

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

АРГУМЕНТИРОВАННЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

КУЛЬТУРА ПЕРЕВОДА

Сборник научных статей

Выпуск 2



Нижний Новгород
2026

УДК 82.0
ББК 80/84
А768

Печатается по решению редакционно-издательского совета НГЛУ

Рецензенты:

Гончаренко Е. С., канд. филол. наук, Литературный институт им. А. М. Горького

Пантелеева В. Г., канд. филол. наук, Литературный институт им. А. М. Горького

А768 Аргументированные интерпретации: культура перевода. Сборник научных статей. Выпуск 2. – Н. Новгород: НГЛУ, 2026. – 140 с.

ISBN 978-5-85839-482-2

Во втором выпуске научного сборника «Аргументированные интерпретации: культура перевода» представлены статьи преподавателей, аспирантов и студентов разных вузов России и зарубежья: Литературного института им. А. М. Горького, Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова, Высшей школы экономики, Уральского федерального университета, Новосибирского государственного университета, Казанского федерального университета. В фокусе внимания исследователей различные аспекты переводческой деятельности, включая проблемы художественного перевода и современного статуса переводных текстов. Издание является результатом совместного научно-просветительского проекта НГЛУ им. Н. А. Добролюбова и Литинститута им. А. М. Горького.

УДК 82.0
ББК 80/84

ISBN 978-5-85839-482-2

Редакционная коллегия

Редакторы: **Королева Светлана Борисовна**, д-р филол. наук, профессор, заведующий научно-исследовательской лабораторией «Фундаментальные и прикладные исследования аспектов культурной идентификации» НГЛУ; **Ямпольская Анна Владиславовна**, канд. филол. наук, PhD, доцент кафедры художественного перевода Литературного института им. А. М. Горького
Члены редакционной коллегии: **Аверкина Светлана Николаевна**, д-р филол. наук, профессор кафедры всемирной литературы МПГУ; **Ванчикова Елена Анатольевна**, канд. филол. наук, доцент кафедры романо-германской филологии НГЛУ; **Городецкий Святослав Игоревич**, канд. филол. наук, заведующий кафедрой художественного перевода Литинститута; **Козлова Марина Андреевна**, старший преподаватель кафедры художественного перевода Литинститута; **Наджиева Флора**, д-р филол. наук, профессор кафедры теории литературы Бакинского славянского университета, главный редактор журнала «Русский язык и литература в Азербайджане», заслуженный журналист Азербайджана.

На обложке и титульном листе использовано изображение фрагмента картины Сано ди Пьетро «Сцены из жизни святого Иеронима».

© Авторы, 2026
© НГЛУ, 2026

СОДЕРЖАНИЕ

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

<i>К. А. Дубина</i> Переводчик-автор и переводчик-читатель: как выбор ампула влияет на восприятие текста читателями	4
<i>М. Ю. Ключак</i> Структура профессионального дискурса переводчиков художественной литературы	14
<i>А. А. Михайлова</i> Актуальные проблемы перевода художественных текстов в сети Интернет	19

ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА И СТИЛЬ АВТОРА В РАБОТЕ ПЕРЕВОДЧИКА

<i>А. В. Аладышкин</i> Особенности перевода реалий из «Кентерберийских рассказов» на русский язык	28
<i>О. В. Болгова</i> Перевод французской безэквивалентной лексики (на примере литературных текстов)	33
<i>К. П. Колесникова</i> Поэма А. С. Пушкина «Граф Нулин» в переводе Луи Делатра	41
<i>А. И. Беккерман</i> Стилистические особенности новеллы «Смерть в Венеции» Т. Манна и их передача в переводах на русский язык	46
<i>А. М. Надежкин</i> Перевод В. А. Жуковским баллады И. В. Гёте «Лесной царь» в восприятии М. И. Цветаевой	51
<i>И. И. Абдулганеева</i> Языковые средства актуализации категории интенсивности в идиостиле В. М. Шукшина: переводческий аспект	55
<i>Н. А. Васильева, Л. Н. Полубояринова, Т. П. Смирнова</i> Пятая Штифтеровская лаборатория: общая характеристика, обзор заданий по интерпретации новеллы А. Штифтера «Холостяк»	64

СТРАТЕГИИ ПЕРЕВОДА: ТРАДИЦИИ, ПОЗИЦИИ, РЕАЛЬНОСТЬ

<i>А. В. Погодина</i> <i>Tu aimes bien mon style</i> : перевод, источники и интерпретация байфовского сонета-блазона (<i>Amours de Méline</i> , 1552).....	81
<i>А. О. Кузнецова</i> Перевод поэтического текста как компонента прозаического произведения (на материале трилогии Дж. Р. Р. Толкина «Властелин Колец»).....	88
<i>А. Стинкелли</i> Стратегии перевода романа «Воскресшие боги» Д. С. Мережковского у Марио Визетти: образ Леонардо да Винчи в оригинале и итальянском переводе.....	95
<i>А. А. Исаева</i> Переводы семейных романов Ф. Мориака в СССР: идеология и литературная правда	101
<i>О. А. Романова, Е. А. Ванчикова</i> Визуальная составляющая перевода комиксов с французского языка на русский	106
<i>Е. О. Тарантина, Е. А. Ванчикова</i> Особенности перевода современных песен с французского языка на русский	113
<i>К. Г. Артамонова</i> Трудности перевода современных англоязычных исповедальных текстов (на примере перевода поэтической книги Рупи Каур)	119
<i>А. А. Маркова</i> Трудности перевода нон-фикшен (на примере литературного путеводителя Филиппо Ла Порты «Рим – это ложь»)	133
СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ	138

ОБЩИЕ ВОПРОСЫ ХУДОЖЕСТВЕННОГО ПЕРЕВОДА

УДК 81'25

ПЕРЕВОДЧИК-АВТОР И ПЕРЕВОДЧИК-ЧИТАТЕЛЬ: КАК ВЫБОР АМПЛУА ВЛИЯЕТ НА ВОСПРИЯТИЕ ТЕКСТА ЧИТАТЕЛЯМИ

К. А. Дубина

Новосибирский государственный университет

В статье рассматривается вопрос о роли переводчика в процессе коммуникации на дихотомии «переводчик-автор» / «переводчик-читатель» и связанных с ней стратегиях форе­низации и доместикации. В качестве теоретической основы используется концепция А. Бермана о вторичности перевода и феномене повторного перевода. Актуальность исследования подкрепляется анализом позиции современного переводчика на французский язык Д. Шиша, который выступает за форе­низацию как способ придания переведенному тексту статуса самостоятельного художественного произведения. Цель работы – эмпирически про­верить, как выбор переводческого амплуа (стратегии) влияет на восприятие текста читате­лем. Материалом послужили два перевода японского романа Дадзая Осаму «Закатное солн­це» на французский язык (1961 г. и 2018 г.). Для оценки восприятия читателями текстов двух переводов применялся качественный метод анкетирования.

Ключевые слова: художественный перевод, переводчик-автор, переводчик-читатель, доместикация, форе­низация, повторный перевод, французский язык.

Translator-Author vs. Translator-Reader: How the Choice of Role Affects Readers' Perception of the Text

K. A. Dubina

Novosibirsk State University

The article examines the role of the translator in the communication process, focusing on the dichotomy of 'translator-author' / 'translator-reader' and the related strategies of foreignisation and domestication. The theoretical basis is A. Berman's concept of the secondary nature of translation and the phenomenon of re-translation. The relevance of the study is supported by an analysis of the position of contemporary French translator D. Chiche, who advocates foreignisation as a way of giving the translated text the status of an independent work of art. The aim of the study is to empirically test how the choice of translation approach (strategy) affects the reader's perception of the text. The material used was two translations of Dazai's Osamu Japanese novel *The Setting Sun* into French (1961 and 2018). In order to assess readers' perception of the two translations a qualitative questionnaire method was used.

