kepr) представляет собой прочную хлопчатобумажную ткань, которая, с одной стороны, не используется для изготовления обуви, с другой же стороны, отсылает к ткани, применение которой довольно ограничено, как и в случае кирзы. Перевод-субституция «keprové holínky» сохраняет некую жаргонную характеристику, которая свойственна и словосочетанию «кирзовые сапоги». Читатель может представить себе сапоги, изготовленные из ткани, в чем и заключается их отличие от резиновых сапог. Результатом перевода является словосочетание-неологизм «keprové holínky».

В ходе работы над переводом необходимо было рассмотреть возможности применения генерализации:

ИТ: «Дядя Федор знал, что его ждет ПТУ, и давно перестал бояться школы [...]».

ТИ: Strejda Fjodor věděl, že ho čeká učňák, tak už se školy nebál.

Выражение «профессионально-техническое училище» — (ПТУ) можно перевести на чешский язык как «střední odborné učiliště» — (SOU), однако это сокращение не уместно в данном контексте из-за более конкретной сферы его употребления. Использованный прием генерализации отсылает читателя к обобщающему выражению для профессиональных учебных заведений — učiliště (училище) — причем в его разговорном варианте «učňák», типичном для школьного жаргона.

В нескольких случаях при адаптации текста нами использовался прием опущения, к примеру, при переводе реалий без семантической нагрузки. Проблематику такого подхода при трансформации исходного текста рассматривал Сипко:

Несмотря на наши общие славянские корни, многие этнореалии имеют в конкретных культурно-исторических традициях разную семантику, различное осмысление. Поэтому в процессе перевода часто встречаемся с пропусками этих реалий, их неточным переводом, вследствие чего возникает неправильное осмысление данных реалий¹⁷.

¹⁷ Й. Сипко, *Этнокультурный базис русско-словацких переводов*, Náuka, Prešov 1999, с. 8.

В качестве примера приводим описание работы переводчика при адаптации выражения «мичуринские яблоки»:

ИТ: В саду Ботаническом трясли **мичуринские яблоки**.

ТП: V Botanické zahradě jsme setřásali **jablka**, [...]

В чешском языке в прошлом веке распространилось слово «míčurínes» («мичуринец», в значении ‘растениевод-любитель’, образованное от фамилии Ивана Мичурина, русского биолога и селекционера). Однако буквальный перевод исходного словосочетания «мичуринские яблоки» мог бы представлять для большинства читателей определенный мичуринский сорт ябллок. На реалии «мичуринский» не ставится смысловой акцент, само слово в исходном тексте используется один раз. Из анализа следует, что описательный перевод усложнил бы текст нежелательным уточнением, поэтому был использован прием опущения («мичуринские яблоки» — «jablka»).

Особый вид опущения реалии можно отметить также в замене слов «кирзачи» — «holiny»:

ИТ: «А на **кирзачи** выклянчил у нее же обманом десять рублей, обещая, что потрачу на покупку каких-то дефицитных кроссовок, [...]».

ТП: «А na **holiny** jsem si u ní vyškemral deset rublů, protože jsem jí zalhal a slíbil, že peníze utratím za nějaké nedostatkové tenisky».

Значение русского выражения «кирзачи», т.е. кирзовые сапоги, можно перевести на чешский язык «kergové holínky». Аналогично используется устойчивое словосочетание «gumové holínky» («резиновые сапоги»), образующее даже разговорный сокращенный вариант — «gumáku». Однако для перевода был выбран более подходящий по смыслу разговорный эквивалент — «holiny», отсылающий к сапогам из любого материала. Здесь нами применен прием генерализации, что способствовало желаемому восприятию переводного текста.

Калькирование как прием перевода заключается в трансформации слова-реалии, причем его использование зависит от возможности замены или составных частей слова, или словосочетания, или его значения. В качестве примера можно привести ситуативные реалии, которые отражают обычаи и привычки народа.

Помимо обязательной передачи ситуативной реалии на основе полных знаний о ней, она должна быть прокомментирована. Возможен краткий комментарий внутри текста. [...] В художественном тексте возможен лишь внетекстовый комментарий (примечание)¹⁸.

ИТ: «Кто-то видел и рассказывал, что я завалил несколько **«пятаков»**, — обознался или соврал, но сам я не открывал рта и опустошенно молчал».

ТП: «Někdo vuprávě, že viděl, jak jsem to nandal několika **«pěťákům»**. Buď to pomotal, nebo kecal, ale já sám jsem ani necekl a zaražen jsem mlčel».

Аналогично сокращению в русском языке «пятак» с использованием норм чешского словообразования возникло слово «pěťák», обозначающее вражескую ребяческую группу мальчиков из московского Пятого микрорайона, что и описывается в исходном тексте.

В процессе перевода следующей реалии мы обратились к работе Сипко *Этнокультурный базис русско-словацких переводов*, в которой был найден эквивалент сокращения «стройбат» — «pétéráci»:

ИТ: «А на кирзачи выклянчил у нее же обманом десять рублей, обещая, что потрачу на покупку каких-то дефицитных кроссовок, и долго ходил с друзьями у **стройбатовских казарм**, пока один служивый не перекинул пару стоптанных сапог через забор, за что я тут же просунул в щель свой червончик, обмирая и от гордости за себя, и от счастья».

ТП: «A na holiny jsem si u ní vyškemral deset rublů, protože jsem jí zalhal a slíbil, že peníze utratím za nějaké nedostatkové tenisky. Dlouho jsem pak s ostatními chodil okolo **kasáren pétépáků**, dokud mi jeden voják nepřehodil přes plot pár ochozených holínek. Hned jsem mu za ně štěrbinou prostrčil svoji desetirublovku. Umíral jsem štěstím a byl jsem radostí bez sebe».

Аббревиатура «стройбат» возникла из словосочетания «строительный батальон» — «stavební prapor», однако в контексте повести она не воспринимается естественной (kasárny stavebního praporu — три слова, несогласованное определение). Сипко предлагает для перевода разговорный эквивалент «pétéráci»¹⁹, возникший из сокращения РТР — Romosné technické praporu, который более уместен в нашем переводе благодаря разговорному характеру и схожей этимологии. Характер строительных батальонов в СССР и romosných technických

¹⁸ И. С. Алексеева, *Введение в переводоведение*, Издательский центр Академия, Санкт-Петербург 2004, с. 173.

¹⁹ Й. Сипко, *Этнокультурный базис русско-словацких переводов*, Náuka, Prešov 1999, с. 53.

рарогů в ЧССР не совпадает полностью, так как РТР не всегда размещались в казармах, а скорее в пустых гостиницах, замках, хозяйственных постройках или даже конюшнях. Поэтому для перевода мы изначально хотели использовать выражение — «ženisté», «ženijní pluk», однако деятельность РТР в большей степени совпадает с деятельностью стройбата в области строительства. Все изложенные факты привели к тому, что предпочтение было отдано эквиваленту «kasárny rétéráků», который в большей мере соответствует семантическому ядру исходного слова.

Итак, мы рассмотрели некоторые примеры приемов, использованных при переводе русского художественного текста на чешский язык. Анализ способов передачи слов-реалий, представляющих специфичный феномен, на котором держится историко-культурный фундамент произведения, показал, что в возникновении текста перевода решающую роль играет смысловая точность — особенно тогда, когда не нарушается художественность текста перевода.

REFERENCES

- Alekseyeva, Irina. *Vvedeniye v perevodovedeniye*. Sankt-Peterburg: Izdatel'skiy tsentr Akademiya, 2004 [Алексеева, Ирина. *Введение в переводоведение*. Санкт-Петербург: Издательский центр Академия, 2004].
- Barkhudarov, Leonid. *Yazyk i perevod (Voprosy obshchey i chastnoy teorii perevoda)*. Moskva: Mezhdunarodnyye otnosheniya, 1975 [Бархударов, Леонид. *Язык и перевод (Вопросы общей и частной теории перевода)*. Москва: Международные отношения, 1975].
- Fedorov, Andrey. *Osnovy obshchey teorii perevoda (lingvisticheskiye problemy)*. Sankt-Peterburg: Izdatel'skiy dom Filologiya Tri, 2002 [Федоров, Андрей. *Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы)*. Санкт-Петербург: Издательский дом Филология Три, 2002].
- Hrdlička, Milan. *Literární překlad a komunikace*. Praha: ISV nakladatelství, 2003.
- Levyu, Irzhi. *Iskusstvo perevoda*. Moskva: Progress, 1974 [Левый, Иржи. *Искусство перевода*. Москва: Прогресс, 1974].
- Richterek, Oldřich. *Dialog kultur v uměleckém překladu*. Hradec Králové: Mafy a Gaudeamus, 1999.
- Sipko, Yozef. *Etnokul'turnyy bazis ruskko-slovatskikh perevodov*. Prešov: Náuka, 1999 [Сипко, Йозеф. *Этнокультурный базис русско-словацких переводов*. Prešov: Náuka, 1999].


SIMONA KORYČÁNKOVÁ, ANETA ČERMÁKOVÁ

Влахов, Сергей, Флорин, Сидер. *Непереводимое в переводе*. Москва: Международные отношения, 1980 [Vlakhov, Sergey, Florin, Sider. *Neperevodimoye v perevode*. Moskva: Mezhdunarodnyye otnosheniya, 1980].

Vysloužilová, Eva, Machalová, Milena. *Cvičebnice překlada pro rusisty: politika, ekonomika*. Olomouc: Univerzita Palackého v Olomouci, 2011.

**МАРИЯ ЕСАКОВА**

Московский государственный университет им. М.В. Ломоносова, Москва, Россия

 <http://orcid.org/0000-0002-7463-3172>**ЭЛЕФТЕРИОС ХАРАЦИДИС**

Фракийский университет имени Демокрита, Комотини, Греция

 <http://orcid.org/0000-0001-9383-0836>**СЦЕНЫ ЗАСТОЛЬЯ В РУССКИХ ОРИГИНАЛАХ И ПЕРЕВОДАХ
(НА МАТЕРИАЛЕ ПРОИЗВЕДЕНИЙ МИХАИЛА БУЛГАКОВА)**SCENES OF MEAL IN ORIGINAL RUSSIAN TEXTS AND ITS TRANSLATIONS
(BASED ON TRANSLATIONS OF M.A BULGAKOV'S NOVELS)

When translating novels from one language into another, a translator faces several difficulties. This is primarily due to the differences in the mentality of various nations. A special area of the national mentality is the idea of a meal, feasts, which are some of the central spheres of human life. Understanding of these processes' identity is not an easy task for translators from a different cultural background. Comparing the Russian, Greek and French traditions of the meal, one finds many divergent elements in the sequence of the arrival of dishes on the table, in the composition of dishes, in the sets of dishes and table setting, etc. This article considers these fragments of text, which often cause difficulties for translators.

Keywords: literary translation, Mikhail Bulgakov, French language, Greek language, feast scenes

Художественный перевод всегда считался наиболее сложным среди всех видов перевода, так как при его осуществлении на первом месте стоит смысл сказанного, «душа» произведения, эмоции, вложенные автором и чувства, которые должен испытывать читатель, «погрузившийся» в книгу. От переводчика литературных произведений требуется не четкость в словах, а смысловая четкость и полнота. Главной задачей в переводе оригинального художественного произведения является передача не только информативной, но и эстетической функции художественного стиля.

Переводчик художественной литературы отчасти сам является автором, ведь он должен изложить на своем родном языке

ке произведение, написанное на другом, сделать его понятным и воспринимаемым для носителя другой культуры. Говоря о художественном переводе, Николай Гарбовский отмечает необходимость уделять особое внимание тому, какое впечатление оказывает на самих переводчиков выполненный ими перевод, «создает ли он то же настроение, вызывает ли те же эмоции»¹.

Главная задача переводчика — преобразовать текст оригинала в эквивалентный текст на иностранном языке. При переводе художественных произведений переводчик часто сталкивается с трудностями в донесении до читателя той или иной информации. Говоря о трудностях, с которыми сталкивается переводчик, Гарбовский верно отмечает то, что даже художник не способен в точности воспроизвести написанное им ранее полотно. Как же может переводчик воспроизвести то, что создал другой человек, в другой жизненной ситуации, в другом эмоциональном состоянии, да еще и средствами другого языка?²

Художественный перевод предполагает решение различных проблем. Это связано, прежде всего, с различиями менталитета отдельных наций. Разные культуры смотрят на предметы с различных точек зрения. Помимо этого, переводя художественный текст, необходимо учитывать, что в тексте перевода важную роль играет его прагматика, под которой мы понимаем отношение автора речевого произведения к высказыванию. В соответствии с принятой в современной семантике и лексикологии градацией прагматический аспект распространяется на само высказываемое суждение, на адресата и на описываемый предмет действительности — денотат³.

Особая область национального менталитета — это представления о трапезе, застольях, составляющих одну из центральных сфер жизни человека. Понимание своеобразия этих процессов является непростой задачей для переводчиков, носителей иной культуры.

В данной статье мы будем анализировать русскую, греческую и французскую традиции застолья, где обнаруживается множество несовпадающих элементов как в последовательности по-

¹ Н. Гарбовский, *Теория перевода*, Изд-во Моск. ун-та, Москва 2007, с.177.

² Там же, с. 178.

³ См.: Ю. Апресян, *Избранные труды*, т. 1: *Лексическая семантика*, Школа «Языки русской культуры», Москва 1995, с. 136–141.

ступления блюд на стол, так и в составе блюд, в наборах посуды и сервировке стола и т.п.

Одна из таких «проблемных» для переводчиков областей как для понимания, так и для последующего выражения на языке перевода, — это понятие русской закуски.

В русском языке слово «закуска» имеет несколько значений. Если оставить на некоторое время в стороне значение этого слова по действию глагола «закусывать», то останется два собственно предметных значения, которые могут быть интересны при анализе произведений Михаила Булгакова *Собачье сердце* и *Мастер и Маргарита* на французский и греческий языки.

Словарь русского языка определяет одно из значений слова «закуска» как «холодные кушанья для легкой еды»⁴. При этом он не уточняет, когда, в какой период трапезы они подаются на стол, хотя это значение легкой еды, подаваемой перед основными блюдами, хорошо известно практически каждому русскому. Второе значение, производное от первого, — это «то, чем закусывают, заедают что-либо выпитое (водку, вино)»⁵.

В первом значении слово «закуска» находит эквивалент во французском сложном слове «hors-d'oeuvre». В переводах на французский язык фрагментов текстов, описывающих данное явление, традиционно и систематически используется именно это слово. Французское «hors-d'oeuvre», в отличие от русского «закуска», имеет строгую временную обусловленность: начиная с XVII века, оно обозначает легкое холодное блюдо, подаваемое в начале трапезы перед тем, как подаются более серьезные, основные блюда.

Французское «hors-d'oeuvre» также определяет данный элемент как холодное блюдо, но привязывает его к определенной последовательности поступления блюд на стол: «petit plat froid que l'on sert au début du repas, avant le sentrée sou le plat principal»⁶. Перевод же слова «закуска», употребленного во втором значении, иногда вызывает трудности.

Греческие переводы отражают особенности греческого восприятия данной сферы жизни человека. Насладиться совмест-

⁴ *Словарь русского языка в 4-ех томах*, Русский язык, Москва, 1981–1984, с. 535.

⁵ Там же.

⁶ *Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Le Robert, Paris, 1991, p. 851.

ной трапезой или просто выпить рюмку «узо» (анисовой водки) в сопровождении разнообразных закусок («ο μεζέδες»), пользуется у всех греков особым почтением. Для жителей Греции дружеское застолье как дома, так и в ресторане или таверне, является важным актом общественной жизни, имеющим глубокие корни в национальной культуре. И здесь хотелось бы упомянуть о том, что греческое слово «симпосион» (симпозиум) в буквальном переводе означает совместное питье.

«Симпосион» обычно составлял главную часть обеда — застолья с вином и закусками. Древнегреческая литература сохранила различные описания симпозиумов с представлением довольно интересного перечня десертных, холодных и горячих закусок⁷.

С течением времени перечень видоизменялся и обогащался. Каждая историческая эпоха оставляла свой отпечаток и на составе, и на названиях, и на процессе подачи закусок. Сегодня понятие «закуска» в греческом языке передается словами «ο μεζές, τα ορεκτικά, το προσφάι»: легкая закуска — «το κολατόσι»; холодные закуски — «τα κρύα φαγητά», на закуску — «για μεζέ» и т.д.⁸

Новогреческо-русский словарь приводит более богатый перечень определений греческому слову «ο μεζέδες»:

1) закуска; *μλεκρή μεζές* — острая закуска; *για μεζέ* — на закуску;

2) небольшое количество еды и др.

В словаре приводятся слово «το μεζεδάκι» с переводами на русский язык:

1) закусочка;

2) потроха ягненка (*чаще жаренные*).

Другое слово — «το μεζελίκι» — используется в следующих значениях:

1) изысканная закуска, деликатес,

2) закуски и др.⁹

Та же проблема возникает и в переводе на греческий язык. Какое слово из множества вышеперечисленных греческих зна-

⁷ См.: Ф. Велишский, *История цивилизации: быт и нравы древних греков и римлян*, ЭКСМО-Пресс, Москва 2000, с. 277–286.

⁸ *Русско-новогреческий словарь*. Составитель А. А. Иоаннидис. Под редакцией Т. Пападопулоса и Д. Спатиса. Советская Энциклопедия, Москва 1966, с. 310.

⁹ И. Хориков, М. Малев, *Новогреческо-русский словарь*. Под редакцией П. Пердикиса и Т. Пападопулоса, Культура и Традиции, Москва 1993, с. 503.

чений должен подобрать переводчик, чтобы перевести русское слово «закуска», сохранив при этом идейно-эмоциональный смысл, который вложил в него автор? Чтобы ответить на поставленный вопрос, проанализируем значения слова «ο μεζές», указанные в греческих словарях.

Современный орфографический и толковый словарь греческого языка (далее СОТСГЯ) за 1961 год определяет одно из значений слова «ο μεζές» как «кушанье, большей частью мясное, преимущественно для возбуждения аппетита»¹⁰. Такое же определение слову «закуска» дает и *Большой толковый словарь русского языка* (далее БТСРЯ)» Д. Н. Ушакова¹¹.

СОТСГЯ в качестве второго значения приводит слова «ορεκτικόν» и «ορντβέρ». В словаре они даются в качестве синонимов к слову «ο μεζές». Первое слово «το ορεκτικόν» (сущ.) словарь определяет как «продукты или напитки, возбуждающие аппетит». Там же словарь приводит и другое слово «ορεκτικός, -η, -ο» (прил.), которое имеет значение «все то, что возбуждает аппетит»¹².

Словарь новогреческого языка с комментариями и правильным употреблением слов (далее СНГРЯ с КПУС) объясняет слово «το ορεκτικό» (сущ.) как:

1) «всякая еда, которую едят до основного блюда для возбуждения аппетита». В качестве примера в словарной статье приводится «ορεκτικοί μεζέδες» — «закуски, вызывающие аппетит» (можно перевести и как аппетитные закуски);

2) лекарство от анорексии. Прилагательное «ορεκτικός, -η, -ο» словарь определяет как «все то, что возбуждает аппетит»¹³.

Второе слово — «το ορντβέρ» в словаре СОТСГЯ приводится в качестве синонима к слову «ο μεζές»¹⁴. Словарь СНГРЯ с КПУС словом «το ορντβέρ» определяет всякие продукты питания, ко-

¹⁰ Σύγχρονον ορθογραφικόν-ερμηνευτικόν Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσας (Καθαρεύουσας-Δημοτικής), Επιμελήτης της ύλης: ο φιλόλογος Θεοκρ. Γούλας, Ο.Ε.Ε. «ΑΤΛΑΣ», Αθήνα 1961, с. 1215.

¹¹ Д. Ушаков, *Большой толковый словарь русского языка*, Современная редакция, Дом Славянской книги, Москва 2008, с. 188,

¹² Σύγχρονον ορθογραφικόν-ερμηνευτικόν Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσας..., с. 1411.

¹³ Γ. Μπαμπινιώτη, *Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας με Σχόλια για τη σωστή χρήση των λέξεων*. ΚΕΝΤΡΟ ΛΕΞΙΛΟΓΙΑΣ Ε.Π.Ε, Αθήνα, 2008, с. 1065.

¹⁴ Там же, с. 1215.

торые предлагаются перед основным обедом или ужином. Помимо этого СНГРЯ с КПУС указывает на то, что слово это заимствовано из французского языка [*< hors-d'oeuvre*]¹⁵.

Общий словарь новогреческого языка (далее ОСНГЯ) определяет слово «ο μεζές» как: 1) «любое возбуждающее аппетит пикантное кушанье, которое обычно подается на стол небольшими порциями к спиртному перед основными блюдами» и 2) «маленькие порции пищи». Словарь дает этимологию слова, которое происходит от турецкого «meze –ς» и восходит к персидскому слову «maza» («вкус, аромат»)¹⁶.

Словарь новогреческого языка с комментариями и правильным употреблением слов слово «ο μεζές» определяет как 1) «с пикантным вкусом и возбуждающее аппетит кушанье, которое обычно подается небольшими порциями к спиртным напиткам» (например, котлетки, перец, сосиски, сыр-саганаки и др.). В качестве примера словарь приводит словосочетания «ούζο με μεζέ//πικάντικός, μερακίδικός, σαρακοστιανός» («узо с закусками //пикантными, изысканными, постными»); 2) «маленькое количество из изысканных основных блюд в качестве закуски для снятия пробы» (в смысле — возьми немного, попробуй, поешь); 3) «лакомство, вкуснятина»¹⁷.