Key words: literary translation, 'translator-author', 'translator-reader', domestication, fore­ignisation, retranslation, French language.

В современном переводоведении по-прежнему обсуждается роль пе­реводчика в процессе коммуникации. Этот вопрос регулярно поднимается в профессиональной среде (в частности, на книжной ярмарке «non / fiction» в 2024 г. состоялась дискуссия «Переводчик как соавтор писателя.

Границы влияния»), а также в публичном дискурсе [6]. Подтверждают это и многочисленные интервью с переводчиками, где центральным часто становится вопрос: «Кто такой переводчик – автор или читатель?». В попытке осмыслить значимость переводчика ему приписывают различные амплуа: переводчик-автор или переводчик-читатель, переводчик-актер и др. В данной статье рассматривается дихотомия «переводчик-читатель» / «переводчик-автор».

Исследователи соотносят то или иное амплуа с переводческой стратегией – доместикацией и форенизацией. Следовательно, «переводчик-читатель» предпочитает доместицирующую стратегию, адаптируя текст под читателя, в то время как «переводчик-автор» отдает предпочтение форенизирующей, сохраняя культурные реалии оригинального произведения. Одновременно с этим звучит мнение о невозможности «хорошего» перевода, что приводит к «переводческому скептицизму» среди читателей – «отрицанию возможности качественного перевода художественного произведения» [4, с. 177]. Соответственно, задача данной статьи – выяснить, можно ли считать переведенный текст самостоятельным произведением и как выбор того или иного амплуа сказывается на конечном результате.

Прежде всего сомнения в «возможности перевода» объясняются его онтологическим свойством – вторичностью. Вторичность обусловлена не только культурными или языковыми различиями, но и временными рамками – моментом, когда перевод был выполнен. В связи с этим непосредственным следствием вторичности можно считать феномен повторного перевода.

Согласно А. Берману, переводу свойственно «стареть», в связи с этим каждый повторный перевод превосходит предыдущий и становится ближе к оригинальному произведению. Вместе с этим он высказывает мысль, что есть «великие» переводы, существующие вне времени, и уточняет, что не каждый повторный перевод можно считать «великим», но каждый «великий» перевод – повторный [10].

Подобного мнения придерживается и ряд переводчиков. Например, переводчик художественной литературы М. В. Немцов в одном из интервью отмечает, что «есть книги, убитые в переводе и до сих пор не оживленные» и что «текст живет», поэтому даже «исходный текст претерпевает изменения каждые 50 лет». Тем самым М. В. Немцов аргументирует необходимость повторного перевода [1].

В. Н. Базылев в свою очередь связывает феномен множественности переводов с двумя типами переводчиков. С одной стороны, он выделяет «социально ориентированных» переводчиков, которые подстраиваются под вкусы читателей языка перевода и доводят текст перевода до их уровня, что, на наш взгляд, соотносится с вышеупомянутым амплуа «переводчика-читателя». Им противопоставлены «лично ориентированные»

переводчики, ставящие своей целью сохранение особенностей текста оригинала в тексте перевода, что соответствует амплуа «переводчика-автора» [3, с. 73]. По его мнению, подобная классификация хорошо согласуется с тенденцией описания перевода как вторичного художественного явления, когда индивидуальность переводчика проявляется в отборе языковых средств.

Базылев также отмечает, что в связи с этим существует необходимость выработать объективные критерии оценивания художественного перевода. Для этого он предлагает обратиться к критике переводов, в рамках которой основным методом выступает сравнение переводов одного и того же произведения [2, с. 73]. По этой причине в качестве материала настоящего исследования были выбраны два перевода на французский язык произведения японского писателя Дадзая Осаму «Закатное солнце».

«Закатное солнце» (яп. 斜陽, Сяё:, фр. *Soleil couchant*) – роман Дадзая Осаму (наст. имя Цусима Сю:дзи), опубликованный в 1947 г. Повествование ведется от лица девушки Казуко, родившейся в семье, разрушенной войной. События происходят в 1940-х годах, после поражения Японии во Второй мировой войне. На французском языке роман впервые был опубликован в 1961 г. в переводе, выполненном Е. де Сарбуа и Ж. Ренондо, в 2018 г. вышел новый перевод Д. Шиша.

С одной стороны, актуальность выбора переводов данного произведения обусловлена растущим во Франции интересом к японской культуре, включая художественную литературу. Согласно отчетам министерства культуры Франции, в 2024 г. по количеству переведенных произведений переводы с японского языка занимают второе место (после переводов с английского), причем их количество продолжает расти: в 2023 г. было переведено 2137 произведений, в 2024 г. – 2270 [12].

С другой стороны, Шиш, выполнивший повторный перевод, в 2017 г. опубликовал статью, в которой он критически анализирует первый вариант перевода и аргументирует необходимость повторного перевода. В этой статье, озаглавленной *Une réécriture sous contrainte: la traduction d'un roman japonais ("Soleil couchant", de Dazai)* («Переписывание с ограничениями: перевод японского романа «Закатное солнце» Дадзая О.»), переводчик рассуждает о трудностях перевода с японского языка на французский, подчеркивая, что они вызваны не только лингвистическими различиями языков, но и структурой оригинального произведения [11].

В частности, Шиш отмечает, что первый перевод был выполнен в соответствии с литературными традициями своего времени и читательскими привычками, чтобы сделать текст более доступным. Однако Шиш считает, что не стоит избавляться от всего «чуждого» и бояться шокировать читателя, лучше познакомить его с совершенно новым писательским стилем [11]. Шиш подробно анализирует художественные и структурные особенности

текста и приходит к выводу, что ключевым в нем является феномен *genzaishugi* – феномен японской культуры, заключающийся в особом восприятии мира, для которого первостепенным является интенсивность эмоций, испытываемых здесь и сейчас. В основе этого феномена лежит нелинейное представление о времени, состоящем из череды последовательных «сейчас» [11]. В связи с этим в японском языке большее внимание уделяется конкретным условиям высказывания, из-за чего создается впечатление, что язык «не способен выходить за рамки конкретных ситуаций, которые могут бесконечно варьироваться» (перевод мой. – К. Д.) [11].

Автор статьи характеризует японский как язык деталей, а не целого: при описании мира на японском мир воспринимается не сразу в целом, а как нечто разрозненное. Шиш также утверждает, что в японском языке нет ни прошедшего, ни будущего времени в строгом смысле этого слова: грамматическое время выражается частицами, которые скорее передают текущие реакции говорящего на события прошлого или будущего, а детали прошлого или будущего воспринимаются с точки зрения того, кто их представляет, как чередующиеся моменты настоящего [11].

Именно с этим переводчик обуславливает бессвязный и импрессионистский характер многих японских произведений: они фрагментированы, из-за чего, по мнению Шиша, на японском невозможно написать эквивалент того, что в европейской традиции называют романом, так как с другим восприятием времени возникает и другая фабула [11]. Наконец, Шиш приходит к выводу, что перевод должен вызывать эмоции, независимо от исходного языка, особенно когда различия между исходным языком и переводящим слишком велики.