Для последующего анализа переводов булгаковских текстов, на наш взгляд, немалый интерес представляют и однокоренные к «ο μεζές» слова. Первое из них «το μεζεκλίκι», «το μεζελίκι», которое словари определяют как: 1) «изысканная закуска, деликатес»; 2) «лакомство, вкуснятина». Второе — «ο μεζεκλής» (м.р.), «η μεζεκλού» (ж.р.) — «любитель (любительница) изысканных закусок, лакомств». Третье — «μεζεβολωλειο (το ουζερί», «το φαγάδικο») — «таверна, в которой к спиртным напиткам подаются различного вида закуски»¹⁸.

После анализа данных выше словарных статей можно сделать вывод, что по частотности употребления в греческом языке русскому слову «закуска» соответствует греческое слово «ο μεζές»

¹⁵ Там же, с. 979.

¹⁶ Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών, Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, Θεσσαλονίκη 1998, с. 833.

¹⁷ Γ. Μλαμπινιώτη, Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας..., с. 1065.

¹⁸ Подборка однокоренных слов, приведенных в абзаце, сделана из вышеуказанных словарей.

и производные от него слова, на которых в первую очередь должны сосредоточить свое внимание переводчики. На наш взгляд, предметные значения греческого слова могут быть сопоставимы со значением русского слова «закуска», при отсутствии однокоренного глагола в греческом языке.

Обратимся теперь к текстам булгаковских произведений *Собачье сердце* и *Мастер и Маргарита*.

Третью главу повести *Собачье сердце* автор начинает с описания сцены трапезы, в которой профессор Преображенский и его ассистент, доктор Борменталь, обедают. Со всей присущей Булгакову скрупулезностью, используя различные художественные средства и приемы, он создает атмосферу торжественности в столовой комнате. Несколько штрихов, несколько противопоставлений и читатель оказывается в столовой, обставленной человеком с тонким вкусом, которому не безразлично, что он ест, когда ест, где ест и как ест. «Маленький мраморный столик» автор противопоставляет «изрыгающему пучки стеклянного и серебряного света» «громадному дубовому буфету и тяжелому, как гробница столу» в центре комнаты. Естественно «маленький мраморный столик», который как бы случайно оказавшись между «громадным дубовым буфетом» и столом, похожим на гробницу, невольно привлечет внимание любого гостя профессора Преображенского. Тем более выпивка и закуски, которые с немалой скрупулезностью и со знанием вкуса хозяина расположила на столике домработница Зина.

Далее Булгаков, чтобы выделить «маленький мраморный столик» на фоне массивности и внушительности декораций столовой, не жалеет красок, описывая все то, что находилось на нем. Несколько «тоненьких рюмочек» и «три хрустальных графинчика с разноцветными водками» на мраморном столике противопоставляются Булгаковым с тремя «темными бутылками» на накрытом «белой скатертью тяжелом обеденном столе».

Читая описания столовой, нам кажется, что Булгаков стремится выделить не сам мраморный столик, а то, что на нем. Ему не безразличны чувства и мысли читателя, которые возникнут при прочтении этого отрывка. В этом эпизоде автор пишет о себе, о своем восприятии мира, о своем отношении к совсем, казалось бы, банальному, но важному действию жизнеобеспечения человека — принятию пищи. Его герой, как и он сам,

прекрасно знает, как это делать, с чего начать и чем закончить, а самое главное, как это происходит в среде той части общества, представителем которой является герой повести.

Последним штрихом, завершающим картину столовой комнаты, являются два прибора, салфетки на столе, свернутые в виде папских тиар. Здесь уместно подчеркнуть использование автором прилагательных, характеризующих цвет: *буфет, изрыгающий «пучки стеклянного и серебряного цвета, серебряное блюдо, белая скатерть»* и др. Изыск и вкус царит в столовой квартиры доктора Преображенского.

Вернемся «к маленькому мраморному столику» и содержанию на нем. В описании содержимого на столике Булгаков также использует прием противопоставления, чтобы выделить значимость *закусок* в процессе трапезы, а также показать их социально-философскую и временно-процессуальную суть. «Тонкие ломтики» нарезанной семги и маринованные угри, которые лежали на разрисованных райскими цветами с «черной широкой каймой» тарелках; «кусочек сыра со слезой на тяжелой доске, и в серебряной кадлушке, обложенной снегом, — икра», а между ними «графинчики с водкой разных цветов и несколько тоненьких» рюмочек. Указанный набор закусок противопоставляется главному блюду, о котором автор упоминает всего одним предложением («Засим от тарелок поднимался пахнувший *раками* пар...»). Таким образом, Булгаков, уютно расположив «закуску» на маленьком столике между массивным шкафом и огромным столом, предопределил ей роль отдельного самодостаточного обеда, который в предвкушении идейно наполненной философской беседы должен плавно перейти во второй не менее значимый обед за столом.

В своих произведениях Булгаков нередко описывает процесс обеда за «маленьким столиком», подчеркивая тем самым, то пространство, в котором локализуется определенный вид обеда, который присущ русской культуре. В смысле «что-то перекусить». Водка и хорошая закуска не только возбуждают аппетит, но и приводят в чувство после застолья с большим количеством выпитой водки и сытной еды. « Степа, тараща глаза, увидел, что на маленьком столике сервирован поднос, на коем имеется нарезанный белый хлеб, паюсная икра в вазочке, белые маринованные грибы на тарелочке, что-то в кастрюльке

и, наконец, водка в объемистом ювелиршином графинчике»¹⁹ и т.д.

Интересно отметить, что достаточно часто гастрономические паузы у Булгакова никак не вытекают из предыдущего развития событий. В текстах произведений они занимают обособленное место, предрекая события, которые должны стать воплощением тех идейно-философских умозаключений, которые были вынесены героями в процессе трапезы. Поэтому сама логика организации трапезы должна способствовать достижению поставленных автором целей. Каждая часть трапезы сопровождается соответствующей беседой. Как правило, трапеза начинается со спиртных напитков и закусок. При этом содержание беседы большей частью наполнено мыслями о самой еде, а приступая ко второй части основного обеда (или самодостаточного обеда), герои переходят к обсуждению философских, политических и социальных тем.

Надо отметить, что в основном ученые, исследующие творчество Булгакова, анализируя, в частности, роман *Мастер и Маргарита*, сосредоточились на его фантастической линии, воплощенной, прежде всего, в образах Воланда и его одержимых бурными страстями слуг. Однако произведения, предшествующие написанию «романа о дьяволе», мифологические, фольклорные, мистические, мотивные связи и возникающие на их основе смысловые ассоциации, в которых, быть может, менее очевидны, но отнюдь не менее интересны, зачастую оказываются незаслуженно обойденными вниманием литературоведов²⁰.

Первые страницы третьей главы повести пронизаны идеей триединства (триады) бытия, которую древние греки применяли в качестве философского конструирования: учение о трех царях, три начала и три ступени бытия, образец — демиург — материя, ум — душа — космос и многие другие. Это и три графинчика с разноцветными водками на мраморном столике и три темные бутылки на столе, которые ассоциируются с колбами в химической лаборатории. И трое за обеденным столом: демиург — профессор Преображенский, который собирается к сотворению но-

¹⁹ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, Юнацтва, Минск, 1988, с. 451.

²⁰ Е. Савина, *Мистические мотивы в прозе М. А. Булгакова («Собачье сердце»)*. Автореферат диссертации на соискание ученой степени канд. филол. наук, Москва, 2005. <http://www.dissercat.com/content/misticheskie-motivy-v-proze-ma-bulgakova-sobache-serdtse#ixzz3QJniHP0o> (20.09.2020).

вого человека. Образец — человек, в лице того же профессора и его ассистента, по образу и подобию которых он должен быть создан, и материя — собака Шарик — из которой создается творение демиурга.

В этой сцене трапезы профессор Преображенский после того, как он и его ассистент выпили по рюмке «простой русской водки», обращается к своему собеседнику со следующими словами:

Заметьте, Иван Арнольдович: холодными закусками и супом закусывают только недорезанные большевиками помещики. Мало-мальски уважающий себя человек оперирует с закусками горячими²¹.

В булгаковском тексте налицо коллизия многозначного существительного «закуска» и глагола «закусывать». Булгаков, противопоставляя нравы разных слоев русского общества (он сравнивает манеру еды помещиков и русской интеллигенции), сталкивает два антонимичных определения к слову «закуска»: горячая и холодная. Первые — закусывают водку холодными закусками и супом, а вторые — горячими закусками. Данная антиномия не может поставить в тупик русского читателя, несмотря на то, что словарь определяет «закуску» только как холодную еду. В современной русской кулинарии высокого качества горячие закуски уже давно не вызывают удивления. Они подаются в ресторанах или в гостях, после холодных закусок. Видимо, русские «горячие закуски» явились заимствованием французских «entrées chaudes». Но в булгаковском тексте «закуска» — это не столько очередное блюдо в определенной последовательности, сколько средство «закусить», то есть заесть выпитую водку. По сути, Булгаков рассуждает о том, чем лучше закусывать водку: горячими (но не супом) или холодными блюдами.

Во французском тексте данная ситуация описана так:

Remarque, Ivan Arnoldovitch, il n'y a que les propriétaires qui ne se sont pas encore fait égorger par les Bolchéviks pour manger des hors-d'oeuvre froids et de la soupe. Tout homme qui a un tant soit peu de respect humain sert les hors-d'oeuvre chauds²².

Во французском переводе русская «закуска» традиционно и последовательно передается формой «hors-d'oeuvre». Даже

²¹ М. Булгаков, *Собачье сердце*, Кристалл, Санкт-Петербург, 1998, с. 369.

²² М. Boulgakov, *Coeur de chien*, Gallimard, Paris, 1996, с. 39.

тогда, когда в русском тексте возникают «горячие закуски», переводчик остается верным этой форме и пишет «*hors-d'oeuvre chauds*», хотя эквивалентным можно считать «*entrées chaudes*», так как «*hors-d'oeuvre*» — это только холодные закуски. Иначе говоря, и в русской, и во французской кулинарных культурах основным блюдам могут предшествовать некоторые второстепенные, но их «подведение под классы» происходит по-разному: во французской культуре это «*hors-d'oeuvre*» (только холодные) и затем «*entrées*» (горячие или холодные), в том числе и суп; в русской культуре «закуски» могут быть и горячими, и холодными. Но они никогда не включают в себя суп. Суп — это первое блюдо, оно такое же основное, как и второе. Следует отметить, что в современной русской речевой традиции довольно часто происходит смешение обозначения основных этапов трапезы. В ресторане вас могут спросить: «Подать горячее?», имея в виду основное блюдо, хотя до этого вам могли принести и горячий «жульен», и горячий суп, или: «Нести второе?», хотя вы не заказывали и не ели первого, также имея в виду основное блюдо.

Таким образом, не всегда русское слово «закуска» возможно передать французским «*hors-d'oeuvre*».

«Закуска» может быть (по данному фрагменту текста) и холодное блюдо, и горячее блюдо, и даже суп. Главное, что это блюдо следует за выпитой рюмкой водки.

«*Hors-d'oeuvre*» — это определенное блюдо, занимающее конкретное место в последовательности подаваемых блюд. Таким образом, данные описания ситуации трапезы в оригинале и в переводе демонстрирует двойную асимметрию: на уровне реальных и на уровне валентности самих знаков.

Неэквивалентность французской формы «*hors-d'oeuvre*», регулярно встречающейся в текстах перевода для обозначения русского понятия «закуска», демонстрирует и следующий пример: «появление в спальне неизвестного, да еще с закуской и водкой»²³; «à l'apparition dans sa chambre de cet inconnu, accompagné, qui plus est, de hors-d'oeuvre et de vodka»²⁴.

Данная картина представляет Воланда, появившегося у Лиходеева с водкой и едой, выполняющей функцию «закуски», то есть едой, с точки зрения русской культуры использующейся для

²³ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, Юнацтва, Минск, 1988, с. 394.

²⁴ М. Boulgakov, *Le Maître et Marguerite*, Gallimard, Paris, 1997, с. 122.

«заедания» водки. Существительное «закуска» опять сочетается с существительным «водка».

Во французском тексте переводчик, используя слово «hors-d'oeuvre», представляет картину искаженной, так как делает упор именно на холодных, легких блюдах, за которыми обязательно должно следовать что-либо существенное.

«Закуска» же у Булгакова вполне самодостаточна. Она не предполагает продолжения еды. Воланд появился и с холодной закуской (маринованные грибы и икра), и с горячим блюдом («горячие сосиски в томате»).

Таким образом, русская «закуска» далеко не всегда может передаваться во французском языке словом «hors-d'oeuvre» без искажения фрейма. Видимо, в зависимости от описываемой ситуации для передачи смысла этого явления русской культуры целесообразно переводить слово «закуска» другими французскими именами, например «mets», «plat», «repas».

Подобные замены подсказываются следующим примером, так же иллюстрирующим обозначение состава блюд и их последовательности:

Подумать только — сорок копеек из двух блюд, а они, оба эти блюда, и пятиалтынного не стоят...²⁵.

Réfléchissez un peu: 40 copecks pour deux plats qui à eux deux n'en valent pas 15...²⁶.

Синтаксис данного русского словосочетания демонстрирует привычную форму профессионального жаргона работников питания. В этом словосочетании опущено несколько выводимых из контекста элементов: «стоит», «обед», «состоящий». Реконструированное высказывание могло бы иметь форму: «Подумать только — сорок копеек стоит обед, состоящий из двух блюд, а они, оба эти блюда, и пятиалтынного не стоят». Однако Булгаков использует словосочетание, две основные части которого: «40 копеек» и «из 2-ух блюд» не согласованы. В этом жаргонном словосочетании также заключен определенный социальный и культурологический компонент, который вряд ли может быть воспроизведен в переводе. Французский эквивалент «40 копеек за два блюда» («40 copecks pour deux plats») передает семантику

²⁵ М. Булгаков, *Собачье сердце*, Кристалл, Санкт-Петербург, 1998, с. 348.

²⁶ М. Boulgakov, *Coeur de chien*, Gallimard, Paris, 1996, с. 7.

словосочетания, но полностью нейтрализует социально-культурологический компонент.

Однако для нас интересно то, что переводчик, говоря о составе одного обеда, калькирует русское «два блюда» и переводит его как «deux plats». Имя «plat» в современном обиходе нередко означает основное блюдо, которое подается после закусок (*hors-d'oeuvre*) и первого, так сказать, вступительного, блюда «entrée». В меню многих французских закусочных, где подаются комплексные обеды (*formule rapide*), можно увидеть вывеску, примерно, следующего содержания: «1 entrée + 1 plat à 12 euros». Иначе говоря, в современной речи, а следовательно, и в сознании современных французов, слово «plat» ассоциируется главным образом с основным горячим блюдом. Оно вытеснило в обиходной речи словосочетания «plat principal», «plat de résistance».

Поэтому французское выражение «40 kopecks pour deux plats», использованное для описания данной ситуации, несколько двусмысленно, так как может создать впечатление об обеде, состоящим из двух горячих (по-русски, двух «вторых»). Французский читатель может задавать себе вопросы, хорошо это или плохо, много или мало, тем более, что стоимость обеда (40 копеек) для него тоже остается загадочной. Русский же фрейм отражает ситуацию весьма простой, даже убогой трапезы, состоящей из первого блюда (щи из солонины) и какого-то второго. Это типично русское меню содержит в себе определенную последовательность блюд, выраженную в их нумерации (первое блюдо, «первое», второе блюдо «второе»). Возможно, более точным было бы передать ситуацию в адаптированном виде («40 kopecks pour 1 entrée + 1 plat»; «40 kopecks la formule 1 potage et 1 plat») или же заменить слово «plat» словом «mets», в котором более отчетливо выражена сема последовательности поступления блюд на стол («Chacun des aliments qui entrent dans l'ordonnance d'un repas»²⁷).

В то же время использование переводчиком именно слова «plat» дает нам основание считать, что в ряде случаев это слово может быть более удачным эквивалентом для передачи значения русского слова «закуска».

Таким образом, русское слово «закуска» и французское «*hors-d'oeuvre*», регулярно используемое переводчиками в качестве его

²⁷ *Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Le Robert, Paris, 1991, с. 1081.

эквивалента, довольно часто обозначают различные фреймы. Различие заключается как в актантовом наборе (валентности) этих слов, так и в том, что они обозначают различные этапы трапезы, иначе распределенные во времени. Французская закуска «hors-d'oeuvre» — это абсолютное начало трапезы, все остальные блюда следуют за ней. Русская закуска — это не только еда, предваряющая основное блюдо, но и любая еда, следующая после выпитой водки. Такая закуска может неоднократно повторяться в течение одной трапезы. Оно может составить даже всю трапезу в целом.

В этом частном факте проявляется более общее различие французской и русской культурных традиций потребления пищи и напитков, то есть фрейма трапезы в целом: французы запивают еду вином, а русские заедают (закусывают) едой водку. Иначе говоря, последовательность потребления этих напитков противоположна в сравниваемых культурах.

Обратимся теперь к переводу данной сцены и фигурирующего в ней фрагмента трапезы — «закуска» — на греческий язык.

Трапеза начинается с питья водки и закусывания с одной целью — возбудить аппетит водкой и холодным обедом-закусками (или горячим обедом-закусками), а потом перейти к обеду с вином и горячим обедом-закусками (в повести супом из раков).

— Гм... — с интересом отозвался тятнутый, розовея от супа и вина...²⁸.

Χμ...», έκανε ο Μλορμενταλ με ενδιαφέρον, καθώς ρόδιζε το μάγουλό του από τη σούπα και κρασί²⁹.

В греческом переводе данная ситуация описана следующим образом:

Κι όμως Ιβάν Αρνολντοβίτς, σε παρακαλώ να σημειώσεις πως οι μόνοι άνθρωποι που τρώνε σήμερα τα hors-d'oeuvres κρύα είναι οι λίγοι ιδιοκτήτες που απομείνανε με χωρίς κομμένο λαϊμό. Ο οποιοσδήποτε, που έχει ακόμη κάποιο υπόλειμμα αυτοσεβασμού, τρώει ζεστά τ hors-d'oeuvres. (Και απ' όλα τα ζεστά hors-d'oeuvres στη Μόσχα, αυτό είναι το καλύτερο / А из горячих московских закусок — это первая)³⁰.

В греческом переводе русское слово «закуска» передается французским словом «hors-d'oeuvres» как в случае с горячи-

²⁸ М. Булгаков, *Собачье сердце...*, с. 557.

²⁹ Μ. Μλουγκάκοφ, *Η καρδιά ενός σκύλου...*, с. 39.

³⁰ Там же, с. 39.

ми закусками, так и холодными (см. выше), что, скорее всего, связано с тем, что греческий перевод был сделан с английского текста³¹. Будь знаком переводчик с исходным текстом повести, он бы нашел немало греческих эквивалентов этому слову. Например, он мог перевести слово «закуски» греческим словом «το ορνιθέρ», которое, согласно нашему предпереводческому анализу (см. выше), можно считать в какой-то степени эквивалентным русскому «закуска».

Как в русской, так и греческой кулинарной культурах основным блюдам могут предшествовать второстепенные — закуски, горячие и холодные. А вот *суп* в греческой действительности — это отдельное блюдо, которое подается не как первое, а как основное блюдо. Кстати, он также в начале трапезы может сопровождаться как горячими, так и холодными закусками. В нашем случае «закуска» — это не столько очередное блюдо в определенной последовательности, сколько средство «закусить», т.е. заесть выпитый спиртной напиток (в повести — вино и суп из раков). По сути, Булгаков рассуждает о том, чем лучше закусывать водку: горячими (но не супом) или холодными блюдами. Функциональное различие дополняется пространственным: автор распределяет водку и закуску на отдельном столике, о чем было сказано выше. Значит, «закуской», исходя из данного фрагмента текста, может быть и холодное блюдо, и горячее, и даже суп. Главное то, что это блюдо следует за выпитой рюмкой водки. Однако в тексте весь обед Булгаков разбивает на две основные части: водка и закуски, о которой мы сказали выше, и вторая — вино и суп из раков в качестве закуски.

Между тем в толковом словаре английского языка слово «*hors d'oeuvre*» объясняется, с одной стороны, как часть большого обеда, а с другой — как начальная небольшая часть обеда (also *starter* British English, *appetizer* American English/также как закуска в английском Англии, аперитив в английском языке США). В словаре в качестве примера приводится «маленькая тарелка

³¹ “So I should think . . . Kindly note, Ivan Arnoldovich, that the only people who *eat cold hors d'oeuvres* nowadays are the few remaining landlords who haven't had their throats cut. Anybody with a spark of self-respect takes his *hors d'oeuvres* hot. And of all the *hot hors d'oeuvres* in Moscow this is the best. Once they used to do them magnificently at the Slavyansky Bazaar restaurant. There, you can have some too.” См. М. Bulgakov, *The Heart of a Dog*. Complete text of the novel in English. Translated by Michael Glenny, <http://www.masterandmargarita.eu> (15.10.2020).

с закуской, состоящей из оливок и зажаренных кусков свеклы». Современный словарь английского языка слово «hors d'oeuvre» определяет как небольшое количество еды, которое подается до основного обеда. Слово «hors d'oeuvre» английский язык заимствует из французского языка в 18 веке³². А англо-русский словарь Мюллера переводит указанное слово как «закуска».

Помимо этого, в английском языке достаточно много других слов со значением «закуска»: «snack» («закуска, легкая закуска, что-либо легко достижимое»); «appetizer» («закуска»); «refreshment» («отдых, закуска, подкрепление, освежающий напиток, восстановление сил, что-либо освежающее силы»); «refection» («закуска»); «collation» («сопоставление, сличение, сравнение, закуска, легкий ужин, количественная характеристика»); «morsel» («кусочек, закуска, вкусное блюдо»); «relish» («удовольствие, склонность, наслаждение, приправа, соус, закуска»); «hors d'oeuvre» («закуска, что-либо необычное») и т.д.

Появление слова «hors d'oeuvre» в греческом переводе в качестве эквивалента «закуске» связано со словом «hors d'oeuvre» в значении «закуска, что-либо необычное», но никак не в том значении, в каком использует слово «закуска» автор повести.

На наш взгляд, самым подходящим для перевода русского слова «закуска» является греческое слово «ο μεζές», которое словари определяют как «кушанье с пикантным вкусом и возбуждающее аппетит, которое обычно подается небольшими порциями к спиртным напиткам (например, котлетки, перец, сосиски, сыр-саганаки и др.)» (см. выше).

Эту переводческую проблему, будучи хорошо знакомыми с тонкостями русской культуры застолья, успешно разрешили переводчики *Мастера и Маргариты*, о чем говорит вполне адекватный перевод отрывка, приводимого ниже:

Единственно, что вернет вас к жизни, это две стопки водки с острой и горячей закуской³³.

Το μόνο που θα σας συνεφέρει είναι δυο ποτηράκια βότκα με λικάντικο ζεστό μεζές³⁴.

³² См. *Английский толковый словарь*: meal — parts of a large meal, hors d'oeuvre (also starter British English, appetizer American English) the small first part of a meal: a tempting plate of hors d'oeuvres including olives and small pieces of roast beetroot. http://envoc.ru/code/en_tlk.php?find_wrd=meal (10.11.2020).

³³ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*, Юнацтва, Минск, 1988, с. 450.

³⁴ М. Μπουλυκάκοφ, *Ο Μαιτρ κα η Μαργாரίτα. Μυθιστόρημα...*, с. 86.

Те, кто пробовал эти закуски, мысленно восторгался их изысканностью. В качестве эквивалента булгаковской водке с закусками можно употребить и «ουζο με μεζέ» («узо с закусками»). Однако слово «узо» полностью искажило бы культурную, смысловую и эмоциональную нагруженность авторского текста. Именно ту нагруженность, которую несет в себе слово «водка», что видно из высказываний гурмана Преображенского в адрес этого напитка.

И если хотите послушаться доброго совета: налейте не английской, а обыкновенной русской водки. [...] Бог с вами, голубчик, — отозвался хозяин. — Это спирт. Дарья Петровна сама отлично готовит водку [...] А водка должна быть в 40 градусов, а не в 30³⁵.

And if you want a piece of good advice, don't touch the English vodka but drink the ordinary Russian stuff. [...] 'Bless you, my dear fellow,' replied his host, 'it's pure alcohol. Darya Petrovna makes the most excellent homemade vodka. [...] Vodka should be at least 40 degrees, not 30 — that's firstly³⁶.

Και αν θέλεις μια καλή συμβουλή, μη βάλεις γουλιά στο στόμα σου από τη Еγγλέζικη βότκα, μόνο πιες το συνηθισμένο Ρώσικο πράγμα!» «— Στην υγεία σου, αγαπητέ μου φίλε», απάντησε ο οικοδεσπότης του, «είναι καθαρό οινόπνευμα! Η Ντάρια Πετρόβνα κάνει την πιο εξαιρετική σπιτική βότκα!» [...] «Η βότκα θα 'πρεπε να 'ναι τουλάχιστο εκατό βαθμών, όχι ογδόντα — αυτό είναι πρώτο³⁷.

Сравнивая переводы отрывков — английский и греческий, выполненный с английского языка, — с оригиналом, можно написать отдельную статью. По всей видимости, с национальным, народным, русским напитком переводчики мало знакомы. Между тем, греческая домашняя водка («узо», «ципуρο») тоже 40 градусов (в греческом тексте становится 100 градусов!) и вместе с «закуской» — это «ουζο με μεζέ» («узо с закусками»). Помимо сказанного, в греческой действительности узо (или ципуро) домашнего приготовления, как и в русской культурной традиции водка, высоко оценивается гурманами.

А вот перевод подобной ситуации, описанной в романе *Мастер и Маргарита*, сделан безукоризненно. Скорее всего, это связано с хорошим знанием русской кулинарной культуры (и не только), которая в нашем случае почти полностью совпадает

³⁵ М. Булгаков, *Собачье сердце...*, с. 556.

³⁶ М. Bulgakov, *The Heart of a Dog*. Complete text of the novel in English. Translated by Michael Glenny. From the archive section of *The Master and Margarita*. Webmaster: Jan Vanhellemont, Klein Begijnhof 6, B-3000 Leuven. <http://www.masterandmargarita.eu> (09.09.2020).

³⁷ М. Μλουγκάκοφ. *Η καρδιά ενός σκύλου...*, с. 38–39.

с греческой: «появление в спальне неизвестного, да еще с закуской и водкой»³⁸; «και ειδικά η εμφάνιση αυτού του άγνωστου στην κρεβατοκάμαρά του, μαζί με το μεζέ και τη βότκα...»³⁹.

Таким образом, в греческом переводе повести *Собачье сердце* переводчик во всех случаях, говоря о «закуске», использует французское слово «hors d'oeuvre», а в переводе романа *Мастер и Маргарита* — слово «ο μεζές», что, на наш взгляд, является наиболее подходящим для описания этого фрагмента трапезы.

Русский глагол «закусить» также не менее интересен. Перевести его на французский язык без искажения смысла или, во всяком случае, без значительных потерь практически невозможно. В греческом переводе неоднозначная ситуация.

Итак, вернемся к примеру из повести *Собачье сердце*: «Заметьте, Иван Арнольдович». Вместо конкретного русского глагола «закусывать» во французской версии появляется широкозначный глагол «manger» («есть»). На первый взгляд, трансформация представляется обоснованной: известно, что французская речь отличается от русской именно тем, что в ней чаще используются абстрактные, общие глаголы. Но в данном случае налицо изменение актантовой модели глагола. Русский глагол «закусывать» предполагает три актанта: 1) кто закусывает (субъект), 2) что закусывает (водку, т.е. актант причины действия), 3) чем закусывает (закуска — объект).

Французский же глагол предполагает только два актанта: 1) кто ест (субъект) и 2) что ест (объект). Поэтому генерализирующая замена не совсем адекватна.

Глагол «закусить», так же как и глаголы «запить», «заесть» и т.п., обозначает действие, следующее за каким-либо другим действием, то есть во временной шкале он оказывается на втором месте. Сема вторичности заключена в приставке «за-». Из двух составляющих целое процесса он часто идет за вторым, чтобы нейтрализовать или ослабить негативное ощущение от первого процесса. Есть у этого глагола и еще одна особенность, отличающая его от глаголов той же парадигмы «заесть», «запить», «зажевать». В отличие от них, глагол «закусить» связан с употреблением крепких спиртных напитков (в частности, водки). Иначе говоря, он имеет дополнительное значение:

³⁸ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита...*, с. 394.

³⁹ М. Μλουλάκοφ, *Ο Μαιτρ κα η Μαργάρита...*, с. 87.

устранить некоторое жжение во рту после употребления водки и уменьшить ее опьяняющее воздействие.

Но эта функция глагола «закусить» никак не покрывается со значением более широкого французского глагола «manger», обозначающего всякое потребление пищи, независимо от употребления спиртных напитков. Хорошо известно, что во время еды французы, в отличие от русских, не пьют крепких напитков, они едят, запивая еду вином. Русское же застолье, наоборот, представляется как «заедание» (то есть «закусывание») того, что было выпито. Иначе говоря, последовательность двух составляющих частей единого процесса в русской и французской культурах застолья представляется как прямо противоположная. Временной аспект несоответствия дополняется причинно-следственным: русские водку закусывают, чтобы нейтрализовать ее эффект (жжение во рту, опьянение), а французы запивают вином, чтобы акцентировать вкус пищи.

Именно в силу этих причин картина, нарисованная во французском тексте, кажется разорванной, как бы состоящей из двух, независимых действий, не соединенных между собой причинно-следственными отношениями: отдельно выпить водки и отдельно поесть. Необходимая логическая связь между этими действиями, характерными для русской культуры, совершенно утрачивается.

Обратимся теперь к греческому переводу этой сцены.

Вместо конкретного русского глагола «закусывать» в греческой версии также появляется широкозначный глагол «λαίρω» (брать) в сочетании с существительным «ο μεζές». Греческий глагол, подобна французскому глаголу «manger» (в отличие от русского глагола «закусить»), предполагает два аканта: 1) кто берет (субъект) и 2) что берет (объект). Поэтому генерализация будет не совсем адекватна и в греческом переводе.

Функция глагола «закусить» никак не покрывается со значением более широкого греческого глагола «λαίρω», обозначающего всякое действие, связанное с тем, что приближаешь к себе, присваиваешь. Знаменательна в этом плане повседневная бытовая фраза «θα σε λάρω», буквально «я тебя возьму», и все, кому это говорят, ждут от автора этих слов телефонного звонка. А в сочетании со словами «πρωινό» (завтрак), «μεζέ» (закуска) и т.д. глагол «λαίρω» эквивалентен русским глаголам «позавтракать», «закусить». Что касается греческого застолья, то оно

мало чем отличается от русского (см. описание русского застолья в этом фрагменте текста).

Вероятно, разница заключается в том, что на востоке появилось «узо» (крепкий спиртной напиток с добавлением аниса), чтобы устранить «жжение во рту» и сделать более приятным его употребление и «уменьшить его опьяняющее воздействие». И поэтому оно служило в качестве возбуждающего аппетит спиртного напитка, который предполагал последующее «заедание» (т.е. «закусывание»). Часто в начале застолья, перед тем как выпить первую рюмку, желают всем за столом здоровья и приятного аппетита. Сегодня в Греции из огромного числа различных ресторанов большей популярностью пользуются так называемые «Узери», где к «узо» можно заказать различного вида горячие и холодные закуски: мясные, морепродукты, пикантные, постные и т.д.

Говоря о разности в «последовательности составляющих частей единого процесса» в русской и греческой культурах, можно сказать, что греки закусывают, потому что у них разыгрывается аппетит после выпитого узо.

В греческом тексте, несмотря на некоторые неточности в переводе, логическая связь между действиями сохранена.

Рассмотрим еще одну сцену, где фигурирует глагол «закусить», но уже из романа *Мастер и Маргарита*. Это сцена появления Воланда у Лиходеева:

Прыгающей рукой поднес Степа стопку к устам, а незнакомец одним духом проглотил содержимое своей стопки. Прожеывая кусок икры, Степа выдал из себя слова:

— А вы что же... закусить?

— Благодарствуйте, я не закусываю никогда, — ответил незнакомец и налил по второй»⁴⁰.

«D'une main tremblante, Stepan porta son verre à sa bouche, tandis qu'il inconnuivait le sien d'un trait. Après avoir mastiqué un peu de caviar, Stepan accoucha de ces mots:

— Et vous, que... mangez pas?

— Mille grâces, je ne mange jamais, répondit l'inconnu, et il versa à chacun un second verre»⁴¹.

Глагол «закусить» традиционно во французском переводе представлен глаголом «*manger*» (перевод осуществлен другим

⁴⁰ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита*..., с. 345

⁴¹ М. Boulgakov, *Le Maître et Marguerite*..., 1997, с. 122.

переводчиком), хотя и здесь этот глагол имеет несколько иное значение: в нем также отчетливо проявляется сема последовательности действий. Французский глагол, не имеющий этой семы, передает весь процесс трапезы в упрощенном виде. Но эта утрата в той или иной мере компенсируется всем контекстом: персонажи пьют водку и едят. Учитывая известную «абстрактность», свойственную французам в отражении действительности, можно допустить, что последовательность шагов и логическую связь между ними читатели домыслият сами. Но использование широкозначного глагола «manger» существенным образом изменяет психологический портрет центрального персонажа — Воланда. У Булгакова на вопрос Степы: «А вы что же закусить?» — он отвечает: «Я никогда не закусываю». Во французской же версии получается, что он вообще никогда не ест: «А вы как-же... поесть? — Я никогда не ем», — заявляет французский Воланд. У Булгакова Воланд, не закусывающий после выпитого, предстает как определенный стереотип русской культуры, уподобляясь человеку выносливому, способному много выпить (ср. русское выражение «после первой не закусывают», а также портрет Соколова в рассказе Шолохова *Судьба человека*). В этом фрагменте очевидна ирония автора по отношению и к данному стереотипу, и к неумеренному потреблению алкогольных напитков, часто сопровождаемому бравадой. Во французской же версии Воланд принимает иные очертания: это мистическое существо, которое никогда не ест. Булгаковская ирония в отношении некоторых русских традиций, связанных с употреблением спиртных напитков, оказывается стертой.

Данное весьма существенное семантическое расхождение также имеет в своей основе культурологическую асимметрию, заключающуюся в том, что русская традиция предполагает потребление крепких алкогольных напитков с большим содержанием спирта, то есть напитков обжигающих и способных вызвать сильное опьянение. Это резкое физическое и психологическое воздействие необходимо сразу же нейтрализовать или хотя бы уменьшить. В этом и заключается функция действия, обозначенного глаголом «закусить». Позволить себе не делать этого могут только очень выносливые, физически сильные люди.

Таким образом, описанная межъязыковая и межкультурная асимметрия — «закусывать = \= manger» — ставит под сомнение возможность использования этих глаголов в качестве со-

ответствий. В данном случае мы оказываемся в ситуации, когда генерализация, как основной прием переводческой замены, позволяющий обозначить с помощью родового имени несуществующее в иной культуре понятие, оказывается несостоятельным.

Французские переводчики, ощущая эту несостоятельность, иногда пытаются найти иные соответствия для обозначения этого сложного в силу описанной выше национально-культурной специфики, явления. Глагол «закусить» вызывает у них затруднения практически во всех случаях его появления в тексте.

— [...] кое-кто уже вернулся к своему столику и — сперва украдкой, а потом и в открытую — выпил водочки и закусил⁴².

— Охота была эту баланду хлебать. Поехал домой, выпил как следует, **закусил**, хорошо!⁴³

В данных фрагментах текста, переводя глагол «закусить», переводчик уходит от генерализации и использует выражение «*casser la croûte*», устойчивое словосочетание, которое обозначает «есть, как правило, наспех, на бегу» (ср. «*casse-crouste*» — «легкая еда, потребленная обычно быстро, на бегу, иногда даже стоя» («*sur le pouce*»)).

Данное выражение также не передает особенности русского глагола «закусить», так как этот русский глагол не предполагает ни поспешности в еде, ни легкости блюда (см. о глаголе «закусить»).

В греческом переводе данная ситуация представлена иначе. В качестве эквивалента к глаголу «закусить», который, как мы отметили, важен не только для понимания самого действия, но и для определенной характеристики персонажей, переводчик использует вполне подходящее для данной ситуации существительное «μεζεδάκι;» с вопросительной интонацией («;» в греческом — это вопросительный знак «?»), т.е. ;=? (см. ниже), что вполне естественно в диалогической речи для подобных ситуаций. Кстати, переводчик в данном случае использует производное от «μεζε» «μεζεδάκι», что в высказывании с вопросительной интонацией дословно означает: «возьми/возьмите что-то на закуску, закусите чем-то или а! закусить?!». Ответ также звучит

⁴² М. Булгаков, *Мастер и Маргарита...*, с. 328.

⁴³ Там же, с. 438.

СЦЕНЫ ЗАСТОЛЬЯ...

четко и внятно на греческом языке. Переводчик переводит: «δεν παίρνω ποτέ μεζέ» (см. ниже). Слово сочетание «ποτέ μεζέ» в обратном переводе звучит как «не беру никогда закуску» и вполне понятно греку, читающему *Мастера и Маргариту*. Вот перевод этого отрывка:

Με χέρι που ёτρεµε ο Σπίοτα ёφερε το ποτήρι στα χεΐλη του και ο άγνωστος µε µια ρουφηξιά άδειασε το δικό του ποτηράκι. Μασουλώντας το χαβιάρι του, ο Σπίοτα κατάφερε να προφέρει:
— Κε εσεΐς... µεζεδάκι;
— Ευχαριστώ, δεν παίρνω ποτέ µεζέ, αλάντησε ο άγνωστος και γέµισε για δεύτερη φορά τα ποτήρια⁴⁴.

То есть в этих фразах отчетливо появляется сема последовательности действий (выпили, а потом закусили). В переводе подобных сцен, где фигурирует глагол «закусить» в романе *Мастер и Маргарита*, переводчик точен. Ему удается точно следовать авторскому тексту и передать мысли автора.

Это подтверждается и другими эпизодами (которые мы приводили выше), где встречается глагол «закусить»:

[...] кое-кто уже вернулся к своему столику и — сперва украдкой, а потом и в открытую — выпил водочки и закусил⁴⁵.
[...] και κάλοιοι είχαν επιστρέψει κιόλας στα τραπεζάκια τους και, στην αρχή στα κρυφά και μετά ανοιχτά, κατέβασαν τη βότκα τους και πήραν μεζέ⁴⁶.

В данном примере глагол «παίρνω» в сочетании «παίρνω μεζέ» (= *закусывать*) использован переводчиком в совершенном виде прошедшего времени «πήραν», что является вполне обоснованным.

Проведенный анализ описаний трапезы представленной в произведениях Булгакова и их переводов на греческий и французский языки показал, что читатели переводных произведений, будь то греки или французы, видят русское застолье исключительно сквозь призму собственных представлений о том, как едят люди. Закономерно возникает вопрос о том, способен ли перевод передать эффект от предметных ситуаций, описанных в оригинале, в данном случае от глуттонических сцен, которые предстают как ситуативные реалии русской культуры.

⁴⁴ М. Μλουγκάκοφ, *Ο Μαιτρ κα η Μαργαρίτα...*, с. 86.

⁴⁵ М. Булгаков, *Мастер и Маргарита...*, с. 328.

⁴⁶ М. Μλουγκάκοφ, *Ο Μαιτρ κα η Μαργαρίτα...*, с. 68.

Трапеза, застолье, еда — это то универсальное, свойственное каждому человеческому существу, которое получает уникальную реализацию в разных обществах, разных климатических условиях, в разных обстоятельствах общественной жизни.

Это «разное» в «универсальном» еще раз заставляет нас задуматься о главной задаче переводчика — позволить людям как можно более полно понять друг друга.

REFERENCES

- Apresyan, Yurii. *Izbrannyye trudy*. T. 1: *Leksicheskaya semantika*. Moskva: Shkola «Jazyki russkoj kultury», 1995: 136–141 [Апресян, Юрий. *Избранные труды*. Т. 1: *Лексическая семантика*. Москва: Школа «Языки русской культуры», 1995: 136–141].
- Velishskij, Frantishek. *Istoriya civilizacii: byt i nrawy drevnih grekov i rimlyan*. Moskva: EKSMO-Press, 2000: 277_286 [Велишский, Франтишек. *История цивилизации: быт и нравы древних греков и римлян*. Москва: ЭКСМО-Пресс, 2000: 277–286].
- Garbovskij, Nikolay. *Teoriya perevoda*. Moskva: Izd-vo Mosk. un-ta, 2007 [Гарбовский, Николай. *Теория перевода*. Москва: Изд-во Моск. ун-та, 2007].
- Savina, Elena. *Misticheskie motivy v proze M. A. Bulgakova ("Sobach'e serdce")*: avtorefrat dissertacii na soiskanie uchenoj stepeni k.filol.n, Moskva: 2005 <http://www.dissercat.com/content/misticheskie-motivy-v-proze-ma-bulgakova-sobache-serdtse#ixzz3QJniHP00> [Савина, Елена. *Мистические мотивы в прозе М.А. Булгакова («Собачьё сердце»)*: автореферат диссертации на соискание ученой степени канд.филол.наук, Москва, 2005. <http://www.dissercat.com/content/misticheskie-motivy-v-proze-ma-bulgakova-sobache-serdtse#ixzz3QJniHP00>].