Шиш вслед за В. Беньямином считает, что перевод не служит читателю и не стремится к простому воспроизведению смысла. Благодаря переводу в языке может и даже должна появиться новая форма письма – с этого момента переведенное произведение будет читаться не как второстепенный по значению, а как полноценный текст. Согласно Шишу, лишь выбрав амплуа «переводчика-автора», возможно создать самостоятельное произведение [11]. Таким образом, Шиш становится «переводчиком-автором» и отмечает, что переводчик, которого часто считают ушедшим в тень писателем, в конечном счете, возможно, есть просто писатель. Следовательно, Дадзай на французском языке – это не Дадзай на японском, он обретает новую жизнь в другом языке [11].

Стоит отметить, что проблема выбора переводческого амплуа обсуждается и в отечественном переводоведении. Например, в книге «Высокое искусство» К. И. Чуковский отмечает, что переводчик должен быть до определенной степени автором, т. е. переводить в соответствии с задумкой автора, а не в угоду ожиданиям читателя, при этом не внося никаких изменений в авторский замысел и не добавляя ничего «от себя» [7, с. 21–26].

Такой же позиции придерживается В. В. Набоков, в эссе «Искусство перевода» он выделяет три вида «грехов» переводчика. Одним из самых страшных, по его мнению, является ситуация, когда переводчик берется «полировать» оригинальный текст, адаптируя его к читательским предпочтениям. Таким образом, ряд исследователей полагает, что переводчику необходимо «следовать» за автором, его мыслью, подходом. При этом Набоков отмечает, что переводчик должен «действовать так, словно он и есть истинный автор, воспроизведя его манеру речи и поведения, нравы и мышление с максимальным правдоподобием» [5, с. 460–472].

Противоположное мнение в отечественной лингвистике представлено Е. Г. Эткингом. Он полагает, что переводчик – это читатель, «читатель анализирующий». Эткинд отмечает, что переводческие ошибки часто связаны с «неправильным чтением», то есть с неверной интерпретацией оригинального произведения [9, с. 138].

В. О. Бабков синтезирует оба подхода: он отмечает, что переводчик на разных этапах работы над произведением выступает и как автор, и как читатель. Сперва, согласно Бабкову, переводчик действует как «обычный читатель» и составляет первое впечатление о тексте, после чего внимательно следит за скрытыми в нем «оттенками смыслов» в качестве «читателя-профессионала». Затем он становится «писателем-имитатором» и пытается воссоздать оригинальную фразу на русском языке. В конце концов переводчик оказывается «саморедактором» и анализирует текст, опираясь на нормы принимающего языка [2, с. 21]. Итак, в процессе работы переводчик выбирает различные амплуа для достижения различных целей.

Чтобы подтвердить или опровергнуть гипотезу о том, что выбор переводческого амплуа (стратегии) влияет на восприятие текста художественного перевода читателями, был проведен эксперимент. В эксперименте приняли участие девять респондентов в возрасте от 18 до 54 лет, семь из которых имеют опыт переводческой деятельности (в личных или профессиональных целях). Стоит отметить, что респонденты являлись переводчиками с английского и французского языков и никто из них не был востоковедом. Материалом послужили пять сопоставимых по объему отрывков из переводов 1961 г. и 2018 г., включающих упоминания японских реалий и различающихся по цели высказывания (повествовательные, вопросительные, побудительные), а также способу передачи чужой речи (диалог, прямая речь, косвенная речь). Респонденты не были проинформированы о том, что представленные тексты относятся к одному произведению и являются переводами. Для минимизации эффекта узнавания стиля одного переводчика отрывки из перевода 1961 г. чередовались с отрывками из перевода 2018 г.

После чтения каждого отрывка участникам предлагалось ответить на следующие вопросы (текст опроса приводим в переводе на русский

язык): 1) Что вы почувствовали при чтении, какие эмоции испытали? Почему (приведите в пример цитаты)? 2) Как вы оцениваете язык отрывка (поэтический, странный, живой, естественный, другое)? Почему (приведите в пример цитаты)?

По завершении чтения всех текстов участники ответили на дополнительные вопросы, направленные на выявление общего восприятия произведения, его героев и автора текстов: 1) Какой отрывок вам больше всего запомнился и почему? 2) Какое впечатление произвели главные персонажи и почему? 3) Какие образы и символы показались вам важными и почему? 4) Какое впечатление об авторе у вас сложилось? 5) Где, по вашему мнению, происходят описанные события? Подробно рассмотрим ответы респондентов и попытаемся их интерпретировать, параллельно сравнивая отрывки в двух переводах.

Тональность и образ автора. В ходе эксперимента выяснилось, что предложенные тексты вызывают страх, сочувствие, грусть, тревогу. Это можно объяснить тем, что Дадзая Осаму литературоведы относят к писателям-декадентам, поскольку для его произведений характерны описания страданий и чувства ненависти к себе [8]. Восприятие образа автора оказалось неоднородным. Одни респонденты предположили, что автор – женщина: подобный ответ можно объяснить тем, что повествование ведется от лица молодой девушки. Другие сравнили стиль автора со стилем У. Эко, а один респондент сообщил, что затрудняется оценить автора, отметив, что тексты вызвали смешанные чувства, в связи с чем он предположил, что имеет дело с переводом.

Символизм и культурные реалии. Важно отметить, что образы последовательно распознавались всеми участниками эксперимента, что свидетельствует о сохранении авторского символизма в обеих версиях перевода. Абсолютное большинство респондентов определили «змею» как ключевой символ, повторяющийся в отрывках, однако интерпретировали его по-разному: некоторыми «змея» воспринималась как «символ смерти», другими – как символ «мести и хитрости». Подобное расхождение в интерпретации можно связать с особенностями оригинального произведения. Образ змеи действительно является ключевым и двойственным: с одной стороны, змея фигурирует в разговорах главных героев о смерти, с другой – в отсылках к религии. Например, в главе 6 героиня цитирует отрывок из Евангелия от Матфея (10:16). Сравнение двух переводов позволяет обнаружить существенное коннотативное расхождение.

Перевод 1961 г.: *...soyez donc sages comme des serpents et purs comme des colombes* («так будьте мудры, как змеи, и невинны, как голуби»).

Перевод 2018 г.: *Soyez donc rusés comme les serpents et purs comme les colombes* («так будьте хитры, как змеи, и невинны, как голуби»).

Как можно заметить, в первом переводе змея характеризуется положительно – советуют быть «мудрым» как змея, а во втором скорее как некто «хитрый» и даже «коварный». Слово приобретает негативный оттенок, поскольку, согласно словарю *Le Robert, la ruse* определяется как ‘*art de dissimuler, de tromper*’, то есть ‘искусство скрывать, обманывать’ [13].

Можно было бы предположить, что подобные различия связаны с тем, что переводчики опирались на разные переводы Евангелия, однако на самом деле предпочтение переводчиком той или иной версии объясняется выбранной стратегией. Кроме того, известно, что мать главной героини боится змей, но ее страх по-разному был описан в переводах.

Перевод 1961 г.: ...*elle a une peur mortelle des serpents*
(«у нее смертельный страх перед змеями»).

Перевод 2018 г.: ...*elle a la phobie des serpents*
(«у нее змеефобия»).

В данном случае первый вариант, напротив, является более экспрессивным, стилистически окрашенным, второй – более нейтральным. Таким образом, на основе приведенных примеров не удастся сделать однозначный вывод о том, что переводчики первой версии выбрали амплуа «переводчика-читателя», а переводчик второй версии действовал исключительно как «переводчик-автор». Можно предположить, что на разных этапах работы переводчики прибегали к разным стратегиям, меняя амплуа в зависимости от ситуации.