СЛОВАРИ И ИСТОЧНИКИ

- Slovar' russkogo yazyka v 4-ekh tomakh*. Moskva: Russkij yazyk, 1981–1984 [Словарь русского языка в 4-ех томах. Москва: Русский язык, 1981–1984].
- Ushakov, Dmitrii. *Bol'shoy tolkovyy slovar' russkogo yazyka*. Moskva: Dom Slavyanskoj knigi, 2008 [Ушаков, Дмитрий. *Большой толковый словарь русского языка*. М.: Дом Славянской книги, 2008].
- Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*. Paris: Le Robert, 1991.
- Synkhrónon Rosoellínikón Lexikón*. [Συγχρόνον Ρωσοελληνικόν Λεξικόν]. Из-во «ΔΙΑΓΟΡΑΣ» (MADESON). *Pereizdannij Russko-novogrecheskij slovar'*. Sostavitel' A.A. Ioannidis. Pod redakcyey T. Papadopulosi i D. Spatisa. Moskva: Sovetskaya enciklopediya, 1966. [Переизданный *Русско-новогреческий словарь*'. Составитель А. А. Иоаннидис. Под редакцией Т. Пападопулоса и Д. Спатиса. Москва: «Советская Энциклопедия», 1966].
- Horikov, Ivan, Malev, Mihail. *Novogrechesko-russkij slovar'*. Ed. P. Perdikis, and T. Papadopulos. Moskva: Kul'tura i Tradicii, 1993 [Хориков, Иван, Малев,

ΣЦΕΝΗ ΖΑΣΤΟΛЬЯ...

- Μιχαήλ. *Νοβογρεческо-русский словарь*. Ed. Π. Περδικις, and Τ. Παπαδόπουλος. Μόσκη: Κουλτούρα и Τραδιции, 1993].
- Sýnchronon orthografikón-ermíneftikón Lexikón tis Ellinikís Glóssis* (Katharévousis-Dímotikís), Epimelítis tísýlis: o filólogos Theokr. Goýlas, Ο.Ε.Ε. «ΑΤΛΑΣ», Αθήνα, 1961 [Σύγχρονον ορθογραφικόν-ερμηνευτικόν Λεξικόν της Ελληνικής Γλώσσας (Καθαρεύουσας-Δημοτικής), Επμελητής της ύλης: ο φιλόλογος Θεοκρ. Γούλας, из-во Ο.Ε.Ε. «ΑΤΛΑΣ», Αθήνα, 1961].
- Vampiniótī. Lexikó tis Néas Ellinikís Glóssas Meschólia gia tī sostí chrísī ton léxon.* Αθήνα: ΚΕΝΤΡΟ ΛΕΞΙΟΛΟΓΙΑΣ Ε.Ρ.Ε. 2008 [Μπαμπινιώτη. Λεξικό της Νέας Ελληνικής Γλώσσας με Σχόλια για τη σωστή χρήση των λέξεων. Αθήνα: из-во ΚΕΝΤΡΟ ΛΕΞΙΟΛΟΓΙΑΣ Ε.Ρ.Ε. 2008].
- Lexikó tis Κοινís Νεοελληνικís. Aristotéleio Panepistímiothessaloníkis.* Instituto Neοeλληνikónspoudón Thessaloníkī: Ídryma Manóli Triantafyllídī, 1998 [Λεξικό της Κοινής Νεοελληνικής. Αριστοτέλειο Πανεπιστήμιο Θεσσαλονίκης. Ινστιτούτο Νεοελληνικών Σπουδών Θεσσαλονίκη: Ίδρυμα Μανόλη Τριανταφυλλίδη, 1998].
- Bulgakov, Mihail. *Master i Margarita*. Minsk: «Ynactva», 1988 [Булгаков, Михаил. *Мастер и Маргарита*. Минск: «Юнацтва», 1988].
- Bulgakov, Mihail. *Sobach'e serdce*. SPb: Kristall, 1998 [Булгаков, Михаил. *Собачье сердце*. СПб: «Кристалл», 1998].
- Boulgakov, Mikhaíl. *Le Maitre et Marguerite*, Paris: Gallimard, 1997.
- Boulgakov, Mikhaíl. *Coeur de chien*. Paris: Gallimard, 1996.
- Bulgakov, Mikhail. *The Heart of a Dog*. Complete text of the novel in English. Translated by Michael Glenny. From the archive section of *The Master and Margarita*. Webmaster: Jan Vanhellemont, Klein Begijnhof 6, B-3000 Leuven <http://www.masterandmargarita.eu>.
- Boulgákof, Mikhaíl. *O Maitr ka ī Margarita*. Mythistórima, Αθήνα: Εκδόσεις themélio, 1991 [Μπουλγκάκοφ, Μιχαήλ. *Ο Μαιτρ κα η Μαργαρίτα. Μυθιστόρημα*, Αθήνα: Εκδόσεις Θεμέλιο, 1991].
- Boulgákof, Mikhaíl. *Ī kardiá enós skýlou*, Αθήνα: Εκδόσεις Stokhastís, 1983 [Μπουλγκάκοφ, Μιχαήλ. *Η καρδιά ενός σκύλου*, Αθήνα: Εκδόσεις Στοχαστής, 1983].



OKSANA MAŁYSA

Uniwersytet Śląski w Katowicach

<http://orcid.org/0000-0002-5130-769X>**ДРУГИЕ ЛИ ДРУГИЕ ЛЮДИ?****INNI LUDZIE DOROTY MASŁOWSKOJ W РУССКОМ ПЕРЕВОДЕ**

ARE THE *DIFFERENT PEOPLE* DIFFERENT? ON RUSSIAN TRANSLATION OF THE BOOK *INNI LUDZIE* BY DOROTA MASŁOWSKA
The article is devoted to Russian translation of the book *Inni ludzie* by Dorota Masłowska that has been done for the theatrical adaptation. Particular focus is put on the genre specificity of the text and its specific linguistic, narrative and cultural indicators, some of which have not been reflected in the Russian version. Text orientation towards the different recipient results in the transition of certain threads affecting interpretation of the text. An image of the Pole depicted in the translated theatrical adaptation is softened in comparison with the original text and issues related to the collective Polish awareness sound more universal.

Keywords: Dorota Masłowska, *Different People*, culture, translation, adaptation

Среди художественных произведений польских авторов все большее внимание у российских адресатов привлекают драматические тексты. В настоящее время наряду с классиками этого вида литературной деятельности, популярными на сценах России, — прежде всего Славомиром Мрожеком, Витольдом Гомбровичем, Тадеушем Ружевицем — польская драматургия представлена многими новыми именами. Возможно, интерес к ним вызван тем, что современные польские драматурги, подобно своим российским коллегам, «смешивают реализм с гротеском, а цитаты из поп-культуры — с выдержками из греческих и шекспировских трагедий. И те и другие пытаются описать новую реальность, переживающую глубокий кризис ценностей»¹. Однако привлекать могут и различия: так, если

¹ Р. Павловский, *Российским читателям* // К. Старосельская (ред.) *Антология современной польской драматургии*, Новое литературное обозрение, Москва 2010.

русские авторы представляют действительность с помощью средств самой реальности, то польские отражают ее в некой поэтической перспективе².

Востребованность текстов польских драматургов подтверждает в частности изданная сравнительно недавно *Антология современной польской драматургии*³, в двух томах которой собраны пьесы, написанные в начале XXI века. Они принадлежат перу разных авторов, в том числе получивших признание в других областях художественного творчества. В книгу наряду с пьесами Анджея Стасюка, Дороты Масловской, Михала Вальчака, Анджея Сарамоновича, Тадеуша Слободзянека вошли тексты Кшиштофа Бизё, Марека Прухневского, Магды Фертач, Петра Ровицкого, Мариуша Белинского и др.

Инсценизации произведений как этих, так и других литераторов (Мацея Ковалевского, Артура Палыги, Юлии Холевиньской, Малгожаты Сикорской-Мищук, Эльжбеты Хованец, Пшемислава Войцешака и т.д.) можно увидеть в рамках программы «Польский театр в Москве», а также на Днях польской драматургии, которые уже несколько лет проходят на разных театральных подмостах, среди прочего в Театре на Покровке в Москве, Коляда-Театре в Екатеринбурге, «Театре на обочине» в Пензе. Кроме того, в 2019 году в рамках проекта «Театр на экране» были представлены телеверсии новейших пьес польских драматургов — *Здравствуйте, мы все умрем* Агнешки Вольны-Хамкало, *Окно по ту сторону* по текстам Владислава Шленгеля в адаптации Артура Хофмана, *Кривой домик* Анны Вахулы и др. С большим успехом проходили и гастрольные спектакли польских режиссеров, например, Гжегожа Яжины, который в 2019 году представил на фестивале «Золотая Маска» одну из пьес Дороты Масловской. Именно на ее творчестве, связанном с драматургическим проявлением и рассматриваемом в контексте перевода, остановимся более подробно.

Безусловно, в Польше Масловская известна прежде всего как автор романов — нашумевшего дебютантского *Wojna polsko-*

² Е. Ковальская, *Польская пьеса в Белом*, https://www.goldenmask.ru/spect_755.html (15.10.2020).

³ К. Старосельская (ред.), *Антология современной польской драматургии*, Новое литературное обозрение, Москва 2010; И. Адельгейм (ред.), *Антология современной польской драматургии*, т. 2, Новое литературное обозрение, Москва 2015.

ruska pod flagą biało-czerwoną (в русском переводе *Польско-русская война под бело-красным флагом*), а также *Paw królowej* (*Павлин королевы*). Первый из них получил престижную премию Паспорт «Политики», второй — премию Nike, главную польскую награду в области литературы. Оба текста были перенесены на сцены театров в Польше, а сама Масловская также экспериментирует с достаточно новыми жанровыми формами, адаптируя их к театральным постановкам. Так, на основе ставшего культовым блога www.mydziecisieci.blog.pl с использованными в нем реальными записями она создала в 2008 году одноактную монологическую пьесу *My dzieci sieci*, которая переведена на русский язык Денисом Виреном (*Мы дети сети*) и прочитывается на российских сценах. Кроме того, Масловской были написаны две пьесы по заказу Театра Розмаитости «TR Warszawa» — *Dwóch biednych Rumunów mówiących po polsku* (2006 год) и *Między nami dobrze jest* (2008), вторая также по заказу берлинского Schaubühne am Lehniner Platz. Обе они были опубликованы на русском языке — *Двое бедных румын, говорящих по-польски* в переводе Ирины Лаппо и *У нас всё хорошо* в переводе Ирины Киселёвой. Постановки первой из них осуществили среди прочих «Театр Луны» и творческое объединение «Комната4» в Москве, петербургский «Этюд-театр» совместно с Лабораторией «ON. ТЕАТР», Дримтеатр в Волгограде, Новосибирский театр «Старый дом». Спектакли по второй проходили в пермском Театре-Театре, саратовском ТЮЗе, в московском «Центре им. Вс. Мейерхольда». Все они получили широкий отклик у театральных критиков и зрителей. Отметим, что не только в России, но и вообще за рубежом именно драматургическое творчество Масловской привлекает наибольшее внимание читательско-зрительской аудитории⁴.

Принадлежность этих текстов Дороты Масловской к произведениям драматургии однозначна, хотя их жанровая подоплека определяется по-разному. *Двое румын...* рассматривается в категориях «ну о-о-очень черной лирической комедии», как на плакате в «Театре-Луна»; трагикомедии, роуд-муви, фармацевтического путешествия, сказки-трип, подобной поэме в прозе *Москва–Петушки* и кинофильму *Страх и ненависть*

⁴ A. Wójtowicz-Zajac, *Świat w języku: o prozie Doroty Masłowskiej* // A. Necka, D. Nowacki, J. Pastarska (ред.), *Skład osobowy: szkice o prozaikach współczesnych*, cz. 2, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2016, s. 319.

в Лас-Вегасе, как в рецензии на одну из постановок⁵. У нас всё хорошо называют макабрической и черной семейной комедией, гротеском, драмой-комиксом, арт-хаусом. Все это созвучно положениям Клиффорда Гирца о размытости жанровых границ, обусловленной, по мнению исследователя, тем, что с помощью канонических жанров описания и суждения не всегда можно отразить особенности мира, в котором мы живем, — многоликого, неравномерного, смешанного и переменчивого⁶.

Жанровое многообразие особенно ярко преломляется в книге Масловской *Inni ludzie*, которая согласно журналу «Książki» вошла в список десяти лучших произведений за 2018 год, а также была отмечена в категории лучшей обложки⁷.

Уже в первых рецензиях на этот текст польские литературные критики задавались вопросом на тему того, повесть это или поэма⁸. Как ритмическая проза, рэп-проза в автопародийном стиле, музыкальное произведение, мюзикл, песня, хип-хоп-поэма, а также как пьеса описывается это произведение как в польских, так и российских источниках. Можно сказать, что данный текст понимается как некое интерсемиотическое единство, в котором музыкальная сторона повествования наполняется поэтическими оттенками и вписывается в драматургическое начало с прозрачной структурой. Отдельные сцены книги сопровождаются ремарками (например, *odgłosy stosunku; po stosunku; Lena wysiada i biegnie do domu, płacząc. Maciej patrzy, jak znika w ciemnościach, wylacza dyktafon*⁹), а реплики ярко вырисованных героев представляются как в пьесах, хотя список действующих лиц не представлен. Подобно греческим трагедиям, здесь также задействован хор. Его состав однако меняется — это бомжи и пенсионеры, монахини и полячишки, иногда оцениваемые и как страшные (ср. «POLAKI: „Wujas pali śmieciami, zięć półko-tapczanem. / Filtr cząstek stałych usunął bratanek”. BRATANEK: „No co, bo jest

⁵ С. Щагина, *Понаехали тут*, «Петербургский театральный журнал», 2013, no. 3 (69), <http://ptj.spb.ru/archive/69/non-state-theatres-petersburg/dvoebednyx-rumyn-govoryashhix-po-polski/> (5.11.2020).

⁶ С. Geertz, *O gatunkach zmąconych: nowe konfiguracje myśli społecznej*, пер. Z. Łapiński, «Teksty Drugie» 1990, no. 2, с. 113–130.

⁷ «Książki» 2018, no. 6 (33).

⁸ М. Sowiński, *Dorota Masłowska, Inni ludzie* <https://culture.pl/pl/dzielo/dorota-maslowska-inni-ludzie> (15.09.2020).

⁹ D. Masłowska, *Inni ludzie*, илл. М. Chorąży, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2018, с. 37–38, 63.

taniej!»). Их голоса, в том числе и разрозненные, дополняются хоровым пением птиц («PTASZKI NA DRZEWACH»¹⁰).

Именно музыка и является отправной точкой, на что указывает уже обложка польского издания книги, оформленная художником Мацеєм Хоронжи в стиле упаковки компакт-диска. Это соотносится среди прочего с мечтой одного из главных героев, Камиля, издать свой музыкальный альбом, благодаря чему он хочет вырваться из оков патологической семьи и мелкого наркобизнеса. На обратной стороне обложки написано, что произведение — это жанровый гибрид, полифонический текст-монстр. Но при всей своей уродливости, вульгарности и омерзительности созданной авторским воображением реальности в этой книге много поэзии и стремления к тому, чтобы найти красоту в описании бесприглядной серости ситуаций. Алексей Крижевский, осуществивший перевод текста на русский язык под заглавием *Другие люди*, который используется для театральной адаптации, отмечает, что в пьесе, как он уточняет жанр книги,

есть бранные слова, описания сцен секса и насилия, употребления наркотиков и всего остального. Но я как переводчик, наверно, не встречал произведения, где это все было бы более художественно оформлено¹¹.

Не случайно во время работы над книгой, как подчеркивает Дорота Масловская в интервью Михалу Ногасю, у нее было два приоритета — чтобы текст прекрасно звучал, был ритмичным, даже болезненно ритмичным, но вместе с тем чтобы был красивым¹².

Иллюстрацией этому может послужить фрагмент из исходного текста, в котором намечается завязка главной сюжетной линии, а также перевод на русский язык, передающий с учетом специфики его стихосложения звучание тактового ритма и особенности речи:

Tak czy siak, jak to mówią: przyszli tam do niej na zlecenie.
Coś naprawiali ze spłuczką, zresztą sam już nie wie,
bo cały czas się na nią patrzył, jak coś kupuje na Zalando, no i
wiedział, że ona też się patrzy na niego i wie, że mu stoi.

¹⁰ Там же, с. 66, 78.

¹¹ https://www.youtube.com/watch?v=3xWNaJYW_2Y (16.10. 2020).

¹² D. Masłowska, *Bardzo płaczą na manifestacjach* // M. Nogaś, *Z niejednej półki. Wywiady*, Agora, Warszawa 2020, с. 575.

ДРУГИЕ ЛИ ДРУГИЕ ЛЮДИ?...

Powiedziała, aby jej dał swój numer, bo czasem coś naprawić musi, a mąż sporo pracuje i całymi dniami jest ogółem w pracy. Jako „SPLUCZKA” go wpisuje; nikt nie musi nikomu nic tłumaczyć. Patrzą sobie w oczy i nie trzeba subtítulosów ściągać raczej¹³.

Так или иначе, они получили заказ. И, как уже было сказано, неделю назад первый раз они здесь появились, что-то в бачке чинили, развинтили, потом свинтили, он уже не помнит что, потому что он просто смотрел на нее, как она ставит галки в интернет-магазине Заландо и смотрит в его межножье и видит, что там стоит тоже. Она просит его телефон, мол, все время что-то течет, что-то ломается, а муж весь день на работе, в полночь домой возвращается. Записывает его как «БАЧОК» и оба вне подозрений. Глядят друг на друга, немая сцена без субтитров и выяснений¹⁴.

В подходе к отражению Масловской проблематики настоящего времени, улавливаемой в ритмах большого города (напомним, что роман *Павлин королевы* также был написан в стиле рифм хип-хопа, что несет коммуникативную нагрузку, открывая возможность создавать мосты между иными мирами и приблизиться к другому¹⁵), можно провести параллели с мнением Ивана Вырыпаева на тему его пьесы *Кислород*. Как и *Другие люди*, она отсылает к подобному хип-хопу музыкальному формату — к клубному трип-хопу: «Я просто взял то, что соответствует ритму современной жизни, ее динамике» и далее: для того, чтобы быть услышанным, «я подбираю то, что сегодня может прозвучать, такие краски, которые могут быть увидены и поняты»¹⁶. В свою очередь, важно, что ритмический образ легко абстрагируется, поскольку изображается многими способами¹⁷.

Перенесение этих красок и образов на большой экран наблюдается как по отношению к *Кислороду*, так и тексту *Inni ludzie*. Режиссер фильма по этому произведению Масловской, Алек-

¹³ D. Masłowska, *Inni ludzie...*, с. 14.

¹⁴ https://www.youtube.com/watch?v=3xWNaJYW_2Y (16.10. 2020).

¹⁵ H. Czubała, *Zakazane dzielnice: o twórczości Doroty Masłowskiej*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria” 2020, no. 12, с. 211–212.

¹⁶ И. Вырыпаев: *Я — консерватор*. Интервью Е. Кутловской. «Искусство кино» 2004, no.2. <http://old.kinoart.ru/archive/2004/02/n2-article17> (5.11.2020).

¹⁷ С. Лангер, *Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства*, пер. С. П. Евтушенко, общ. ред. и послесл. В. П. Шестакова. Республика, Москва 2000.

сандра Терпиньская, говорит, что ключом к съемкам, которые проходили в 2020 году, стало понимание того, что поэзию языка следует преобразить в поэзию картин. По словам Масловской, во время работы над этой книгой она все время видела в голове клип, поэтому ей очень интересно, в каком плане осуществится экранизация. Так, к примеру, в аспекте сценических постановок писательница замечает, что этот текст не является рэпом, но стал литературной и — добавим — музыкальной фантазией вокруг него¹⁸. Рэп как мелодизированный речитатив, который характерен в частности для хип-хопа, удачно вписывается в расплывшийся в последнее время прием или даже жанр сценического искусства — читку, т.е. представление, в котором нет декораций и костюмов, а задействованные в нем актеры читают текст с листа. Отличие же рэпа от устной поэзии заключается в том, что его всегда сопровождает музыка, в связи с чем он подчинен не стихотворному размеру, а музыкальному ритму.

Ракурс рэп-читки оказался наиболее востребован для инсценировок книги Масловской в России. Они были осуществлены в рамках театрального фестиваля NET, а также в Центре славянских культур¹⁹, и их записью мы воспользовались при анализе некоторых особенностей сценической адаптации. Музыкальную сторону произведения оттеняет здесь не только аккомпанемент под фонограмму (постоянный или прерывистый в разных постановках), но и технические атрибуты. Актеры сидя произносят текст в микрофоны, а перед ними стоят пюпитры, как будто исполнители читают по нотам. Особое значение приобретают здесь интонационные рисунки голосов артистов, их мелодика и тембр, что обусловлено среди прочего сведением жестикуляции исполнителей до необходимого минимума.

Как и в книге, ведущая мелодическая линия принадлежит Камилю — его бит как основа рэп-композиции лежит в основе всей читки. Некоторые музыкальные коды интенсифицируются на уровне введения в перевод его реплик акустических знаков, к примеру, мотива звона, который передается эмоциональным выражением с внутренней рифмовкой *день-пиздень, день-пиздень* (в оригинале *ZJEBANY DZIEN, dzień przejebany*).

¹⁸ <https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/inni-ludzie-film-wedlug-ksiazki-doroty-maslowskiej-obsada-premiera/7cvzp7x> (21.10.2020).

¹⁹ См.: https://vk.com/video-32694718_456239050 (15.10.2020), https://www.youtube.com/watch?v=3xWNaJYW_2Y (16.10.2020).