Большинство участников эксперимента верно определили место действия произведения как Японию, однако некоторые затруднились ответить на этот вопрос. Они объясняли это тем, что стиль текстов похож на стиль Эко, а «европейский культурный контекст» подкрепляет эти ассоциации. В качестве такого контекста респондент привел в пример фразу из отрывка, входящего в перевод 1961 г.: ...*les beaux jours de l'été de la Saint-Martin* («солнечные дни лета Сен-Мартена»).

L'été de la Saint-Martin является устойчивым выражением во французском языке, которое может быть переведено как «бабье лето», однако данную стратегию можно отнести к доместикации, так как упоминается реалия, знакомая франкоговорящему читателю: Сен-Мартен – остров в Карибском море, северная часть которого принадлежит Франции. Кроме того, данное название теплого времени года происходит от названия праздника *Saint-Martin de Tours* (День святого Мартина), который отмечается 11 ноября.

В то же время в переводе 2018 г. для описания теплой осенней погоды был использован поясняющий образ: ...*les beaux jours ensoleillés et sereins de l'automne* («солнечные и безмятежные дни осени»).

Кроме того, респонденты обратили внимание на латинские названия цветов и трав. Участникам был предложен отрывок из перевода 1961 г., где приведены следующие названия: *la valériane* (валериана), *la pimprenelle* (кровохлёбка), *la fléole* (тимофеевка луговая), *la touffe de trèfles* (клевер).

Приведем названия растений из того же отрывка в переводе 2018 г.: *les valérianes* (валериана), *les pimprenelles* (кровохлёбка), *les campanules* (колокольчик), *les thémédas* (темеда), *les miscanthes* (мискантус), *les lespédèzes* (леспедеца).

В первой версии переводчики выбирают обобщающую и адаптирующую стратегию при переводе названий растений: в данном случае использованы названия цветов и трав, растущих на территории Франции, благодаря чему читатель с легкостью может вообразить этот сад. Однако данная стратегия вызывает недоумение у некоторых респондентов, так как описание не вызывает ассоциаций с Японией. Второй переводчик, не боясь поразить читателя, использует названия растений, растущих в основном на территории Азии и в Тихоокеанском регионе: к ним относятся темада, мискантус, леспедеца.

Образы главных героев. Рассмотрим, как читатели интерпретировали образы главных героев. Образ Казуко, от имени которой ведется повествование, воспринимался как противоречивый: респонденты отмечали эклектичность ее взглядов, в которых религиозные мотивы сочетаются с марксистскими идеями. Она воспринимается как персонаж, зависимый от своей семьи и в то же время стремящийся действовать самостоятельно. Образ матери в ответах респондентов складывается как образ спокойной, смиренной и принимающей происходящее женщины. Она не проявляет эмоции открыто, что интерпретируется как фатализм. При этом многие респонденты отмечают, что она сосредоточена на сыне, а не на дочери, что создает впечатление эмоциональной дистанции и даже некоторого равнодушия к рассказчице. Образ сына в ответах читателей предстает гораздо более фрагментарным, но устойчиво связывается с символом змеи, с болезненностью, нестабильностью, внутренним надломом; этот герой одновременно вызывает неприязнь и жалость. Часть респондентов характеризует его как капризного, слабого, возможно, молодого человека.

Предпочтения читателей. При выборе наиболее понравившегося отрывка равное количество респондентов назвали первый (перевод 1961 г.) и второй (перевод 2018 г.). Следовательно, пока не удалось выявить, какой перевод понравился читателям больше: перевод 1961 г. понравился части респондентов тем, что он «с меньшим количеством украшательств» и кажется «более соответствующим контексту и ситуации». В то же время перевод 2018 г. был отмечен как более «поэтический», где «фразы более замысловатые, предложения сложнее».

Проанализируем синтаксическую составляющую двух переводов. Например, сравним отрывок, с которого начинается роман:

Перевод 1961 г.: *Mère poussa un faible cri. Elle prenait sa soupe dans la salle à manger* («Мать издала слабый крик. Она ела суп в столовой»).

Переводчики используют два простых предложения с линейной структурой (подлежащее + сказуемое + дополнение). Из грамматических времен используется *passé simple* (простое прошедшее время) и *imparfait* (прошедшее незавершенное время), что создает строгий порядок повествования.

Перевод 2018 г.: *Le matin, dans la salle à manger, ma mère, ayant lestement aspiré une cuillerée de soupe, a lâché un petit cri: – Ah* («Утром, в столовой, моя мать, быстро зачерпнув ложку супа, издала слабый крик: – А»).

Переводчик передает ту же мысль с помощью сложного предложения, дополняя его деепричастным оборотом для большей образности. В приведенном отрывке используется *passé composé* (составное прошедшее время), что придает фразе ритм и динамизм. Для усиления образности и динамизма переводчик вводит прямую речь.

Проведенное исследование позволяет увидеть, что в связи с вторичностью художественного перевода переводчики прибегают к тому или иному амплуа (переводчик-читатель / переводчик-автор), которое впоследствии определяет переводческие решения и восприятие текста читателями. В этом контексте феномен повторного перевода раскрывается как механизм культурного обновления: каждое новое прочтение текста отражает изменившийся исторический и читательский горизонт.

Сопоставление переводов произведения на французский язык, выполненных в 1961 и 2018 г., демонстрирует чередование переводческих стратегий. Первый перевод ориентирован на передачу фабулы и смысловой целостности. Второй перевод, напротив, подчеркивает индивидуальный художественный стиль автора. Это подтверждает гипотезу о том, что повторный перевод возникает не из недостаточности исходного, а из потребности говорить с читателем иным языком – языком новой эпохи.

Результаты эксперимента показывают, что читательское восприятие зависит от переводческой стратегии. В дальнейшем мы намерены сравнить полученные результаты с восприятием этих же текстов «наивными читателями», чтобы выяснить, есть ли различия в восприятии переведенного текста «читателями-профессионалами», занимающимися переводом в той или иной степени, и «наивными читателями», не занимающимися переводческой деятельностью.

Библиография

1. Адалов Д., Сальникова В. Максим Немцов: «Есть книги, убитые в переводе и до сих пор не оживленные» // M24.ru. 19.06.2015. [Электронный ресурс]. URL: <https://www.m24.ru/articles/literatura/19062015/76345> (дата обращения: 09.11.2025).
2. Бабков В. О. Игра слов. Практика и идеология художественного перевода. М.: АСТ Corpus, 2022.
3. Базылев В. Н. Перевод. Теория и практика: Учебное пособие. М.: Флинта, 2024.
4. Гарбовский Н. К. Теория перевода: учебник. М.: Изд-во Моск. ун-та, 2007.
5. Набоков В. В. Лекции по русской литературе / пер. с англ. С. Антонова, Е. Голышевой, Г. Дашевского и др. СПб.: Азбука, 2022.
6. Программа Московской книжной ярмарки [Электронный ресурс]. URL: <https://moscowbookfair.ru/programma-non/fiction26/> (дата обращения: 10.11.2025).
7. Чуковский К. И. Высокое искусство. Принципы художественного перевода. СПб.: Азбука, 2022.
8. Шорохова Э. С. Исповедальные мотивы в творчестве Дадзай Осаму // Ежегодник Японии. 2017. № 46. С. 395–415.
9. Эткинд Е. Г. Исследования по истории и теории художественного перевода. Книга I. Поэзия и перевод. СПб.: Петрополис, 2018.
10. Berman A. La retraduction comme espace de la traduction // Palimpsestes. 1990. № 4. P. 1–7.
11. Chiche D. Une réécriture sous contrainte: la traduction d'un roman japonais (Soleil couchant, de Dazai) // TRANS-. Séminaires. 2017. URL: <http://journals.openedition.org/trans/1628> (accessed on: 13.10.2025).
12. Ministère de la Culture. Le ministère de la Culture publie les «Chiffres clés du secteur du livre à l'occasion du Festival du livre de Paris 2024» // Ministère de la Culture. URL: <https://www.culture.gouv.fr/presse/communiqués-de-presse/Le-ministere-de-la-Culture-publie-les-chiffres-cles-du-secteur-du-livre-a-l-occasion-du-Festival-du-livre-de-Paris-2024#:~:text=La%20part%20de%20march%C3%A9des, globalement%20stagn%C3%A9%20autour%20de%202022%20%25> (accessed on: 14.10.2025).
13. Ruse // Dico en ligne *Le Robert*. URL: <https://dictionnaire.lerobert.com/definition/ruse> (accessed on: 08.11.2025).

СТРУКТУРА ПРОФЕССИОНАЛЬНОГО ДИСКУРСА ПЕРЕВОДЧИКОВ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

М. Ю. Ключак

Волгоградский государственный университет

Статья посвящена анализу профессионального дискурса переводчиков художественной литературы, направленному на оптимизацию процессов взаимодействия и повышение видимости профессии. В статье приводится структура переводческого дискурса, а профессиональный дискурс переводчиков художественной литературы анализируется по основным дискурсообразующим признакам.

Ключевые слова: переводческий дискурс, профессиональный дискурс переводчика, видимость переводчика.

The Structure of the Professional Discourse of Literary Translators

M. Yu. Klyuchak

Volgograd State University

The article is devoted to the analysis of the professional discourse of literary translators, aimed at optimising interaction processes and enhancing the visibility of the profession. It outlines the structure of translational discourse and examines the professional discourse of literary translators through its key discourse-forming features.

Key words: translational discourse, professional discourse of the translator, translator's visibility.

Изучение переводческого дискурса – относительно новое направление современного переводоведения, имеющее целью оптимизировать процессы взаимодействия и повысить видимость профессии. «Видимость» переводчика в силу отсутствия единого подхода часто становится объектом критики: от сдержанных замечаний до обвинений в «нескромности и беспределе» [1, с. 45].

Считаем необходимым уточнить, что именно подразумевается под «видимостью профессии» в данном исследовании. Мы придерживаемся классификации К. Коскинен, которая выделяет три типа видимости переводчика: текстуальную, паратекстуальную и экстратекстуальную [12, р. 99]. Под текстуальной видимостью понимаются способы, с помощью которых переводчик обращает на себя внимание на уровне текста. Паратекстуальная видимость – это комментарий переводчика на полях текста или вне его (сноски или переводческие вступления). Экстратекстуальная видимость тесно связана с социальным статусом переводческой деятельности.

Согласимся, что переводчик не должен намеренно привносить собственные стилистические предпочтения в перевод с целью стать более «видимым» на текстовом уровне. Однако осознанная работа над повышением паратекстуальной и экстратекстуальной видимости представляется важной задачей как исследователей, так и практикующих переводчиков. Мы убеждены, что повышение социального статуса переводческой деятельности напрямую влияет на улучшение условий труда, стимулирует здоровую профессиональную конкуренцию и может положительно отразиться на качестве художественного перевода.

Вопросы профессионального статуса тесно связаны с оптимизацией переводческой деятельности – основной целью профессионального дискурса переводчиков, подвида переводческого дискурса. Впервые упоминание переводческого дискурса мы встречаем в работе Г. Д. Воскобойника [2]. Воскобойник видит в переводческом дискурсе аргументативное взаимодействие протагониста (переводчик или критик) и антагониста (аудитория) по вопросу оценки конкретных переводческих решений. В переводческом дискурсе выражается авторское ощущение бесконечности интерпретаций, которое можно свести к сложной пропозиции: «Это то, что я вижу и переживаю в связи с восприятием текста ИЯ, не исключено, что другой увидит и переживет иное» [2, с. 172]. Переводческий дискурс активно осмысливается исследователями художественного перевода (см.: [5; 6; 10]).

Вслед за Э. Ю. Новиковой [8] мы подразделяем переводческий дискурс на три подвида (субдискурса):

1. **Переводной:** весь объём переведённых текстов, порождённый переводческой деятельностью.
2. **Переводоведческий:** научная и дидактическая деятельность в области транслатологии.
3. **Профессиональный:** взаимодействие переводчиков по вопросам профессиональной деятельности.

Особо подчеркивается, что данные субдискурсы взаимозависимы и взаимообусловлены, а единство дискурсообразующей тематической направленности и основного участника (переводчика как агента дискурса) позволяет рассматривать дискурсы в сочетании друг с другом.

Профессиональный дискурс переводчиков мы (в соответствии с формулировкой А. П. Наумовой) понимаем как «социокоммуникативное взаимодействие переводчиков как членов профессионального сообщества / агентов дискурса по вопросу улучшения, регулирования, корректировки своей профессиональной деятельности» [7, с. 45]. Профессиональный дискурс переводчиков объединяет всех представителей профессии. Однако, как справедливо отмечает А. Н. Злобин, габитус, то есть интериоризированные переводчиком правила и нормы поведения, будет отличаться

в зависимости от сферы переводческой деятельности [3, с. 79]. В связи с этим структуру профессионального дискурса переводчиков имеет смысл проанализировать отдельно.

Мы рассматриваем профессиональный дискурс переводчиков как разновидность институционального дискурса и используем схему описания, предложенную В. И. Карасиком [4, с. 12]. Анализ проводится по следующим параметрам: участники; хронотоп; цель; ценности; стратегии; материал (тематика); разновидности и жанры; прецедентные (культурогенные) тексты и дискурсивные формулы.

Основными **участниками** (агентами) дискурса являются профессиональные переводчики художественной литературы, степень компетентности которых может варьироваться. При этом статусно-ролевые отношения участников стираются, общение происходит на равных. Второй вектор интеракции: агент – клиент, то есть переводчик как представитель профессионального института и клиенты дискурса, те, кто обращается в институт для получения услуги. Клиентами профессионального дискурса литературных переводчиков являются редакторы, представители издательств и других институтов книжной сферы, а также широкая аудитория: в первую очередь, читатели.

Хронотоп, как отмечает Э. Ю. Новикова, зависит от жанра, но всегда соотносим с конкретным периодом развития переводческого сообщества [8, с. 71].

Ценностная парадигма включает в себя два типа ценностей: 1) дискурсообразующие ценности (объединение единомышленников, профессиональная полемика и диалог, трансфер знаний); 2) общие ценности профессии, отраженные в Этическом кодексе переводчика (работа в пределах компетенции, добросовестность, соблюдение авторских прав, конфиденциальность и др.) [11].

Цель профессионального дискурса литературных переводчиков заключается в инициации общения на профессиональные темы, оптимизации процесса и результата переводческой деятельности посредством обсуждения в различных формах. К частным целям профессионального дискурса переводчиков художественной литературы можно отнести стремление улучшить условия труда (повышение ставок, оптимизация взаимодействия с издательствами) и повысить качество своей работы (путём обсуждения вариантов перевода с коллегами).

В соответствии с частными целями дискурса можно выделить следующие социокоммуникативные **стратегии**:

1. **Стратегия кооперации** (обсуждение переводческой практики, совместный поиск варианта перевода).