В свою очередь, мелодика голоса главной героини, Ивоны, дается в классическо-эпическом плане — по словам Масловской, это саундтрек апокалипсиса²⁰ (ср. „PO CO CI, PO CO CI TO? — pytasz siebie”, / trzymasz już ręce na sukience, ale ciągle nie wiesz, / o co ci chodziło²¹ — «Зачем тебе это, зачем тебе это? И снова не знаешь ответа»). Наряду с этим в силу специфики читки в у постановке нет фрагментов, в которых в оригинальном тексте присутствует весь певческий коллектив, к примеру, «MENELE (*razem*)», но сохраняются некоторые отдельные голоса из хора случайных людей. Одни из них вводятся с помощью номинаций от повествователя («Пани на почте»), другие упоминаются только в высказываниях главных персонажей (польск. ремарка «BOBAS Z WÓZKA» — в русской версии соотнесение с возрастом дается только в реплике «Оценка пять, молодой»), третьи моделируются голосами актеров (ксёндз, классная руководительница, матери и отцы учеников на родительском собрании). В то же время фрагмент текста о концлагерях для немолодых и некрасивых людей, который в оригинале прочитывается мужем Ивоны Мачеем, усиливается исполнением в дуэте актрисами.

В постановке сохраняются звукоподражания, связанные с передачей звуков быта повседневной жизни (телефонный сигнал записи сообщения *пи-и-п*, треньканье микроволновой печи *дзи-и-нь*, звуки глохнущего двигателя). Символическое значение приобретает прерывистый стук трамвайных колес в конце постановки — это бит большого города.

Необходимо отметить, что произведения Масловской сложны для сценической адаптации, доказательство чему можно проследить и в пределах польской культуры в разных интересемиотических форматах. Так, к примеру постановка *Двух бедных румын...* в варшавском «Театре Розмаитости» была оценена очень критично, причем сомнения вызывали не только ошибочные решения режиссера и продюсеров, но и идиостиль писательницы, который, по предположениям, мог оказаться непереводимым на язык театра. Спектакль *Inni ludzie* Гжегожа Яжины в том же театре также не вызвал особо положительных откликов. Сама Масловская причину не всегда удачных театральных интерпретаций своих текстов усматривает в чрезмерной дослов-

²⁰ *Płyta do włożenia w mózg. Z Dorotą Masłowską rozmawia Natalia Szostak*, „Książki” 2018, no. 2 (29), с. 42.

²¹ D. Masłowska, *Inni ludzie...*, с. 12.

ности передачи их лексического пласта, реалистичного воспроизведения языка без присущих ему необычных нюансов²², в то время как она описывает мир героев в их лингвистической проекции²³. Вспомним также, что Юрий Лотман о таком сложном взаимодействии разных знаковых систем искусства, применяющих различные коды, писал: «Комбинация переводимости-непереводимости определяет креативную функцию»²⁴.

Не вызывает сомнений, что еще более проблематичными становятся попытки перевода текстов Масловской на другие языки. Режиссер рэп-читки *Других людей* Войцех Урбаньский не случайно замечает:

Это очень польская книга, и меня волнует вопрос, удастся ли ее вообще перевести на другой язык и можно ли ее понять? Насколько оставлять ее польской, а насколько нужно переносить в другой контекст. Мне кажется, что Россия является одной из тех немногих стран, в которых вообще можно предпринять такую попытку. Я думаю, если бы Масловская писала «Других людей» в Москве, то, возможно, они были бы в чем-то похожи²⁵.

В свою очередь, по отношению к спектаклю *У нас все хорошо* в театральной среде высказываются противоречивые мнения: с одной стороны — «Это все такое польское-польское, нам не понять»²⁶, с другой — что в нем можно «заменить слово „Польша” на любую другую страну Восточной Европы — и смысл практически не поменяется»²⁷. Может быть вообще непонятным, являются ли герои поляками, румынами, цыганами, французами или русскими. К примеру, в спектакле Павла Урсула герой *Двух румын...* Парха в исполнении Александра Боброва одет в тельняшку, а в действии лейтмотивом проходит выдаваемая за румынскую песня французской группы «Les Peris» на ломаном русском языке²⁸.

²² Wywiad z Dorotą Masłowską, «Gazeta Wyborcza», 15.03.2019.

²³ K. Unilowski, *Zaangażowani i ponowocześni* // Его же: *Kup pan książkę! Szkice i recenzje*. FA-art, Katowice 2008, с. 26.

²⁴ Ю. М. Лотман, *Три функции текста* // Его же, *Семіосфера*, Искусство, Санкт-Петербург 2020, с. 159.

²⁵ <https://vk.com/netfest> (27.09.2020).

²⁶ О. Кушляева, *У нас хорошо, у них — еще лучше*, «Петербургский театральный журнал» 2013, no. 2 (72), <http://ptj.spb.ru/archive/72/voyage-from-spb-72-2/unas-horosh-unix-eshhe-luchshe/> (3.10.2020)

²⁷ А. Азаренко, «У нас всё хорошо» (и это неправда): премьера от Июль-ансамбль в театре «Практика», <http://localdramaqueen.moscow/2019/12/ryzhakoff-all-good/> (09.11.2020).

²⁸ <http://www.lunatheatre.ru/shows/29> (28.10.2020).

Книги Масловской, безусловно, погружены в польские реалии. В театральном переводе на русский язык *Других людей* остается главное — Варшава как место действия, в связи с чем и герои сохраняют свой национальный идентитет²⁹. Вместе с тем польские контексты акцентируются здесь в ограниченной степени по сравнению с оригиналом, в котором сквозной линией проходит обыгрывание мотивов, связанных с кодами культуры как знаковыми моделями³⁰. В книге иконический характер приобретает не только опыт коллектива, его история, политика, религия, но и общественные проблемы, рекламные слоганы и потребительские навыки. Так, во фрагментах из радиопередач слышны трели на «актуальные» темы („[...] w Radiu Maryja księdza trele pedalskie, / Jarosław Kaczyński (Niech będzie pochwalony!) odwiedził chlewnie w Solcu Kujawskim, / Jezus Chrystus został królem Polski i z wiernymi odmówił wspólnie Anioł Pański”³¹), а хор, как мы уже указывали выше, подпеваает об отоплении дивано-полками, асбестом и медицинскими отходами, потому что это дешевле. В сценической адаптации полностью пропущена третья часть из первой главы книги, в которой наблюдается больше всего соотнесений с особенностями жизни польского социума. Эта культурная специфика воплощается на уровне игры слов, в том числе с известными собственными именами. К примеру, обыгрываются фамилия члена жюри многих музыкальных телеконкурсов *Zapendowska* или название супермаркета *Auchan*, которые записываются согласно их произношению в сниженных пластах разговорной речи («pędzimy jak Elżbieta Zapendowska pędem»; «W Oszłomie są po milionie!»³²). Кроме того, воспроизводятся устойчивые фразы и их трансформации («na OLX-ie się da ogłoszenie»; «Polak potrafi, he, he, he, genetyczny ma zapis we łbie»³³), а абсурдные утверждения передаются в серьезной тональности, свойственной, например, известному ведущему телепередачи о загадках Второй мировой войны («BOGUSŁAW WOŁOSZAŃSKI: „Niemcy zabijali Polaków daniem

²⁹ Отметим, что, к примеру в чешском переводе книги Масловской *Paw królowej* действие переносится в Прагу.

³⁰ Р. Барт, *Литература и значение*, пер. С. Н. Зенкина // Его же, *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*, сост., общ. ред. и вст. ст. Г. К. Косикова, Прогресс, Москва 1994, с. 284.

³¹ D. Masłowska, *Inni ludzie...*, с. 64.

³² Там же, с. 39

³³ Там же.

waniliowym w czasie wojny!»³⁴). Несомненно, культурная маркированность этих и подобных элементов, осложненная языковой игрой, предопределяет их обоснованное отсутствие в сценическом варианте перевода книги.

Однако несмотря на то, что передаются лишь немногочисленные собственные номинации, все они как бы точно называют субъекты и объекты, выстраивающие польское географическое, культурное и консумпционное пространство. Координаты Варшавы — *улица Маршалковска, Аллея Яна Павла II* — дополняются другими топонимическими единицами, в том числе используемыми в качестве гиперболы: *Татры стирки. Карпаты стирки*. Упоминаются заглавия известных сериалов (*мыльная опера «На Вспульной», Оля в «Клане» играет*) и названия музыкальных групп (*из группы «Их двое»*). Воспроизводятся наименования гастрономических заведений (*кебаб „Кинг”*), крупных торговых центров (*„Аркадия”*), аэродрома (*аэропорт «Окенче»*), магазинов в Сети (*интернет-магазин «Заландо»*). Неоднократно говорится о компании мобильной связи *Плей*, название которой выбрано не случайно и подчеркивает игровой элемент. Очень удачно в театральном переводе введена уточняющая информация (ср. у Масловской: *jak Marszałkowska z Alejami, i ta z Na Wspólnej, coś kupuje na Zalando, co jedzie na Okęcie*). Наряду с этим в актерской речи не всегда передаются фонетические особенности собственных имен исходного текста. Примером может послужить намеренное искаженное написание хрематонима *«Arkadia — Arkhadia: Arkhadia, Arkchadia — dostaje w głośnikach jakaś baba orgazmu»*³⁵. — «Аркадия, Аркадия, из динамика слышится, как будто баба в оргазме». В исходном высказывании эта деформация создает диссонанс с поэтическим образом счастливой и беззаботной жизни, что дополнительно оттеняется вкраплением разговорного устойчивого оборота, связанного с сексуальной сферой *dostawać orgazmu* и стилистически сниженного существительного *baba*. Введенное в русский перевод сравнение, хотя и не обладает идиоматическим характером, так же передает особенности образа.

Лейтмотивами проходят также символическая для польской культуры фигура юного повстанца и ключевое имя *Ян Павел II*, с транскрипцией имени *Jan*, а не как в принятой в русском языке

³⁴ Там же, с. 45.

³⁵ D. Masłowska, *Inni ludzie...*, с. 144.

ке латинизированной форме *Иоанн*. Другой прецедентный антропоним, *Volek*, передается в переводе именами персонажей известных в России польских мультипликационных фильмов *Болек и Лёлек* (*te, Volek — Слышь ты, Болек и Лёлек*), но заметный семантический сдвиг в данном случае не изменяет социокультурных оттенков восприятия номинации в функции адресатива с уничижительным значением.

В русском переводе приводятся главным образом опорные слова, которые не только соотносятся с польским пространством, но и определяют границы языкового мышления прежде всего Камиля и Ивоны, пути которых в определенный момент пересекаются, несмотря на то, что это кажется невозможным и им самим. Они происходят как бы из параллельных миров — Камиль из общественных низов, а Ивона, жена сотрудника корпорации, живущая в престижном варшавском районе в дизайнерской квартире и сосредоточенная на своем внешнем виде, соответственно из обеспеченных и образованных сфер. Их язык различается однако не только по этой причине, так как принадлежность к различным социальным группам все же не создает другой национальный идентитет, но главным образом потому, что их окружают иные соотносимые с действительностью языковые сущности³⁶. Ключевые слова ее лексикона — это *Заландо, Аркадия, Ниссан, Инстаграм, Ксанакс*, а также *диета, дизайн, мейкап, одежда, тело, ревность*. Его словарь составляют такие единицы, как *Плей, Болек, кебаб «Кинг», хуй, Аллахи*, и одновременно *Варшава, юный повстанец, татуировка, трамвай, мать, любовь и альбом*. Это разные, другие люди, но их объединяет то, что в речь обоих проникают элементы всеобъемлющей рекламы, массмедийной культуры и стереотипного мышления (например, «За его день зарплаты пусть не поляки копошатся, а украинцы-психопаты»), которые делают их общение еще более мнимым.

На первый план выдвигается здесь соотношение понятия *Другого* с проблематикой интересубъективности, общения и диалога с явным перечеркиванием подлинности коммуникации, которая согласно постмодернистской концепции *Другого* должна подчиняться критерию непосредственности отношений. Именно язык согласно Жаку Деррида прорывает замкнутость по направлению

³⁶ M. Sowiński, *Dorota Masłowska*...

к *Другому*, ко всему внешнему и ко всему миру³⁷. В описываемой же Масловской польской действительности не слышат и не понимают друг друга все, независимо от того, богатые они или бедные, придерживаются ли либеральных или консервативных взглядов, путешествуют по всему миру или перемещаются на трамваях в пределах Варшавы. Видимость коммуникации и иллюзорность взаимоотношений проецируется уже в схематичном разговоре Ивоны с продавщицей, как своего рода механических кукол, произносящих штампованные реплики. Данный диалог предшествует основному тексту:

ANETA: „Czy posiada Pani aplikację naszego klubu?”

IWONA: „Nie”. ANETA: „Nie chce sobie pani ją założyć?”

IWONA: „Nie”. ANETA: „Zachęcam do zakupu dzisiejszych produktów w promocji”.

IWONA: „Dziękuję”. ANETA: „Dołączać siatkę za dziesięć groszy? Tylko będą te kondony?”

IWONA: „Tak”. ANETA: „Siedem złoty siedemdziesiąt groszy.

Zbliżeniowo? Życzę miłego dnia i zapraszamy ponownie”³⁸.

Этот своеобразный эпиграф не приводится в российских постановках, в которых нет и сюжетной линии с Анетой как одной из героинь. Это может направлять восприятие инсценизации в несколько иное русло по сравнению с исходным смысловым посылом. Более того, в тексте оригинала есть его парафраза, которая передает то, что может скрываться за фасадом заученных семантически пустых, хотя и вежливых конструкций — языковую агрессию как проявление антогонизмов и инаковости всего польского общества:

(ANETA: „Dziękuję i zapraszam ponownie, bo takie są wymogi szefostwa, ale NIE DZIĘKUJĘ, CI KURWO Z BIAŁYMI ZĘBAMI, I NIE ZAPRASZAM PONOWNIE!!!”

IWONA: „ Z tymi brwiami sobie coś popraw, bo słabo wygląda”.

ANETA: „A ty się odstarz!”³⁹).

Интересно при этом, что все высказывания персонажей в тексте даются в кавычках, что не принято в драматургических про-

³⁷ Ж. Деррида, «Голос и феномен» и другие работы по теории знака, пер. С. Г. Калинина, Н. В. Суслов, Алетейя, Санкт-Петербург 2013.

³⁸ D. Masłowska, *Inni ludzie...*, с. 5.

³⁹ Там же, с. 90.

ДРУГИЕ ЛИ ДРУГИЕ ЛЮДИ?...

изведениях. В данном тексте такой прием, с одной стороны, может подчеркивать условность сегодняшней коммуникации как таковой, а с другой, может свидетельствовать о том, что Масловская показывает, что она лишь воспроизводит реальные высказывания. Кроме того, отдельные вставки такого рода даются в скобках, что указывает здесь на их функционирование во внутренней речи, как в предыдущем примере. В других фрагментах скобки применяются и для выражения внешней речи, но как бы неслышимой задействованными лицами. Вместе с тем адресаты без особых усилий могут декодировать реплики с учетом воспроизводимости речевого поведения в определенных ситуациях, ср. «обмен мнениями» с доминацией бранной лексики женщин за рулем:

(KIEROWCZYNI 1: „Jak jedziesz, kurwa, wiedziałam, że to baba!”

IWONA: „Zajmij się swoim lanosem”).

(KIEROWCZYNI 2: „Baba za kierownicą!”

IWONA: „I tak był lekko stuknięty, głupia cipo”)⁴⁰.

В русском переводе для театра мотивы, связанные с отражением широкой картины негармоничного речевого взаимодействия поляков, в большинстве случаев опускаются. Таким образом, в русской версии представленная у Масловской разобщенность всего польского социума сводится преимущественно к уровню непосредственных отношений между главными героями, которые должны быть близки друг другу хотя бы потому, что принадлежат к одному семейному кругу или вступают друг с другом в интимные отношения. Ивона не слышит Камиля, который пытается заинтересовать ее своим альбомом и с которым она изменяет своему мужу. Муж не слышит и Ивону, которой изменяет с другой женщиной, и своих детей. Так можно интерпретировать в частности фрагмент, в котором сын читает отцу свое стихотворение:

LEONEK: „Tato, napisałem wiersz, mogę przeczytać?” MACIEJ: „No jasne”. LEONEK (czyta): „Chciałbym udusić siatką babcię”. MACIEJ: „Bardzo ładnie”.

Папа, а я стишок написал, прочитать? — Да, ясно.

Я хотел бы, я хотел бы душить бабушку пакетом. — Это прекрасно, прекрасно.

⁴⁰ D. Masłowska, *Inni ludzie ...*, с. 90.

Смысловое содержание сочинения Леона вступает в явное противоречие с его одобрением отцом, что в русском переводе дополнительно доносится до реципиента с помощью повторений и поэтизации исходных высказываний, в том числе стереотипной фразы «Bardzo ładnie», передаваемой эмоционально-экспрессивной конструкцией «Это прекрасно, прекрасно».

Наряду с этим в речи практически всех героев книги используются англицизмы, которые в тексте приводятся как в оригинальной записи (*sorry, make up, product placement*), так и с учетом особенностей их функционирования в речи полякок (*pliz, Fejs, fakapy, risercze*). Эта глобальная тенденция введения английских выражений во все языковые пласты отражается также в переводе, в котором отдельные слова, типа предикатива *сорян* (в значении ‘извините’), почерпнуты из современного молодежного сленга. Не случайно также и слова-ключи в речи главных героев это во многом английские заимствования. Быть может, несмотря на то, что люди не слушают и не слышат друг друга, в этом выражается необходимость нахождения хотя бы подобия общего языка, который позволит найти точки соприкосновения в коммуникации. Однако, без сомнения, многоголосый, разноязыкий мир сходится в нем фрагментарно, обрывочно, неполноценно, а кроме того, каким-то деформированным образом.

Эту разноликость отражают в тексте представители многих национальностей и культур, среди прочих цыгане, евреи, арабы, украинцы, немцы, англичане, американцы. И если англицизмы как элементы третьей культуры поверхностно нивелируют всеобщую чуждость и отстраненность, то реальные взаимоотношения, описываемые Масловской, полностью этому противоречат. В книге ярко вычерчиваются не только несостыкованности на линии *я — другие*, но и антогонизмы на линии *свои — чужие*. В переводе для театра сохраняются главным образом мотивы, связанные с украинцами, работающими в Польше. Ксенофобическое восприятие их как незваных гостей, инородцев прослеживается в высказываниях многих персонажей, достигая кульминационной точки в песенных ритмах хип-хопа главного героя — «говорит он то, что каждый думает, но не решиться говорить»:

Ukraina wypisana na tureckich swetrach,
Ukraina wypisana w minach, bo w oczach mają pietra,
szepciem mówią, bo wiedzą, że tu nie ma dla nich miejsca,

ДРУГИЕ ЛИ ДРУГИЕ ЛЮДИ?...

w tym kraju, w tym mieście, w tym metrze, na tym metrze
kwadratowym się nie mieszczą, lecz stoją bezczelnie
i oddychają se w najlepsze, jakby to było ich powietrze,
wyдыхайте to, kurwa, to z moich podatków, leszcze!⁴¹

В переводе неприязненный тон несколько сглаживается, главным образом благодаря второй строке, в которой проявляется признак проникновения в ситуацию другого — герой видит уже не рожи, а лица, а вместо боязни в глазах появляется боль:

Украина написано на их турецких свитерах,
а на лицах Украина, потому что боль в глазах.
Шепотом разговаривают, потому что знают,
что нет для них места в этой стране,
В этом месте, в этом городе, в этом метро, на этом метре квадратном.
Они стоят и так нагло вдыхают этот воздух, будто он их.
Выдыхайте это, сука, это из моих налогов, звери!

Обратим внимание на то, что в адаптации текста Масловской для российской сцены образ поляков вообще предстает как более облагороженный. В это вписывается и концовка произведения, которая в рэп-читке, как мы уже отмечали, дается в тактах движения трамвайных колес, а в книге звучит на иной ноте — как обращение главного героя к Христу:

(do Jezusa siedzącego z gazetą): „A ty co, kurwa, hipis? Włosy se umyj, bo wyglądasz jak łachmyta”.

Такая перестановка акцентов в одной из сильных текстовых позиций, к которым принадлежит конец произведения, связана с отсутствием мотива Иисуса Христа в российской театральной адаптации. Соответственно, нет поэтому и проецируемых в связи с этим и прочитываемых у Масловской музыкальных ссылок на культуру хиппи и мюзиклы, в которых этот образ также задействован. Но прежде всего нет соотношений с тем, что Христос в Польше

стал олицетворять ненависть, разделы, женоненавистничество. Невероятно предприимчивые поляки создали для своих нужд ложного Иисуса Христа, хитрого и немилосердного⁴².

⁴¹ D. Masłowska, *Inni ludzie...*, с. 145.

⁴² *Płyta do włożenia w mózg...*, с. 42 (перевод наш — О.М.).

Именно поэтому в книге, действие которой — подчеркнем — разыгрывается в канун Рождества, нелицеприятны, равнодушны и чужды друг другу все, в том числе и Христос, которого, возможно, до сих пор часть поляков считает «своим». Такая трактовка для российского адресата, в представлении которого поляк ассоциируется с набожностью, но не в таком аспекте, могла бы показаться слишком радикальной.

Подытоживая, можно сказать, что по сравнению с русским переводом книги Масловская показывает гораздо более неприглядную картину поляков, которые как будто играют в клипе с низким бюджетом, в ритмах хип-хопа с историко-трагическим надрывом. Их разобщенность не препятствует им вступать в конфликты с другими нациями и культурами и приспособить к своим потребностям даже образ Христа. О русском переводе книги *Другие люди*, используемом для сценической постановки, можно сказать, что наряду с сохранением инокультурного фона проблемы польского коллективного сознания выходят в нем на уровень универсальной проблематики. Это обусловлено тем, что, с одной стороны, выразительно представлен сам образ большого города, в котором независимо от его местонахождения можно забыть о потребности настоящего общения и настоящей любви, которая предполагает не просто подобие, а уподобление друг другу⁴³. С другой стороны, проблема отношений *я — другие* сопровождает всех людей на протяжении жизни, трансформируясь также в модели *свои — чужие* или *мы — они*, на фоне которых значительно проще выстроить собственный идентитет, примером чему служат многие персонажи Масловской⁴⁴.

Интересно также отметить, что в переводе другие люди называются также маленькими, что перекликается с типом литературного героя в русской литературе: «INNI LUDZIE i ich sprawkі»⁴⁵ — «Маленькие люди и их маленькие дела». Без сомнений, можно согласиться с тем, «что с точки зрения межкультурной коммуникации интересным является не то, в какой степени перевод адекватен оригиналу, а в каких аспектах он приближен

⁴³ Ю.С. Степанов, *Константы. Словарь русской культуры. Опыт исследования*, Языки славянской культуры, Москва 1997, с. 279–282.

⁴⁴ P. Czapliński, *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*, WAB, Warszawa 2009, с. 268–269.

⁴⁵ D. Masłowska, *Inni ludzie...*, с. 81.

к нему и в каких отходит от него»⁴⁶. Именно это дает возможность уловить то, в какой степени проявляются сходства и отличия культур, а также как можно открыть собственную идентичность в контексте *другого*, а также *другого* сквозь призму *мы*⁴⁷.

Следует подчеркнуть, что предназначенность произведений для театральной адаптации в инокультурной среде и ориентированность на *другого* получателя дает переводчику довольно большую свободу в выборе языковых средств и передачи общей тональности текста. В частности, это предопределяет возможность опущения некоторых тематических линий и соответствующим образом корректирует вектор восприятия текста вторичными реципиентами. Возможно, что чрезмерно резкий тон произведения Масловской с предельной экспрессивно-эмоциональной глубиной, шокирующий также и многих польских адресатов, но все же допустимый как способ высмеивания черт представителей своей нации, по мнению переводчика, мог стусить темные краски в образе стереотипного поляка в российской среде. Это может предопределять и редукцию вульгаризмов в тексте перевода для сцены, несмотря на то, что их использование в русском повседневном общении еще шире, чем в польском. Масловская же подмечает, что вульгарная лексика в настоящее время стала выходить за пределы обыденной речи поляков, что влечет за собой ощутимые последствия для общественной жизни. Сохраняется ли в связи с этим посыл *Других людей* в рэп-читке, сходны ли проблемы жителей современных больших городов, будь то Варшава, Москва или Петербург, а также подобны ли особенности их речевого поведения как мира, интерпретируемого в языке? Безусловно, замыслом Масловской было, чтобы *Другие люди* прежде всего шокировали адресата, а не только, как в адаптации этого текста на российских сценах, удивляли его.

⁴⁶ М. В. Цветкова, *Поэтический текст в контексте всемирной литературы. Проблемы перевода и межкультурной коммуникации* // М. К. Бронич (ред.), *Французская литература в контексте мировой литературы*, Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н. А. Добролюбова, Нижний Новгород 2012, <https://publications.hse.ru/chapters/68395011> (23.09.2020).

⁴⁷ Т. Todorov, *Podbój Ameryki. Problem innego*, пер. J. Wojtasiewicz, Aletheia, Warszawa 1996.

REFERENCES

- Adel'geym, Irina (ed.). *Antologiya sovremennoy pol'skoy dramaturgii*. T. 2. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2015 [Адельгейм, Ирина (ред.). *Антология современной польской драматургии*. Т. 2. Москва: Новое литературное обозрение, 2015].
- Azarenko, Alena. “*‘U nas vsë khorosho’ (i eto nepravda): prem'jera ot Iyul'ansambli v teatre ‘Praktika’*” [Азаренко, Алена. “«У нас всё хорошо» (и это неправда): премьера от Июльансамбль в театре «Практика»”] <<http://localdramaqueen.moscow/2019/12/ryzhakoff-all-good/>>.
- Barthes, Roland. “Literatura i znachenije.” Transl. Zenkin S. Barthes, Roland. *Izbrannyye raboty. Semiotika. Poetika*. Ed., pref. Kosikov, Georgyj. Moskva: Progress, 1994: 276–297 [Барт, Ролан. “Литература и значение.” Пер. Зенкин С. Барт, Ролан. *Избранные работы. Семиотика. Поэтика*. Сост., общ. ред. и вступ. ст. Косиков, Георгий. Москва: Прогресс, 1994: 276–297].
- Czapliński, Przemysław. *Polska do wymiany. Późna nowoczesność i nasze wielkie narracje*. Warszawa: W.A.B., 2009.
- Czubała, Henryk. “Zakazane dzielnice: o twórczości Doroty Masłowskiej.” *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Historicolitteraria*, 2012, no. 12: 205–213.
- Derrida, Jacques. “*Golos i fenomen*» i drugiye raboty po teorii znaka. Transl. Kalinina S., and Suslov N. Sankt-Peterburg: Aleteya 2013 [Деррида, Жак. «Голос и феномен» и другие работы по теории знака. Пер. Калинина С., Суслов Н. Санкт-Петербург: Алетейя 2013].
- Dvoje bednykh rumin, govoryashchikh po-pol'ski* [Двое бедных румын, говорящих по-польски] <<http://www.lunatheatre.ru/shows/29>>
- Geertz, Clifford. “O gatunkach zmaconych: nowe konfiguracje myśli społecznej”. Przeł. Łapiński Z. *Teksty Drugie*, No. 2/1990:113–130.
- “*Inni ludzie*”: *padl pierwszy klaps na planie ekranizacji książki Doroty Masłowskiej*” <<https://kultura.onet.pl/film/wiadomosci/inni-ludzie-film-wedlug-ksiadzki-doroty-maslowskiej-obsada-premiera/7cvzr7x>>.
- Koval'skaya, Yelena. *Pol'skaya r'yesa v Belom* [Ковальская, Елена. *Польская пьеса в Белом*] <http://www.goldenmask.ru/spect_755.html>.
- Kushlyayeva, Oksana. “U nas khorosho, u nikh — yeshche luchshe.” *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal*, 2013, No. 2(69) [Кушляева, Оксана. “У нас хорошо, у них — еще лучше”. *Петербургский театральный журнал*, 2013, no. 2 (72)] <<http://ptj.spb.ru/archive/72/voyage-from-spb-72-2/unas-xorosho-unix-eshhe-luchshe/>>.
- Langer, S'yuzen. *Filosofiya v novom klyuche: Issledovaniye simvoliki razuma, rituala i iskusstva*. Ed. Shestakov, Vyacheslav. Transl. Yevtushenko S. Moskva: Respublika, 2000. [Лангер, Сьюзен. *Философия в новом ключе: Исследование символики разума, ритуала и искусства*. Ред. Шестаков, Вячеслав. Пер. Евтушенко С. Москва: Республика, 2000].
- Lotman, Yuriy. “Tri funktsii teksta.” Lotman, Yuriy, *Semiosfera*. Sankt-Peterburg: Iskustvo-SPB, 2010: 155–163 [Лотман, Юрий. „Три функции текста”. Лотман, Юрий. *Семиосфера*, Санкт-Петербург: Искусство-СПБ, 2010: 155–163].
- Masłowska, Dorota. *Inni ludzie*. Ilustracje Maciej Chorąży. Kraków: Wydawnictwo Literackie, 2018.

ДРУГИЕ ЛИ ДРУГИЕ ЛЮДИ?...

- Mrozek, Witold. "Dorota Masłowska przed premierą „Innych ludzi” w teatrze: Nie oczekuję wierności, ale srogo karzę za niewierność." *Gazeta Wyborcza* 15.03.2019.
- Nogaś, Michał. "Dorota Masłowska. 'Bardzo płaczę na manifestacjach'". Nogaś, Michał. *Z niejednej półki. Wywiady*. Warszawa: Agora, 2020: 559–575.
- Pavlovskiy, Roman. "Rossijskim chitatel'jam." *Antologiya sovremennoy pol'skoy dramaturgii*. Ed. Starosel'skaya, Kseniya. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2010: 5–6 [Павловский, Роман. "Российским читателям". *Антология современной польской драматургии*. Ред. Старосельская, Ксения. Москва: Новое литературное обозрение, 2010: 5–6].
- "R-ep-chitka p'yesy Doroty Maslovskoy 'Drugie lyudi'". Rezhissёр Urbański, Wojciech. Transl. Krizhevskiy, A. ["Рэп-читка пьесы Дороты Масловской «Другие люди»". Режиссёр Урбаньский, Войцех. Пер. Крижевский А.] <https://vk.com/video-32694718_456239050>.
- Shchagina, Svetlana. "Ponayekhali tut." *Peterburgskiy teatral'nyy zhurnal*, 2013, No. 3 (69): 113–130 [Шагина, Светлана. *Понаехали тут*. «Петербургский театралный журнал», 2013, No. 3 (69): 113–130] <<http://ptj.spb.ru/archive/69/non-state-theatres-petersburg/dvoe-bednyx-rumyn-govoryashhix-po-polski/>>.
- Sowiński, Michał. "Dorota Masłowska, Inni ludzie." <<https://culture.pl/pl/dzielo/dorota-maslowska-inni-ludzie>>.
- Starosel'skaya, Kseniya (ed.). *Antologiya sovremennoy pol'skoy dramaturgii*. Moskva: Novoye literaturnoye obozreniye, 2010 [Антология современной польской драматургии. Старосельская, Ксения. Ред. Москва: Новое литературное обозрение, 2010].
- Stepanov, Yuriy. *Konstanty: slovar' russkoy kul'tury. Opyt issledovaniya*. Moskva: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 1997 [Степанов, Юрий. *Константы: словарь русской культуры. Опыт исследования*. Москва: Языки славянской культуры, 1997].
- Szostak, Natalia. "Płyta do włożenia w mózg." Z Dorotą Masłowską rozmawia Natalia Szostak. *Książki*, 2018, no. 2(29): 40–43.
- "Teatral'naya chitka sovremennoy pol'skoy p'yesy (+18). Dorota Maslovskaya 'Drugie lyudi'". Rezhissёр Urbański, Wojciech. Transl. Krizhevskiy A. ["Театральная читка современной польской пьесы (+18). Дорота Масловская «Другие люди»". Режиссёр Урбаньский, Войцех. Пер. Крижевский А.] <https://www.youtube.com/watch?v=3xWNaJYW_2Y>.
- Todorov, Tzvetan. *Podbój Ameryki. Problem innego*. Transl. Wojcieszak J. Warszawa: Aletheia, 1996.
- Tsvetkova, Marina. "Poeticheskiy tekst v kontekstevsemirnoy literatury. Problemy perevoda i mezhkul'turnoy kommunikatsii." Bronich, Marina (ed.). *Frantsuzskaya literatura v kontekste mirovoj literatury*. Nizhniy Novgorod: Nizhegorodskiy gosudarstvennyy lingvisticheskiy universitet im. N.A. Dobrolyubova, 2012: 210–220 [Цветкова, Марина. "Поэтический текст в контексте всемирной литературы. Проблемы перевода и межкультурной коммуникации." Бронич, Марина (ред.). *Французская литература в контексте мировой литературы*. Нижний Новгород: Нижегородский государственный лингвистический университет им. Н.А. Добролюбова, 2012: 210–220] <<https://publications.hse.ru/chapters/68395011>>.
- Uniłowski, Krzysztof. "Zaangażowani i ponowocześni." Uniłowski, Krzysztof. *Kup pan książkę! Szkice i recenzje*. Katowice: FA-art, 2008: 8–27.

- Vyrypaev, Ivan. "Ya — konserwator." Interv'yu Yelene Kutlovskoy. *Iskusstvo kino*. 2004, no. 2 [Вырыпаев, Иван. "Я — консерватор." Интервью Елене Кутловской. *Искусство кино* 2004, no. 2] <<http://old.kinoart.ru/archive/2004/02/n2-article17>>
- Wójtowicz-Zajac, Agnieszka. "Świat w języku: o prozie Doroty Masłowskiej." Nęcka, Agnieszka, Nowacki, Dariusz, Pasterska, Jolanta (ed.). *Skład osobowy: szkice o prozaikach współczesnych*. Cz. 2. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, 2016: 303–331.

**MACIEJ MAŁEK**

Uniwersytet Śląski w Katowicach

<http://orcid.org/0000-0001-9786-6924>

O TŁUMACZENIU I SCENICZNEJ ADAPTACJI DŹWIĘKÓW W *WIŚNIOWYM SADZIE* ANTONA CZECHOWA

TRANSLATION AND STAGE ADAPTATION OF THE SOUNDS IN *THE CHERRY ORCHARD* BY ANTON CHEKHOV

The present article focuses on the problem of inter- and intralingual translation — or, more precisely, its adaptation. Adaptation is considered here in terms of the translation studies as well as the theatre studies — as a transfer of written text into the language of theatre. The research materials are Chekov's play *The Cherry Orchard*, its translation into Polish made by Agnieszka Lubomira Piotrowska and its stage realization. The performance was staged by the Georgian director David Mgebrishvili in 2017 in Teatr Nowy in Zabrze, Poland. The author analyses how to transfer the sounds, which are thought to be a typical motive in Chekhov's works.

Keywords: adaptation, translation of stage texts, Anton Chekhov, translation of sounds

18 listopada 2017 roku w Teatrze Nowym w Zabrzu odbyła się premiera *Wiśniowego sadu* Antona Czechowa, a dokładniej — Davida Mgebrishvilego. Jest to zgodne z postulatami Wielkiej Reformy Teatru, która prawo do utworu przekazuje w ręce reżysera. Sztuka Czechowa w wizji Mgebrishvilego to, jak anonsuje teatr¹,

uwspółcześniona wersja dramatu okrzykniętego najwybitniejszym w dorobku Antoniego Czechowa! To poruszająca opowieść o ludziach — stojących w obliczu nieuchronnej katastrofy, z której jedynym wyjściem jest sprzedaż tytułowego wiśniowego sadu. W tym świecie bohaterowie poddają się niesionym przez życie koniecznościom... a każdy nosi w sobie jakiś dramat, pozornie niewidoczny w banalnej rzeczywistości...

Zmierzenie się z dziełem uważanym za „najwybitniejsze” w dorobku Czechowa jest nie lada wyzwaniem. Jeszcze więcej odwagi wymaga jego uwspółcześnienie. Gruziński reżyser podjął się próby interpretacji mrocznego, dusznego, wręcz beznadziejnego świata Czechowa.

¹ <https://teatrzabrze.pl/przedstawienia/wisniowy-sad-antoni-czechow-2/> (28.08.2020).

Robi to na swój sposób. Rezygnuje z utartych konwenansów i oddala się od wizji Czechowa, który stworzył obraz wiśniowego sadu z kwitnącymi drzewami w zimny majowy poranek. Mgebrishvili adaptuje Czechowa. Jakie jednak są tego konsekwencje? Mgebrishvili pracuje z przekładem Agnieszki Lubomiry Piotrowskiej — współczesnej tłumaczki największych rosyjskich dzieł, specjalizującej się jednocześnie w tłumaczeniu scenicznym. Piotrowska podkreśla, że w swojej pracy sama nie uwspółcześnia tekstów, chyba że jest o to proszona². Tym samym nasuwa się wątpliwość co do kwestii autora „uwspółcześnionego” dzieła. Lektura tłumaczenia wykonanego przez Piotrowską i jego konfrontacja z tym, co słyszymy na scenie³, pozwala stwierdzić, że proces adaptacji sztuki przez gruzińskiego reżysera rozpoczął się już na poziomie tekstu.

Adaptacja w przekładzie może być rozpatrywana jako jedna ze strategii tłumaczenia, w której zjawiska nieznanne w języku docelowym zastępuje się elementami równoważnie funkcjonalnymi lub — szerzej — jako „strategia tłumaczenia wolnego, niedosłownego, która narusza ekwiwalencję tekstu wyjściowego i tekstu docelowego”⁴. Adaptacja w tym kontekście jest więc celowym wprowadzaniem zmian w celu dostosowania treści tekstu wyjściowego do wymagań odbiorcy tekstu docelowego. Różni się ona od translacji tym, że odchylenia od oryginału w jej przypadku nie są spowodowane przez różnice językowe⁵.

W rozumieniu teatralnym adaptacja to odrębna praktyka twórcza (obok reżyserii, inscenizacji i scenografii) oznaczająca stworzenie tekstu do spektaklu na podstawie tekstu już istniejącego⁶. Jej zasadą jest

² A. L. Piotrowska, *Od tłumaczki*, w: A. Czechow, *Dramaty*, przeł. A. L. Piotrowska, Oficyna, Łódź 2019, s. 9–12.

³ W pracy korzystałem ze źródeł: A. Чехов, *Вишнёвый сад*, w: A. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения* t. 13. Наука, Москва 1986; A. L. Piotrowska — przekład niepublikowany, użyczony na potrzeby badań; Teatr Nowy w Zabrzu — realizacja sceniczna, nagranie udostępnione na potrzeby badań.

⁴ U. Dąmbska-Prokop, *Adaptacja*, w: U. Dąmbska-Prokop (red.), *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*, Wydawnictwo Wyższej Szkoły Języków Obcych i Ekonomii, Częstochowa 2000, s. 27–30.

⁵ G. Jäger, *Die sprachlichen Bedeutungen — das zentrale Problem bei der Translation und ihrer wissenschaftlichen Beschreibung*, w: G. Jäger, A. Neubert (Hrsg.), *Bedeutung und Translation (= "Übersetzungswissenschaftliche Beiträge"* 9), Leipzig 1986. Cyt. za R. Lewicki, *Zagadnienia lingwistyki przekładu*, Wydawnictwo Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej, Lublin 2017, s. 24.

⁶ A. Sordyl, *Adaptacja jako twórcza praktyka w polskim teatrze współczesnym. Krystian Lupa — Krzysztof Warlikowski — teatr krytyczny*, „Postscriptum Polonistyczne” 2011, nr 2 (8), s. 43–60.

wierność duchowi i treści źródła przy jednoczesnym prawie adaptatora do dokonywania zmian. Adaptacja teatralna pozwala też, zgodnie z założeniami Wielkiej Reformy Teatru, na przejawienie się adaptującego w tekście. Musi być to jednak kompromis między tym, co i w jakim celu powiedział autor, a słowami adaptującego⁷. Patrice Pavis, francuski semiotyk teatru, stwierdza, że w adaptacji kontekst narracyjny może podlegać zmianom, natomiast warstwa dyskursywna wyróżnia się zmianami radykalnymi. Badacz idzie jeszcze dalej, twierdząc, że adaptacja, w przeciwieństwie do tłumaczenia czy też aktualizacji (ang. *contemporization*), może być swobodna, a adaptujący może zmieniać sensy dzieła oryginalnego lub zupełnie je przekształcać⁸.

Tak rozumiana adaptacja pozwoli nam na stosowanie tego pojęcia w szerokim, bo intra- i intersemiotycznym sensie. Adaptacja do tej pory była zagadnieniem omawianym najczęściej w ramach przekładu filmowego, rzadko natomiast pojawiała się w kontekście przekładu dla sceny. A jest to problem niezwykle ciekawy, gdyż, jak zauważa Małgorzata Semczuk-Jurska, zawiera w sobie właśnie kwestie przekładu intersemiotycznego, które wymagają od tłumacza należącego do sztuki⁹. Adaptacja będzie zatem formą interpretacji, podsumowania i tym samym przekazu głównych myśli i idei utworu. Odchylenie od tekstu wyjściowe zawsze jednak wiąże się z pewnym obawami. Susan Bassnett określa ten problem jako „red herring” (pol. *falszywy trop*)¹⁰, twierdząc, że ani „adaptacja” (ang. *adaptation*), ani „wersja” (ang. *version*) nigdy nie zostały precyzyjnie zdefiniowane w kontekście przekładu i są używane po to, by usprawiedliwiać bądź wyjaśniać konkretne strategie odchylenia od tekstu źródłowego¹¹. Można na to spojrzeć także inaczej, często bowiem przy realizacji scenicznej poja-

⁷ M. Wright, *Proces dramatopisarstwa*, przekł. A. Konieczny, PWN, Warszawa 2019, s. 132.

⁸ P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, przeł. S. Świontek, Ossolineum, Wrocław 2002, s. 22.

⁹ M. Semczuk-Jurska, *Teatralna adaptacja tekstu literackiego jako przekład intersemiotyczny* („Burzliwe życie Lejzorka Rojtszuańca” Ilji Erenburga), w: S. Gruzca, A. Marchwiński, M. Płużyczka (red.), *Translatoryka. Koncepcje – Modele – Analizy*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Kulturologii i Lingwistyki Antropocentrycznej Uniwersytetu Warszawskiego, Warszawa 2010, s. 119–123.

¹⁰ S. Bassnett, *Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts*, w: T. Hermans (red.), *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*, Croom Helm, Beckenham 1985, s. 87–102.