2. **Фатическая стратегия** (самопрезентация, знакомство с коллегами) особенно активно используется начинающими литературными

переводчиками – выпускниками или опытными переводчиками, решившими сменить сферу.

3. **Апеллятивная стратегия** призвана убедить других участников дискурса в правоте говорящего (например, в необходимости указания имени переводчика на обложке или же, напротив, в отсутствии этой необходимости).

Тематика профессионального дискурса переводчиков художественной литературы охватывает множество тем, связанных с литературным переводом. К доминантам мы относим следующие тематические категории:

1. Кейсы из собственной практики.
2. Деловые аспекты сотрудничества с издательствами: размер вознаграждения (ставка), юридические формулировки в договорах, вопросы взаимодействия с редактором и процедура согласования правки, привлечение переводчиков к мероприятиям, направленным на продвижение книги, и т. д.
3. Сложности, возникающие в работе над текстом: игра слов, говорящие имена, передача иностранных акцентов в переводе, опечатки и смысловые ошибки в тексте оригинала.
4. Экзистенциальные вопросы отрасли: использование ИИ в художественном переводе, цензура, премии и конкурсы, имя переводчика на обложке и т. д.

5. Литературный процесс в России и странах ИЯ.

Согласимся с Э. Ю. Новиковой и А. П. Наумовой, что профессиональный дискурс переводчиков представлен в трёх форматах: устном, письменном и интернет-опосредованном [9, с. 10].

1. **Устные жанры:** дискуссия в рамках конференции или форума, совещание, кулуарная беседа, интервью.

2. **Письменные жанры:** статья в научно-популярном журнале, комментарий, интервью, мемуары.

3. **Интернет-опосредованные жанры:** форум, сообщество / группа в социальной сети, чат, подкаст, вебинар, дискуссия в рамках онлайн-конференции, переводческий блог.

К **прецедентным текстам** профессионального дискурса переводчиков художественной литературы можно отнести афоризмы о профессии (*Переводчики – почтовые лошади просвещения; Many critics, no defenders, / translators have but two regrets: / when we hit – no one remembers / when we miss – no one forgets*). Прецедентными могут стать мемы или активно обсуждаемые вопросы: *Вся ситуация со Ртутью превратилась в цирк с конями с обеих сторон* (официальный перевод фэнтези-романа «Ртуть» Кэлли Харт вызвал возмущение у фанатов, в результате чего вышло второе издание в любительском переводе).

К **дискурсивным формулам** стоит отнести функционально-обусловленные обороты, характерные для соответствующих жанров. Проанализировав тексты различных жанров профессионального переводческого дискурса, мы пришли к выводу, что они не отличаются от жанров других институциональных дискурсов.

Проведённое исследование позволило установить дискурсообразующие параметры профессионального дискурса переводчиков художественной литературы. Перспективу исследования мы видим в дальнейшей разработке социокоммуникативных характеристик других субдискурсов переводческого дискурса.

Библиография

1. *Бересневич А. П.* Деловит, но незаметен // Мосты. 2025. № 3 (87). С. 43–46.
2. *Воскобойник Г. Д.* Тожество и когнитивный диссонанс в переводческой теории и практике // Вестник МГЛУ. 2004. Вып. 499. С. 170–178.
3. *Злобин А. Н.* Габитусный компонент переводческой компетенции // Вестник Российского нового университета. 2020. № 1. С. 76–86.
4. *Карасик В. И.* О типах дискурса // Языковая личность: институциональный и персональный дискурс. Сб. науч. трудов. Волгоград: Перемена, 2000. С. 5–20.
5. *Куницына Е. Ю.* Шекспир – игра – перевод. Иркутск: ИГЛУ, 2009. 348 с.
6. *Мишуков Э. Н.* О «дискурсивно-игровом повороте» в современной теории и методологии перевода // Вестник Московского университета. Серия 22. Теория перевода. 2021. № 3. С. 16–32.
7. *Наумова А. П.* Социокоммуникативные характеристики профессионального дискурса переводчиков (на материале английского, русского и французского языков). Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.19. Волгоград, 2020.
8. *Новикова Э. Ю.* Характеристики переводческого дискурса: полифония дискурсивных практик, векторы развития // Известия ЮФУ. Филол. науки. 2025. № 3 (29). С. 65–75.
9. *Новикова Э. Ю., Наумова А. П.* Переводческий дискурс 4.0: разнообразие форматов, жанров и трендов // Вестник Волгоградского государственного университета. Серия 2: Языкознание. 2021. № 3 (20). С. 5–17.
10. *Писанова Т. В.* Художественный переводческий дискурс в свете идей философской герменевтики // Вестник Московского государственного лингвистического университета. 2011. № 617. С. 155–171.
11. Этический кодекс переводчика [Электронный ресурс]. URL: <https://translation-ethics.ru/code/> (дата обращения: 10.11.2025).
12. *Koskinen K.* Beyond Ambivalence. Postmodernity and the Ethics of Translation. Academic dissertation. Tampere, University of Tampere, 2000.

АКТУАЛЬНЫЕ ПРОБЛЕМЫ ПЕРЕВОДА ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ТЕКСТОВ В СЕТИ ИНТЕРНЕТ

А. А. Михайлова

Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н. А. Добролюбова

Статья посвящена анализу специфики перевода художественных текстов в сети Интернет. Основываясь на теоретических принципах осуществления переводческой деятельности, автор акцентирует внимание на трудностях, особенностях и нюансах перевода художественных текстов, опубликованных на различных сайтах и в информационных лентах социальных сетей. В статье также описаны практические аспекты аналитической работы переводчика, проблема ответственности за содержание текста конечного продукта с точки зрения логической структуры исходного документа (доклада или сообщения). Характеризуя особенности перевода текстов, опубликованных в цифровом формате, автор уделяет особое внимание реализации принципов эквивалентности и адекватности перевода в рамках соблюдения норм поликультурного общества и необходимости обеспечить принцип гипертекстовости. В статье раскрываются проблемы, связанные с возникновением автоматизированного перевода посредством сервисов ИИ.

Ключевые слова: художественный текст, перевод, адекватность, эквивалентность, гипертекст, поликультурное общество.

Relevant Problems of Translating Feature Texts in the Internet

A. A. Mikhailova

Linguistics University of Nizhny Novgorod

The article is dedicated to analyzing special aspects of translating the feature texts on the Internet. Proceeding from the theoretical principle of translating the text the author focuses on peculiarities, difficulties and nuances of doing this activity with texts published on various websites and media platforms. The article also touches upon some practical aspects of translators' work including the problem of responsibility for the contents of the final product regarding the logical correspondence of the structure with the initial document. (reports, newsletters). Characterizing peculiarities of the texts translated on the Internet the author pays special attention to implementing the principles of adequacy and equivalence within the framework of multicultural society and the necessity to guarantee hypertextuality principles. The article uncovers problems connected with automated translation effectuated by the means of AI.

Key words: feature text, translation, adequacy, equivalence, hypertextuality, multicultural society.

Перевод художественных текстов в Сети становится все более актуальным ввиду постоянно увеличивающегося объема текстовой информации, размещенной в цифровой среде. Неотъемлемая часть данного объема представлена в виде художественных текстов (далее ХТ). Примечательно, что среди ученых не существует единого мнения относительно того, стоит

ли приравнивать ХТ в сети Интернет по стиливым свойствам и качествам к классическим дефинициям печатного текста или рукописи.