¹¹ S. Bassnett, *Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre*, w: S. Bassnett, A. Lefevere (red.), *Constructing Cultures, Multilingual Matters*, Clevedon, s. 90–108.

wia się problem pomijania elementów niepasujących do danej wizji lub — na odwrót, dodawania czegoś, czego nie ma w oryginale. Wynika to z konkretnego charakteru danej sztuki i odwiecznych ograniczeń przedstawienia teatralnego co do przestrzeni i czasu.

Wydaje się, że sam Czechow krytycznie odnosił się do powyższych zjawisk. Nie był, jak pamiętamy, zadowolony z adaptacji Konstantina Stanisławskiego, który na pierwszy plan wysunął element tragiczny sztuki¹². Co więcej, ostrożnie podchodził do samego przekładu, czemu wyraz dał w liście do Olgi Knipper: „Вообще к переводам этим я равнодушен, ибо знаю, что в Германии мы не нужны и не станем нужны, как бы нас ни переводили”¹³. Podobne podejście prezentował przy tłumaczeniu *Wiśniowego sadu* na francuski: „Ведь это дико, французы ничего не поймут из Ермолая, из продажи имения и только будут скучать”¹⁴.

Mimo tych obiekcji tłumaczono go często. I nic dziwnego, bowiem twórczość Czechowa ma wymiar uniwersalny; porusza problemy, które łączą ludzi niezależnie od tego, w jakim kraju mieszkają. Czechow daje widzowi możliwość dowolnej reakcji i wyciągnięcia dowolnych wniosków — nie narzuca żadnego punktu widzenia. A jednocześnie jest nieuchwytny¹⁵. Dlatego też badania twórczości Czechowa, przede wszystkim w kontekście jego przekładu, sprowadzają się do uchwycenia głębi jego tekstów przy maksymalnym przybliżeniu jej odbiorcom¹⁶.

Wsiewołod Meyerhold po obejrzeniu realizacji *Wiśniowego sadu* w Moskiewskim Akademickim Teatrze Artystycznym napisał do Czechowa: „Ваша пьеса абстрактна, как симфония Чайковского.

¹² Zresztą Stanisławski odegrał znaczącą rolę w projektowaniu *Wiśniowego sadu*. To za jego namową Czechow zatytułował utwór *Вишнёвый сад*. Zastosował przymiotnik nie relacyjny — вишневый, a jakościowy вишнёвый, zmieniając tym samym wydźwięk dzieła.

¹³ А. П. Чехов, *Письмо Кнipper-Чеховой О. Л., 15 ноября 1901 г. Ялта*, w: А. П. Чехов. *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 10. Письма, Апрель 1901 — июль 1902*, Наука, Москва 1981, s. 115.

¹⁴ А. П. Чехов, *Чехов А. П. Письмо Кнipper-Чеховой О. Л., 24 октября 1903 г. Ялта*, w: А. П. Чехов. *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 11. Письма, июль — декабрь 1903*, Наука, Москва 1982, s. 284–285.

¹⁵ Н. М. Нестерова, О. В. Соболева, *Реалии «усадебного мира» А. П. Чехова в зеркале английского языка*, „Вестник Челябинского государственного университета”, 2012, nr 32 (286), s. 76–81. Za: Д. Рейфилд, *Жизнь Антона Чехова*, przeł. О. Макарова, Б.С.Г.-Пресс 2011, s. 11.

¹⁶ Н. М. Щаренская, К. Е. Василиу, *Глаголы движения в «Вишневом саду» А. П. Чехова: Оригинал и румынский перевод*, «Практики интерпретации» 2016, nr 1, s. 180–191.

И режиссер должен уловить ее слухом прежде всего¹⁷. Nie bez przyczyny Meyerhold odnosi się właśnie do strony dźwiękowej dramatu. Doświadczenie reżysera teatralnego pozwoliło mu dostrzec, jaką rolę odgrywa u Czechowa dźwięk. Jednym z nich jest dźwięk pękającej struny i odgłos drzew padających pod siłą topora, który sły-chać w trakcie całego utworu. Funkcją tych dźwięków jest podkreśle-nie atmosfery, ale odnoszą się one także do fabuły, która rozwija się na wszystkich planach. Mając na uwadze wielokodowość sztuki te-atralnej, dźwięki należy rozpatrywać w charakterze pełnowartościo-wych elementów tekstu. Czechow w swoim dramacie zapisał wprost warstwę dźwiękową towarzyszącą wydarzeniom świata przedstawio-nego za pośrednictwem swych bohaterów i didaskaliów.

Любовь Андреевна [...]: Словно где-то музыка. (Прислушивается.)	Raniewska: [...] Jakby gdzieś muzyka (Nasłuchuje)
Слышно, как Епиходов играет на гитаре все ту же грустную песню.	Słyhać, jak Jepichodow gra na gitarze wciąż tę samą smętną piosenkę.
Слышно, как вдали стучат топором по дереву	(Z dala dochodzi odgłos rąbania toporami drzew)

Powszechne jest przekonanie, że przekład utworów Czechowa nie jest szczególnym wyzwaniem, nie licząc realiów, aluzji czy niektórych „słów”¹⁸. Pisał on bowiem podobno językiem bezbarwnym i pozbawionym indywidualności. Trudno więc się doszukiwać tutaj jakichś spektakularnych błędów tłumacza. Stoi za to przed nim inne zadanie – zrozumienie Czechowa jako artysty i człowieka, zrozumienie Rosji. Nie bez znaczenia jest też dbałość o oddanie wszelkich niuansów ję-zykowych. Problemy pojawiają się głównie na etapie realizacji, gdzie reżyser zrezygnował z niektórych dźwięków.

Na chwilę przed końcem sztuki scena jest pusta. Jak pisze Cze-chow:

Сцена пуста. Слышно, как на ключ запирают все двери, как потом отъезжают экипажи. Становится тихо. Среди тишины раздается глухой стук топора по дереву, звучащий одиноко и грустно.

Scena pusta. Słyhać, jak na klucz zamykane są wszystkie drzwi, jak potem odjeżdżają powozy. Zapada cisza. Wśród tej ciszy rozlega się głuchy stukot siekiery o drzewa, brzmiały samotnie, smutno.

¹⁷ В. Э. Мейерхольд, *Статьи. Письма. Речи. Беседы. В 2 ч. Ч. 1. Искусство*, Москва 1968, s. 85.

¹⁸ Н. М. Щаренская, К. Е. Василиу, *Глаголы движения...*, s. 180–191.

Reżyser nie korzysta z możliwości, na które wskazuje mu autor. Nie słyhać żadnego dźwięku. Narzędziem Mgebrishvilego jest cisza. Nie słyhać na razie nawet siekiery odbierającej życie wiśniowemu sadowi. Tym bardziej nie brzmi on ani samotnie, ani smutno. Ostatnia scena w zamyśle Czechowa została zaprojektowana jako dźwiękowa dominanta akcji. Następnie padają pełne smutku, żalu i troski słowa Firsa, po czym znowu otrzymujemy doznania słuchowe:

Слышится отдаленный звук, точно с неба, звук лопнувшей струны, замирающий, печальный. Наступает тишина, и только слышно, как далеко в саду топором стучат по дереву.

Słyhać odległy dźwięk, jakby z nieba, niby dźwięk pękającej струny, zamierający, smutny. Zapada cisza i tylko słyhać, jak daleko w sadzie siekiery rąbią drzewa.

Mgebrishvili dopiero tutaj wykorzystuje odgłosy siekiery, jakby wydłużając wyczuwalne napięcie. O ile w pierwszym przypadku tłumaczka zrozumiała ideę „stukania” siekiery o drzewa — nie ścinania ich, nie zabijania, o tyle w drugim — drzewa już są rąbane — wycinane, rozłupywane na kawałki. Umierają. Element wydawałoby się mało znaczący (taki też jest w kontekście przekładu na potrzeby sceny), rozpatrywany na tle całości pokazuje jednak, że tłumaczka ingeruje w moc autora, który daje bądź odbiera życie swoim bohaterom. Czechow pisząc: „Далеко в саду топором стучат по дереву”, podkreśla cierpienie drzew spowodowane uderzeniami toporem. Piotrowska zwiększa intensywność i traktuje drzewa brutalniej.

Inny dźwięk to odgłos pękającej струny¹⁹, która przerywa ciągłość akcji, bytu, życia, sensu życia, wybrzmiewa smutno z dali. Zakończył się pewien etap i nie ma drogi odwrotu. Ale na scenie próżno nasłuchiwać tego charakterystycznego dźwięku. W jego miejsce słyhać utwór zespołu Velvet Underground — *Venus in furs*. Jest to zabieg

¹⁹ Dźwięk pękającej струny słyhać w tekście jeszcze raz. Ale cała ta scena została w adaptacji usunięta. Tym samym widz zostaje pozbawiony pełnej informacji. W tekście każdy z bohaterów reaguje na niego inaczej. Łopachinowi kojarzy się on z dźwiękiem obserwowanego kubła w kopalni; Gajew i Trofimow — słyszą w nim odgłosy różnych ptaków. Raniewska określa dźwięk jako nieprzyjemny. Dźwięk ten jest niemożliwy do zinterpretowania. Według badaczy odnosi się on do śmierci Griszy — syna Raniewskiej. Zob. М. Ч. Ларинова, *Звук лопнувшей струны в свете фольклора*, „Известия Южного федерального университета. Филологические науки” 2009, nr 2, s. 39–47.

niewątpliwie odważny, bowiem dźwięk zerwanej struny jest poniekąd „wizytówką” całej sztuki — symbolem smutku i strachu, zwiastunem nadchodzącego zniszczenia pierwotnego ładu²⁰. Warstwa melodyczna utworu wprowadzonego przez reżysera przestrasza. Ostre, smutne zapętlone dźwięki wraz z warstwą liryczną (choć gra ona tutaj znikomą rolę, bo widzowie raczej się w nią nie wsłuchują) podkreślają tylko motyw nieuchronnego przemijania, zmęczenia życiem, uległości wobec dominacji drugiego; zwiastują nadciągającą klęskę. Ten motyw przewodni jest bohaterem drugiego planu, stymulatorem wyobraźni widza. Zwiększa napięcie akcji.

Tłumaczka nie miała najprawdopodobniej problemu z przekazaniem zamysłu Czechowa, ale wizja reżysera była inna — zdecydował o rezygnacji z wielu dźwięków zza sceny. Były to między innymi muzyka grana przez pasterza na flecie, Jepichodow grający na gitarze czy strojąca się do zagrania walca orkiestra. Przykłady to także dźwięki wydawane przez samych bohaterów. Tutaj można przywołać koniec aktu II, w którym Waria zza sceny trzykrotnie nawołuje Anię podczas jej spotkania z Trofimowem. Ta niepewność buduje napięcie akcji i sprawia, że widz zaczyna niepokoić się możliwym pojawieniem się Warii. W realizacji scenicznej Waria siedzi w tym czasie nieopodal bohaterów i od początku jest uczestniczką sceny. Reżyser odebrał więc widzom możliwość odczuwania pewnych emocji — stresu i niepewności.

Warstwa dźwiękowa przejawia się też w zaprojektowanych przez Czechowa pauzach. Autor w didaskaliach posługiwał się krótką wskazówką пауза. Pojawia się ona w tekście 34 razy. Trzykropek, także wyrażający ciszę paury — 472. Można więc sądzić, jest to jedno z ulubionych narzędzi Czechowa. Jest to milczenie znaczące²¹, wyrażające określone treści. Wśród znaczeń pauzy odnajdujemy takie jak ogólny wyraz i środek komunikowania, taktyczny wyraz działania, symptom charakterologiczny, kategoria moralna, estetyczna czy nawet mistyczna²². Każde milczenie ma swoją siłę ilokucyjną, którą należy uwzględnić. Cisza pauz występuje zarówno w dialogach bo-

²⁰ М. Ч. Ларинова, *Звук лопнувшей струны в свете фольклора*, „Известия Южного федерального университета. Филологические науки” 2009, nr 2, s. 39–47.

²¹ Choć językoznawcy stwierdzają, że milczenie i pauza różnią się od siebie, na potrzeby tej analizy przyjmujemy je za elementy tożsame. Por. I. Dąbska, *Milczenie jako wyraz i jako wartość*, „Roczniki Filozoficzne”, z. 1, t. XI, 1963, s. 73–79; S. Śniatkowski, *Milczenie i pauza w gramatyce nadawcy i odbiorcy. Ujęcie lingwoedukacyjne*. Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, Kraków 2002.

²² J. Rokoszowa, *Język a milczenie*, „Biuletyn PTJ”, z. XL, 1983 s. 129–137; I. Dąbska, *Milczenie jako wyraz i jako wartość...*, s. 73–79.

haterów, wskazując na ich niepewność, niezdecydowanie, brak pomysłu na przyszłość, świadomość beznadziejności, zadumę, nadzieję, wspomnienia, jak też między ich replikami i całymi scenami. Wówczas milczenie zatrzymuje akcję, przenosi widza w stan niepewności, każe mu niecierpliwie oczekiwać na rozwój wydarzeń.

Tłumaczka rzetelnie przekazała pauzy zaprojektowane przez Czechowa. Ale ich tłumaczenie za pomocą znaków sceny — gry aktorów — odbiega już znacznie od tekstu wyjściowego. W scenie, w której Łopachin proponuje Raniewskiej sprzedaż sadu, ich wymiana zdań wygląda następująco:

Łopachin: Będzie pani brać z letników co najmniej dwadzieścia pięć rubli rocznie od działki, i jeśli zaraz dacie ogłoszenie, to przysięgam na wszystko, że do jesieni nie pozostanie ani jednego wolnego skrawka ziemi — wszystko rozbiorą. Słowem: gratuluję, jesteście uratowani. Okolica cudowna, rzeka głęboka. Tylko, prawda, trzeba powyprzątać, poczyścić... na przykład, powiedzmy, zburzyć wszystkie stare budynki, o, ten dom jest już do niczego, wyrąbać stary wiśniowy sad...

Raniewska: Wyrąbać? Kochany mój, przepraszam, pan nic nie rozumie. Jeżeli w tej guberni jest coś ciekawego, wręcz wspaniałego, to tylko nasz wiśniowy sad.

Ten sam tekst wygłoszony ze sceny brzmi:

Łopachin: Będzie pani brać z letników co najmniej dwadzieścia pięć rubli rocznie od działki... [zdziwienie], i jeśli zaraz dacie ogłoszenie... [nadzieja], to przysięgam na wszystko, że do jesieni nie pozostanie ani jednego wolnego skrawka ziemi — wszystko rozbiorą... [ekscytacja]. Słowem: gratuluję, jesteście uratowani... [duma] Okolica cudowna..., rzeka... głęboka... Tylko..., prawda..., trzeba powyprzątać..., [zadumanie] poczyścić... na przykład, powiedzmy, zburzyć wszystkie stare... [wspomnienia] budynki, o, ten dom... [wspomnienia] jest już do niczego, wyrąbać stary wiśniowy sad... [...]

Raniewska: Kochany mój, przepraszam, pan nic nie rozumie... [zdziwienie] Jeżeli w tej guberni... jest coś ciekawego... wręcz wspaniałego... [duma, gradacja napięcia] to tylko nasz wiśniowy sad.

Widać tutaj wyraźnie, jakie zmiany w utworze zaszły na poziomie scenicznym. Taka interpretacja pauz zmienia w oczach widza wydźwięk sceny i odbiór bohaterów. Wskazują na to dodane przeze mnie w nawiasach uczucia towarzyszące bohaterom. Stopniowanie napięcia i nasycenie tyłoma emocjami krótkiej wypowiedzi sprawia, że tekst jeszcze bardziej odchodzi od założonej przez Czechowa farysy w kierunku tragedii. Milczenie, jak już wspomniałem, jest także realizowane między scenami. Tworzy tam napięcie i oczekiwanie na możliwy zwrot akcji. Często tej zaplanowanej ciszy towarzyszą

jednak przeciągłe i tajemnicze metaliczne dźwięki – utwór *Metallurgy* zespołu Deep Listening Band. Wydaje się on jednak pozornym wypełnieniem pustki, a pauzy wykorzystywane przez reżysera drażnią. Zwracają na to uwagę krytycy, mówiąc o dłużyznach „pomiędzy kolejnymi dialogami”²³ czy o ciężkiej i przytłaczającej ciszy, która „wywołuje niepokój, jednak wraz z rozwojem akcji zaczyna męczyć i nużyć. Rozwlekłość niektórych scen drażni”²⁴. I jeśli uważać za wyznacznik akceptacji sztuki przez widza inscenizacyjność (rozumianą jako funkcjonalność czy przydatność sceniczną bądź inscenizacyjną tekstu /przekładu sztuki teatralnej)²⁵, to adaptacja ta odbiega od tych założeń. Utraciła swą wartość przy tłumaczeniu na kod teatru.

Na przykładzie powyższego widać, że dźwięki wprowadzone do sztuki przez Czechowa odgrywają w niej bardzo istotną rolę, są jej nieodłącznym elementem. W didaskaliach, poza wieloma funkcjami dla nich typowymi, Czechow oferuje narzędzia przydatne w realizacji scenicznej – kontekst czy podtekst. Pomijanie tych wskazówek prowadzi do spłaszczenia znaczeń zawartych implicytnie w treści utworu, inaczej, warstwy kodowej, a tym samym znaczeniowej wielowymiarowości sztuki. Postacie nie wchodzi w interakcje z dźwiękami, przez co znaczenie tych ostatnich maleje. Mgebrishvili, podobnie jak Stanisławski w 1904 roku, sprzeciwia się idei Czechowa, by utwór ten miał charakter komedii czy nawet farsy. I nawet jeśli przyznać mu do tego prawo, to jednak wydaje się, że były to modyfikacje zbyt daleko idące.

Adaptacja jest odmianą przekładu, która mimo wątpliwości odnoszącej się do zgodności z tekstem wyjściowym (jest to przecież rodzaj manipulacji²⁶), ma rację bytu²⁷. Ale zmiany zaproponowane przez Mgebrishvilego można nazwać odważniej – zawłaszczeniem (ang. *appropriation*), pod którym Julie Sanders rozumie również formę adaptacji. O ile jednak adaptacja odwołuje się do tekstu źródłowego, do oryginału, o tyle zawłaszczenie zdecydowanie odchodzi od tego

²³ <https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35018,22703494,koniec-swiata-i-co-dalej-wisniowy-sad-w-teatrze-nowym-w-zabrzu.html> (3.05.2020).

²⁴ A. Zakrzewska. <http://www.rozswietlamykulture.pl/reflektor/2018/01/01/sztuka-pozegnan-recenzja-wisniowego-sadu-davida-mgebrishvili/> (3.05.2020).

²⁵ A. Romanowska, *Hamlet po polsku*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2005, s. 40–41.

²⁶ M. Heydel, *Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem*, „Teksty Drugie” 2009, nr 6, s. 21–33.

²⁷ Z. Zaleska, *Przejęzyczenie. Rozmowy o przekładzie*, Rozmowa z Jerzym Jar-niewiczem, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2015, s. 193.

źródła²⁸. Uważam, że tak jest i w tym przypadku — rezygnacja z „ciszy Czechowa” i jego melodii tekstu jest zawłaszczeniem.

Zdaniem Patrice’a Pavisa „każdy rodzaj interwencji w tekst dramatu — począwszy od tłumaczenia aż po reinterpretację, jaką przynosi adaptacja sceniczna — jest tyleż odtwarzaniem co twórczością, ponieważ [...] pociąga za sobą konstruowanie nowego znaczenia”²⁹. Nie ma jednej i ostatecznej adaptacji sztuki dawnej, niech zatem adaptacja (zawłaszczenie) Mgebrishvilego i zmiana dźwięków zaprojektowanych przez autora będzie jedynie impulsem do dalszych interpretacji Czechowowskiego dzieła.

REFERENCES

- Anessi, Thomas. “Adaptacja jako krwawe bagno. Tłumacząc spektakl 2008: Macbeth na angielski.” Transl. Kamińska, Aleksandra. *Przekładaniec*, 2015, no. 31: 201–221.
- Bassnett, Susan. “Still Trapped in the Labyrinth: Further Reflections on Translation and Theatre.” *Constructing Cultures*. Ed. Bassnett, Susan, and Lefevere, André. Clevedon: Multilingual Matters, 1998: 90–108.
- Bassnett, Susan. “Ways through the Labyrinth: Strategies and Methods for Translating Theatre Texts.” *The Manipulation of Literature: Studies in Literary Translation*. Ed. Hermans, Theo. Beckenham: Croom Helm, 1985: 87–102.
- Chekhov, Anton. Pis’mo Knipper-Chekhovoy O. L., 15 noyabrya 1901 g. Yalta. Chekhov, Anton. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem: V 30 t. Pis’ma: V 12 t. T. 10. Pis’ma, Aprel’ 1901 — iyul’ 1902*. Moskva: Nauka, 1981 [Чехов, Антон. *Письмо Кнipper-Чеховой О. Л., 15 ноября 1901 г. Ялта*. Чехов, Антон. *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 10. Письма, Апрель 1901 — июль 1902*. Москва: Наука, 1981].
- Chekhov, Anton. Pis’mo Knipper-Chekhovoy O. L., 24 oktyabrya 1903 g. Yalta. Chekhov, Anton. *Polnoye sobraniye sochineniy i pisem: v 30 t. Pis’ma: V 12 t. T. 11. Pis’ma, iyul’ — dekabr’ 1903*. Moskva: Nauka, 1982 [Чехов, Антон. *Письмо Кнipper-Чеховой О. Л., 24 октября 1903 г. Ялта*. А. П. Чехов. *Полное собрание сочинений и писем: В 30 т. Письма: В 12 т. Т. 11. Письма, июль — декабрь 1903*. Москва: Наука, 1982].
- Chekhov, Anton. *Vishnevyy sad*. A. P. Chekhov, *Polnoyesobraniye sochineniy i pisem v 30-ti tomakh. Sochineniya*. T. 13. Moskva: Nauka 1986 [Чехов, Антон. *Вишнёвый сад*. В: А. П. Чехов, *Полное собрание сочинений и писем в 30-ти томах. Сочинения*. Т. 13. Наука: Москва, 1986].
- Czechow, Anton. *Dramaty*. Transl. Piotrowska, Agnieszka Lubomira. Łódź: Officyna, 2019.