Как отмечает Б. Х. Альхадитхи, каждый цифровой ХТ отличается рядом свойств и характеристик, обусловленных коммуникативной интенцией автора, требованиями, предъявленными провайдерами сайта или онлайн-площадки, целевой аудиторией и иными факторами [2]. Данные свойства оригинального (исходного) ХТ должны быть сохранены и в его переводе.

Продолжая разговор о требованиях, предъявляемых к переводу ХТ в Сети, уместным будет упомянуть принципы адекватности и эквивалентности, неоднократно отраженные в теоретических трудах. В частности, С. В. Родина определяет критерий адекватности сквозь призму фактического соответствия сюжетно-нарративной линии оригинала и транслята. Фактическое соответствие достигается посредством точного подбора лексических единиц, необходимых для описания определенных событий. При этом предпочтение отдается смысловому, а не дословному соответствию [6].

Эквивалентность, по мнению Е. В. Колесникова, является фактором производным от адекватности. Внутреннее значение данного фактора состоит в поиске эквивалентных языковых единиц к изначальному тексту. Эквивалентность является многоуровневой характеристикой, поскольку включает в себя оценку текста на лексическом, стилистическом и синтаксическом уровнях [5]. Принимая во внимание частичную непереводаемость языков, следует отметить, что эквивалентность нельзя интерпретировать как абсолютный, буквальный перевод. Отступления от прямой эквивалентности являются нормальным практическим подходом, объясняемым наличием идиоматических конструкций, фигур речи и метафор, отсутствующих в ПЯ.

Эквивалентность уступает свое место адекватности всякий раз, когда перед переводчиком встает проблема выбора между фактической точностью, прагматическими направляющими и необходимостью найти эквивалент к каждой единице текста. Нарушение данного принципа влечет за собой трудности в понимании ХТ на языке перевода, что препятствует успешному решению коммуникативной задачи и влечет утрату межкультурного диалога, установленного благодаря функционалу перевода.

Как справедливо отмечает О. М. ХолOMEенко, адекватность и эквивалентность пересекаются друг с другом в процессе передачи смысла речевого сообщения ХТ, его темы и стилистической особенности авторского восприятия. Осуществляя перевод ХТ, лингвист работает с передачей смыслового, а не дословного восприятия, именно поэтому буквальный и дословный перевод является в корне неверным и деструктивным решением [8].

Возвращаясь от изначальных принципов переводческой деятельности в плоскость сетевого перевода – на сайтах, платформах и в социальных сетях, – ряд ученых выделяет дополнительные принципы. В частности, И. Д. Дейкун описывает появление принципа гипертекстовости. По его мнению, гипертекстовый формат ХТ заключается в наличии в оригинале и конечном продукте текстуальных, графических и визуальных отсылок к иным источникам, имеющим тематические связи или смежные семантические образы [3].

А. Х. Аль-Бдер отмечает неоднородную структуру текста, содержащего в себе подобные отсылки. Для читателя гипертекстовость включает в себе значительный образовательный и информативный потенциал, позволяющий существенным образом расширить свои культурные познания. Однако для переводчика функционирование гипертекста означает увеличение психоэмоциональной нагрузки, связанной с поиском оптимальных решений для адаптивной передачи отсылок в форме, доступной большей части читателей [1].

Визуализация гипертекста достигается с помощью интерактивности текстового поля, т. е. включения ссылок и отсылок ко внешним источникам, отмеченных визуально при помощи инструментов редактирования текста – жирного и цветного шрифта, курсива. Интерактивность современного ХТ имеет ряд преимуществ, таких как персонализация читательской интерпретации, раскрытие нового смыслового содержания привычных тем художественного стиля, переоценка устоявшихся взглядов и образа мышления.

Еще один канал визуализации гипертекстового поля заключается в добавлении иллюстраций и графического контента, отражающего в себе нарративную линию ХТ. Данный элемент является необходимым атрибутом популяризации цифровых ХТ, способствуя привлечению большей целевой аудитории и усилению коммуникативного эффекта, иллюстративность обеспечивает корректность стилистической передачи, направленной на интенсификацию межкультурной коммуникации в Сети.

Целеполагание и определение целевой аудитории приобретает в этой области особое значение. Цель воздействия на читателя ХТ в Сети, равно как и коммуникативная интенция оригинала, – палитра чувств, переданная автором изначального текста, которая в полной мере передается и в переводе. Именно поэтому переводчику необходимо сохранять беспристрастность и независимость, не позволяя своим личным убеждениям и культурным стереотипам изменить жанрово-стилистический строй текста.

Как справедливо отмечает Ю. В. Тиссен, несмотря на изменение физических параметров ХТ, качественное преобразование стилей и форматов написания ХТ в Сети, конечная цель переводческой деятельности остается прежней – осуществление передачи морально-нравственных ценностей

и интеллектуальное обогащение личности и социума посредством формирования мультикультурного общества [7].

Неоднозначной в рамках сетевого перевода можно назвать и проблему автоматизированного (машинного) перевода текста. Сервисы встроенного автоматизированного перевода существенно эволюционировали, и за последние годы, как отмечает О. В. Каменева, автоматизированный перевод стал более адекватно отражать содержание текста и передавать линии повествования, но его автономное использование не дает гарантии качественного перевода ввиду чрезмерной близости к оригиналу и дословной передаче лексических единиц вместо их адаптации к языковым особенностям языка перевода [4]. Иначе говоря, в рамках перевода литературных текстов в Сети сервисы ИИ не могут рассматриваться в качестве полноценной замены специалиста-переводчика.

Их применение в качестве дешевого аналога человеческого труда влечет за собой ряд рисков для заказчика, в т. ч. искажение смысла, утрату ценностей использованных автором тропов и фигур речи, авторского стиля. Монотонный нейтральный лексический регистр, внесенный в базу данных большинства программ машинного перевода, может существенно нарушить принцип эквивалентности, препятствуя восприятию текста в целом.

Инструменты и сервисы автоматизированного перевода не обеспечивают адекватную и эквивалентную передачу содержания художественного текста ввиду чрезмерной близости переводного текста к оригиналу, неспособности адаптировать идиоматические фигуры речи авторского текста в переводе. Так, к примеру, в автоматизированном переводе на русский язык английской идиомы *put somebody in the soup* сервис автоматизированного перевода не справляется с задачей грамотного контекстного перевода, выдавая вместо ожидаемого социокультурного эквивалента не свойственную русскому языку фразу *окунуть в суп*.

В целом трансформационно-генеративного потенциала автоматизированного перевода недостаточно для обеспечения полноценной замены человеческого перевода ХТ, т. к. одно из ограничений сервисов ИИ состоит в сокращенном объеме оперативной памяти GPT-чатов в сравнении с памятью переводчика, способного выстроить семантические и тематические связи внутри текста так, чтобы передать логично выстроенную линию повествования в полном объеме [7].

Смысловых трансформаций автоматизированного перевода недостаточно, чтобы обеспечить применение базовых приемов по адаптации содержания ХТ оригинала в культуре перевода. Безусловно, ряд лингвистических и культурных явлений можно по праву считать уникальными, поскольку они не находят эквивалентного отражения или равного себе лингвокультурного института в языке перевода.

Так, к примеру, переводчики и культурологи не могут поставить знака равенства между французским праздником *Toussaint*, т. е. празднование Дня Всех Святых, одновременно подразумевающим посещение кладбища для почтения памяти предков, и праздником англоязычных стран *Halloween*. Поскольку цели и значение упомянутых выше событий не являются тождественными, а традиции, связанные с их празднованием, не коррелируют друг с другом.