²⁸ T. Anessi, *Adaptacja jako krwawe bagno. Tłumacząc spektakl 2008: Macbeth na angielski*, przeł. A. Kamińska, *Przekładaniec* 2015, nr 31, s. 201–221. J. Sanders, *Adaptation and Appropriation*, Routledge, London 2006, s. 26.

²⁹ P. Pavis, *Słownik terminów...*, s. 22.

- Dąbska, Izydora. "Milczenie jako wyraz i jako wartość." *Roczniki Filozoficzne*, 1963, no. 1, vol. XI: 73–39.
- Dąbska-Prokop, Urszula. *Adaptacja*. Ed. Dąbska-Prokop, Urszula. *Mała encyklopedia przekładoznawstwa*. Częstochowa: Wydawnictwo Wyższej Szkoły Języków Obcych i Ekonomii, 2000: 27–30.
- Heydel, Magda. "Zwrot kulturowy w badaniach nad przekładem". *Teksty Drugie*, 2009, no. 6: 21–33.
- Koncepcje – Modele – Analizy*. Ed. Grucza, Sambor, Marchwiński, Adam, and Flużyczka, Monika. Warszawa: Wydawnictwo Naukowe Instytutu Kulturologii i Lingwistyki Antropocentrycznej, 2010. 119–123.
- Larinova, Marina Chengarovna. "Zvuk lopnuvshey struny v svete fol'klora." *Izvestiyayuzhnogo federal'nogo universiteta. Filologicheskije nauki*, 2009, no. 2 [Ларинова, Марина Ченгаровна. "Звук лопнувшей струны в свете фольклора". *Известия Южного федерального университета. Филологические науки*, 2009, no. 2].
- Lewicki, Roman. *Zagadnienia lingwistyki przekładu*. Lublin: Wydawnictwo UMCS, 2017.
- Mejyerkhol'd, Vsevolod. *Stat'i. Pis'ma. Rechi. Besedy*. V 2 ch. Ch. 1. Moskva: Iskustvo, 1968 [Мейерхольд, Всеволод Эмильевич. *Статьи. Письма. Речи. Беседы*. В 2 ч. Ч. 1. Москва: Искусство, 1968].
- Nesterova, Natal'ya, Soboleva, Ol'ga. "Realii 'usadbnogo mira' A.P. Chekhova v zerkale anglijskogo yazyka." *Vestnik Chelyabinskogo gosudarstvennogo universiteta*, 2012, no. 32 [Нестерова, Наталья Михайловна, Соболева, Ольга Владимировна. "Реалии 'усадебного мира' А.П. Чехова в зеркале английского языка". *Вестник Челябинского государственного университета*, 2012, no. 32].
- Odziomek, Marta. "Koniec świata i co dalej? 'Wiśniowy sad' w Teatrze Nowym w Zabrzu." *Gazeta Wyborcza*. <<https://katowice.wyborcza.pl/katowice/7,35018,22703494,koniec-swiata-i-co-dalej-wisniowy-sad-w-teatrze-nowym-w-zabrzu.html?disableRedirects=true>>.
- Pavis, Patrice. *Słownik terminów teatralnych*. Transl. Świontek, Sławomir. Wrocław: Ossolineum, 2002.
- Rokoszowa, Jolanta. "Język a milczenie". *Biuletyn PTJ*, 1983, no. XL: 129–137.
- Romanowska, Agnieszka. *Hamlet po polsku*. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2005.
- Semczuk-Jurska, Małgorzata. "Teatralna adaptacja tekstu literackiego jako przekład intersemiotyczny ('Burzliwe życie Lejzorka Rojtszwańca' Pjji Erenburga." *Translatoryka. Koncepcje – Modele – Analizy*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Kulturologii i Lingwistyki Antropocentrycznej Uniwersytet Warszawski, Warszawa 2010: 119–123.
- Shcharenskaya, Natal'ya, Vasiliu Kristina Yelena. "Глаголы движения в 'Вишневом саде' А. П. Чехова: Original i rumynskiy perevod." *Praktiki interpretatsii*, 2016, no. 1 [Щаренская, Наталья Марковна, Василиу Кристина Елена. "Глаголы движения в 'Вишневом саде' А. П. Чехова: Оригинал и румынский перевод". *Практики интерпретации*, 2016, no. 1].
- Sordyl, Alina. "Adaptacja jako twórcza praktyka w polskim teatrze współczesnym. Krystian Lupa – Krzysztof Warlikowski – teatr krytyczny." *Postscriptum Polonistyczne*, 2011, no. 2.
- Śniatkowski, Sławomir. *Milczenie i pauza w gramatyce nadawcy i odbiorcy. Ujęcie lingwoedukacyjne*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Akademii Pedagogicznej, 2002.

- Wright, Michael. *Proces dramatopisarstwa*. Transl. Konieczny, Ada. Warszawa: PWN, 2019.
- Zakrzewska, Ania. "Sztuka pożegnań. Recenzja 'Wiśniowego sadu' Davida Mgebrishvili". <<http://www.rozswietlamykulture.pl/reflektor/2018/01/01/sztuka-pozegnan-recenzja-wisniowego-sadu-davida-mgebrishvili/>>.
- Zaleska, Zofia. *Przejęzyczenie. Rozmowy o przekładzie*. Wołowiec: Wydawnictwo Czarne, 2015.



N O T Y O A U T O R A C H

ANNA BEDNARCZYK

Kierownik Zakładu Przekładu i Dydaktyki Instytutu Rusycystyki Uniwersytetu Łódzkiego. Teoretyk i praktyk tłumaczenia. Autorka dziewięciu monografii z zakresu teorii tłumaczenia oraz literatury rosyjskiej, a także ponad 150 artykułów i pomniejszych publikacji naukowych. Jej zainteresowania naukowe koncentrują się przede wszystkim wokół problematyki przekładu tekstów poetyckich, w tym melicznych, oraz decyzji tłumacza. Najnowsze monografie to: *Zmagania z przekładem w przestrzeni rosyjskojęzycznej. Teoria i praktyka w ewolucji* (Gdańsk 2016), *Analiza pretranslatorska tekstu jako pierwszy etap tłumaczenia poetyckiego* i jej rosyjskojęzyczny wariant *Предпереводческий анализ текста как первый этап стихотворного перевода* (Łódź 2019). Brała udział w pracach nad opublikowanym niedawno *Słownikiem polskiej terminologii przekładoznawczej* (2019).

Kontakt: anbednar@o2.pl

EWA BIAŁEK

Doktor habilitowany, adiunkt w Katedrze Językoznawstwa Słowiańskiego Instytutu Neofilologii Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Zainteresowania naukowe: teoria, praktyka i dydaktyka przekładu, leksykografia przekładowa, dyskurs dyplomatyczny, etnolingwistyka, współczesny język rosyjski i in. Autorka kilkudziesięciu artykułów naukowych, a także monografii pt. *Kolokacja w przekładzie. Studium rosyjsko-polskie* (2009) oraz dwóch słowników: *Kolokacja w przekładzie. Słownik rosyjsko-polski* (2011), *Dyplomacja i polityka. Rosyjsko-polski słownik przekładowy, А-Д* (2019).

Kontakt: e.bialek@poczta.umcs.lublin.pl

ELTEFRIOS CHARACIDIS

Docent doktor habilitowany, wykładowca na Wydziale Języków, Literatury i Kultury Krajów Czarnomorskich Uniwersytetu im. Demokryta w Tracji (Grecja), kierownik sekcji rosyjskiej. Ukończył Wydział Filologiczny Instytutu Pedagogicznego w Armenii w zakresie języka rosyjskiego i literatury rosyjskiej. Zainteresowania naukowe: przekład i przekładoznawstwo, przekłady literatury rosyjskiej na język grecki, etnografia, kulturologia. Członek

kolegium redakcyjnego czasopisma „Вестник Московского университета Серия 22. Теория перевода”.

Kontakt: romangr2008@mail.ru

ANETA ČERMÁKOVÁ

Magister, lektor w Katedrze Języka Rosyjskiego i Literatury na Wydziale Pedagogicznym Uniwersytetu Masaryka w Brnie (Czechy). Zainteresowania naukowe: teoria i praktyka przekładu; przekłady współczesnej prozy i publicystyki rosyjskiej, nowe technologie.

Kontakt: cermakova@ped.muni.cz

NIKOŁAJ GARBOVSKIJ

Profesor doktor habilitowany w Moskiewskim Uniwersytecie Państwowym im. M.W. Łomonosowa, członek korespondent Rosyjskiej Akademii Nauk Pedagogicznych; laureat nagrody im. M. W. Łomonosowa za działalność pedagogiczną. W 1970 roku ukończył Wojskowy Instytut Języków Obcych (specjalność — tłumacz wojskowy języka francuskiego i języka rumuńskiego). Od 2005 pełni funkcje dyrektora Wyższej Szkoły Przekładu przy Moskiewskim Uniwersytecie Państwowym oraz wiceprzewodniczącego Światowego Stowarzyszenia ds. Kształcenia Tłumaczy Ustnych i Pisemnych (WITTA). Redaktor naczelny czasopisma „Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода”; członek kolegiów redakcyjnych czasopism „Babel”, „Équivalences” i „Lebende Sparchen”. Autor ponad 200 prac naukowych — monografii, podręczników i artykułów naukowych, a także przekładów literackich i naukowych.

Kontakt: garok1946@mail.ru

MARIJA JESAKOVA

Docent doktor, wicedyrektor Wyższej Szkoły Przekładu przy Moskiewskim Uniwersytecie Państwowym ds. działalności międzynarodowej; kierownik kierunku „Język rosyjski”. Absolwentka Wydziału Filologicznego Moskiewskiego Uniwersytetu Państwowego, który ukończyła w 2005 roku na specjalności „Filologia słowiańska”. Zainteresowania naukowe: leksykologia rosyjska, stylistyka, przekład literacki (rosyjsko-francuski); język rosyjski dla tłumaczy. Autorka licznych publikacji z zakresu przekładu. Członek kolegium redakcyjnego czasopisma „Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода”.

Kontakt: maria_esakova@mail.ru

SIMONA KORYČÁNKOVÁ

Doktor habilitowany w Wydziale Pedagogicznym Uniwersytetu Masaryka w Brnie (Czechy); prorektor ds. studentów i absolwentów; kierownik Katedry Języka Rosyjskiego i Literatury, członek Czeskiego Stowarzyszenia Sławistów, Czeskiego Stowarzyszenia Językoznawców; członek kolegium

NOTY O AUTORACH

redakcyjnego czasopisma „Philologia Rossica“. Autorka licznych publikacji naukowych z dziedziny translatoryki i literatury, w tym monografii *Лексико-семантическое оформление философски значимых образов в поэзии В.С.Соловьёва*; współautorka monografii *Поэтическая картина мира сквозь призму категории перцептивности*; redaktor monografii zbiorowej (WOS) *Лексико-семантическая реализация ключевых образов-символов природного пространства в творчестве В. Соловьёва и О. Бржезиньы*.

Kontakt: korycankova@ped.muni.cz

OLGA KOSTIKOWA

Docent doktor, wicedyrektor Wyższej Szkoły Przekładu przy Moskiewskim Uniwersytecie Państwowym ds. nauki; profesor Rosyjskiej Akademii Historii Naturalnej. Absolwentka Moskiewskiego Uniwersytetu Państwowego im. M.W. Łomonosowa i Uniwersytetu Paryż–3 Nowa Sorbona (DEA). Zastępca redaktora naczelnego czasopisma „Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода”; członek kolegium redakcyjnego międzynarodowego czasopisma tłumaczy „Babel”. Autorka ponad 70 publikacji naukowych oraz przekładów literackich.

Kontakt: olga.kostikova@list.ru

ROMAN LEWICKI

Profesor, językoznawca, kierownik Katedry Językoznawstwa Słowiańskiego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w Lublinie. Absolwent rusycystyki Uniwersytetu Leningradzkiego (1977). Zainteresowania naukowe: lingwistyka przekładu, językoznawstwo ogólne, współczesny język rosyjski. Autor ponad 130 prac naukowych oraz licznych przekładów. Publikował w Polsce, Rosji, Czechach, Austrii, Niemczech, Luksemburgu, Hiszpanii, Serbii. Wykładał także na Uniwersytecie w Saarbrücken (Niemcy). Promotor w 12 ukończonych przewodach doktorskich. Ważniejsze publikacje: *Przekład wobec zjawisk podstandardowych*, Lublin 1986; *Konotacja obcości w przekładzie*, Lublin 1993; *Obcość w odbiorze przekładu*, Lublin 2000; *Chrześcijaństwo. Słownik rosyjsko-polski*. Warszawa 2002; *Polsko-rosyjski słownik nazw własnych*, Lublin 2008; *Zagadnienia lingwistyki przekładu*, Lublin 2017 oraz 34 artykułów bibliograficznych o lingwistach rosyjskich w: H. Stammerjohann (red.), *Lexicon Grammaticorum. Who's Who in the History of World Linguistics*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1996, 2nd Ed., revised and enlarged, vol. I–II, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 2009. Inicjator i redaktor serii „Przekład — Język — Kultura” (I–V, Lublin 2002–2018).

Kontakt: olaro@vp.pl

JOLANTA LUBOCHA-KRUGLIK

Doktor habilitowany, profesor Uniwersytetu Śląskiego, wicedyrektor Instytutu Językoznawstwa, redaktor serii „Językoznawstwo Słowiańskie”;

członek Komisji Językoznawstwa PAN (Katowice), Polskiego Towarzystwa Lingwistyki Stosowanej, Polskiego Towarzystwa Rusycystycznego; Autorka monografii *Rosyjskie zdania egzystencjalne w konfrontacji z polskimi i Semantyczna kategoria perceptywności i jej wykładniki w języku polskim i rosyjskim*; współautorka książek *Gramatyka praktyczna języka rosyjskiego*; *Tłumaczenie specjalistyczne. Język rosyjski. Medycyna*; kilkunastu słowników przekładowych (wyd. Langenscheidt) oraz *Polsko-rosyjskiego słownika tematycznego Ekonomia* (PWN); współredaktor kilkunastu monografii zbiorowych oraz wydawnictwa ciągłego *Przestrzenie przekładu*, autorka kilkudziesięciu artykułów z zakresu językoznawstwa konfrontatywnego, przekładu specjalistycznego i artystycznego.
Kontakt: jolanta.lubocha-kruglik@us.edu.pl

MACIEJ MAŁEK

Magister, doktorant w Instytucie Językoznawstwa Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach; członek Polskiego Towarzystwa Lingwistyki Stosowanej; autor artykułów z zakresu przekładu artystycznego. Zainteresowania naukowe dotyczą przede wszystkim przekładu scenicznego, a w szczególności zjawisk podstandardowych i systemów adresatywnych.
Kontakt: maciekmalek93@gmail.com

OKSANA MAŁYSA

Dr hab., prof. Uniwersytetu Śląskiego. Obszar zainteresowań: genologia lingwistyczna, językoznawstwo konfrontatywne, translatoryka. Autorka ponad 70 artykułów, a także monografii *Текстовые категории в публицистическом стиле (сопоставительный русско-польский анализ)* (2002); *Комиссивные речевые жанры. Сопоставительный русско-польский аспект* (2014). Współautorka monografii o tłumaczeniu specjalistycznym oraz dwóch skryptów — do nauki gramatyki praktycznej języka rosyjskiego oraz z zakresu realiów kulturowych. Współredaktorka wydawnictwa ciągłego *Przestrzenie przekładu*.
Kontakt: oksana.malysa@us.edu.pl

MARIA NIENAROKOWA

Dr. hab., pracownik naukowy Wydziału Literatur Klasycznych Zachodu i Literaturoznawstwa Porównawczego w Instytucie Literatury Światowej im. A. M. Gorkiego w Moskwie. Mediewistka, tłumaczka języka łacińskiego. W ostatnich latach zajmuje się tłumaczeniami liryki Puszkina na język angielski. Wykładała w Rosyjskim Uniwersytecie Przyjaźni Narodów, obecnie wykłada historię literatury powszechnej w Moskiewskim Uniwersytecie Państwowym. Autorka ponad dwustu publikacji naukowych w tym kilku monografii.
Kontakt: maria.nenarokova@yandex.ru

NOTY O AUTORACH

KADISZA NURGALI

Literaturoznawca, profesor dr hab. Pracuje w Eurazjatyckim Uniwersytecie Państwowym im. L.N. Gumilowa (Nur-Sultan, Kazachstan); kierownik Katedry Filologii Rosyjskiej. Autorka ponad 150 publikacji naukowych, w tym 5 monografii autorskich i 6 podręczników, m.in.: *Концепция человека и истории в прозе, Трансформация художественности в аспекте современной компаративистики, Некоторые особенности современной литературы, Сто казахских романов, Стиль художника — зеркало эпохи*. Członek kolegium redakcyjnego czasopism „Przegląd Ruscystyczny”, „Slavistika” (Gruzja), „Russkiy yazyk i literatura v Azerbaydzhanie” (Azerbejdżan), „Kereuen” (Ałmaty, Kazachstan). Zainteresowania naukowe: historia literatury rosyjskiej XX wieku, komparatystyka, literatura kazachska, teoria literatury, przekład artystyczny.

Kontakt: nurgalik1@mail.ru

ALICJA TERESA PSTYGA

Dr hab., prof. UG, kierownik Katedry Językoznawstwa i Translatoryki Instytutu Ruscystyki i Studiów Wschodnich Uniwersytetu Gdańskiego oraz kierownik Pracowni Badań nad Komunikowaniem Medialnym afiliowanej przy Wydziale Filologicznym UG; redaktor serii wydawniczej „Słowo z Perspektywy Językoznawcy i Tłumacza” (Wydawnictwo UG); członek PTR, TMJP i Tertium. Autorka monografii *Nowe słownictwo rosyjskie. Struktura formalno-semantyczna rzeczownika* (1994), *Słowotwórcza kategoria negacji. Prefiksalne negatywa rzeczownikowe we współczesnym języku polskim i rosyjskim* (2010), *Przekład w komunikowaniu medialnym. Wybrane zagadnienia na podstawie polskich przekładów rosyjskich tekstów prasowych* (Gdańsk 2013), a także ponad stu artykułów z zakresu przekładu oraz słowotwórstwa, leksykologii, frazeologii języka rosyjskiego i polskiego, również w ujęciu porównawczym; redaktorka bądź współredaktorka dziesięciu monografii wieloautorskich.

Kontakt: alicja.pstyga@ug.edu.pl

TADEUSZ SZCZERBOWSKI

Prof. dr hab., kierownik Katedry Przekładoznawstwa w Instytucie Neofilologii im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie. Studiował filologię rosyjską oraz językoznawstwo ogólne na Uniwersytecie Jagiellońskim. Doktoryzował się i habilitował w Instytucie Języka Polskiego Polskiej Akademii Nauk w Krakowie. Rozprawa doktorska ukazała się drukiem pod tytułem *O grach językowych w tekstach polskiego i rosyjskiego kabaretu lat osiemdziesiątych* (1994), a monografia habilitacyjna — *Gry językowe w przekładach „Ulissea” Jamesa Joyce’a* (1998). Tytuł profesora uzyskał w 2003 roku na podstawie książki *Kiriwina — język Wysp Trobrianda* (2002). Autor między innymi drugiego tomu *Językoznawstwa Bronisława Malinowskiego* (2000) oraz monografii: *Anna Livia Plurabelle po polsku* (2000), *Wyspy*

NOTY O AUTORACH

Hawajskie: język i tradycja (2006), *Rosyjskie teorie przekładu literackiego* (2011), *Kultura hawajska* (2014), *Kultura malajska* (2015) oraz *Polskie i rosyjskie słownictwo slangowe* (2018).

ANASTASIJA URŻA

Docent doktor w Katedrze Języka Rosyjskiego Wydziału Filologicznego Moskiewskiego Uniwersytetu Państwowego im. Michaiła Łomonosowa. Autorka pięciu podręczników, monografii *Грамматика и текст*, a także licznych prac z zakresu gramatyki komunikacyjnej i przekładu rosyjsko-angielskiego. Zainteresowania naukowe: lingwistyka porównawcza, składnia funkcjonalna, semantyka, stylistyka, język przekładu artystycznego.
Kontakt: aourja@gmail.com