Следовательно, качественный перевод цифровых ХТ, содержащих описание подобных событий, подразумевает переводческую адаптацию содержания, пояснения для иноязычных читателей, необходимые для гарантии достаточно полного раскрытия тематической и смысловой нагрузки ХТ [4].

Ввиду ограничений оперативной памяти и чрезмерной близости к оригиналу машинный перевод выглядит сырым и неуклюжим, не соответствующим узусу ПЯ, поскольку компенсационные подходы по передаче идиоматических конструкций и непереводаемых единиц не реализуются в полной мере, лишая текст своего фигурного многообразия.

Рассмотрим компенсационные приемы подробнее. Ряд исследователей отмечают, что любая компенсация является не только лингвистической, но и контекстуальной, т. е. ситуативной, ограниченной плоскостью дискурса. В условиях цифровой реальности плоскость дискурса и контекста зачастую выходит за рамки конкретного ХТ, содержащего в себе некоторые эпизодические отсылки к предыдущим публикациям или ожиданиям, связанным с прогнозированием автором будущего текстового контента. В подобных условиях компенсационные методы и приемы позволяют передать уникальность авторского стиля, достичь понимания и социокультурной эмпатии среди иноязычной читательской аудитории [7].

Реализация компенсационных методов в полной мере требует наличия гипертекстовой корреляции и синхростадиального сопоставления содержания исходного текста с переводом, что достигается за счет анализа, синтеза, ретроспективной оценки произведенной работы. Помимо качественных характеристик перевода специалист, вовлеченный в процесс работы, оценивает предпочтения и привычки целевой аудитории, средний уровень культурного развития и степень интеграции в поликультурном пространстве [1].

Вспомогательным элементом смысловой компенсации полностью и частично непереводаемых языковых единиц могут послужить графические данные – изображения, фотографии, иллюстрирующие содержание. В рамках перевода на русский язык французского блога с непереводаемыми языковыми единицами (к ним можно, в частности, отнести *retrouvailles* – существительное, обозначающее встречу после долгой разлуки; описывающее особое психоэмоциональное состояние, связанное с переездом

в другую страну, *dépaysement*) допускается применение созданных переводчиком сносок и приложений или добавление изображений при условии, что данный прием не нарушает интеллектуальных прав автора.

Безусловно, в условиях современной информационной среды применение изображений является предпочтительным, поскольку данный комплементарный прием, в отличие от сносок и примечаний, не перегружает ХТ добавочным текстовым содержанием. Однако иногда применение этого приема может иметь ряд юридических ограничений, связанных с использованием неотчуждаемых авторских прав и последующей обработкой ХТ.

Примечательным можно считать, что помимо проблем, возникающих при переводе ХТ в сети Интернет, переводчик открывает для себя и новые перспективы, возникающие благодаря сотрудничеству с автором ХТ. Наиболее актуальным данное соавторство является в рамках перевода блога или материалов сайта.

На практике подобное сотрудничество является конструктивным, поскольку позволяет переводчику избежать двусмысленности и неоднозначности перевода с помощью консультаций с самим автором ХТ. Автор в свою очередь получает благодаря качественному переводу шанс увеличить в разы свою целевую аудиторию, сделав контент доступным для иноязычных пользователей. Ключевыми принципами совместной работы с автором становятся гибкость и адаптивность, выраженные в оперативном совместном решении проблем, связанных с внутренними текстуальными и лингвистическими противоречиями [8].

Таким образом, сотрудничество с автором и работа в соавторстве способствуют выгодному для обеих сторон развитию и распространению ХТ в Сети. Иногда в ходе данного взаимодействия удается выработать билингвистический подход к организации и подаче контента блога. Сам по себе билингвизм, по мнению исследователей, оказывает плодотворное воздействие на общество как целевую аудиторию читателей и способствует интенсификации межкультурного общения [4].

На практике билингвистический подход может реализовываться в различных сферах общественной жизни, в частности в образовательных курсах открытого доступа, провайдеры которых (как правило, университеты) заинтересованы в распространении своих информационных продуктов среди иностранных студентов или целевой аудитории этнического меньшинства.

Таким образом, перевод ХТ в сети Интернет характеризуется рядом не только проблем, но и потенциальных возможностей качественно улучшить конечный продукт труда переводчика.

Следовательно, грамотное внедрение цифрового инструментария и сервисов ИИ позволяет максимизировать качество перевода ХТ при условии

рационального и умеренного использования в целях консультации относительно адекватности перевода, оценки различных лексических комбинаций и проверки их сочетаемости между собой. Вариативность и комбинаторика в этой связи становятся ключевыми направлениями работы переводчика с платформой ИИ.

Одной из наиболее актуальных проблем в рамках применения сервисов ИИ в целях перевода является вопрос распределения ответственности за качество конечного продукта и его коммуникативного эффекта, оказываемого на целевую аудиторию. Как правило, провайдеры платформ программного обеспечения с функционалом перевода ограничивают бремя принятия на себя ответственности за качество текста как одного из производимых коммерческих продуктов.

Переводчик, работающий по договору найма, в свою очередь, напротив, несет моральную и юридическую ответственности за результат своего интеллектуального труда, следовательно, использование человеческих ресурсов для перевода ХТ является приоритетным и основным. В ряде случаев вопрос распределения ответственности является приоритетным, особенно если тематика речевого сообщения непосредственным образом связана с моральными и нравственными ориентирами общества.

Наиболее сложными с точки зрения компонентов и приемов организации ХТ являются образцы, содержащие инфографику, представленную в виде таблиц, графиков, схем, карт и иных элементов визуализации. Их переводческая адаптация включает в себя ряд специфических приемов, необходимых для максимизации коммуникативного эффекта. С точки зрения содержания способы адаптации инфографики можно условно разделить на аналитический и сюжетно-повествовательный [6].

Аналитический опирается на способность чисел «говорить за себя», т. е. демонстрировать внутреннюю целостность числового и количественного показателей. Подобный подход рациональнее всего использовать в ХТ технического содержания с описательными элементами статистических данных.

Сюжетно-повествовательный метод адаптивной презентации инфографики в свою очередь опирается на необходимость пояснить основные закономерности и продемонстрировать читателям взаимосвязь описанных явлений между собой. Приоритет при этом отдается рациональному распределению смысловой нагрузки.

В рамках формальной организации инфографики в переводе ХТ предпочтителен адекватный перевод с полной передачей смысловой значимости элементов и максимальным сохранением целостности графической формы. Для передачи географических карт может использоваться прием частичной транслитерации с условием следования традициям перевода некоторых географических названий в языке целевой аудитории.

Примечательно, что цель передачи морально-нравственных ценностей и культурного обогащения читательского круга сохраняет свою актуальность независимо от того, применяет ли переводчик инструментарий ИИ.

Подводя итог вышеизложенному, можно сделать вывод, что в настоящее время существует ряд проблем, связанных с переводом ХТ в сети Интернет. Большая часть данных проблем ассоциируется с высоким динамизмом и качественным изменением стилей текстов, опубликованных онлайн. Так, уровень психоэмоциональной нагрузки на переводчика, обусловленной достоверной передачей смыслового содержания, остается достаточно высоким. Вместе с тем возникают и новые проблемы, сопряженные с гипертекстовым форматом документа или речевого сообщения, необходимостью визуализировать цифровой контент. Руководствуясь ценностями коммуникации в поликультурном обществе, переводчик принимает во внимание не только лингвистические, но и социальные параметры традиционного общения в языке перевода.

Безусловно, замена качественного человеческого перевода машинным не представляется возможной ввиду ограниченности цифрового инструментария, его неспособности отразить индивидуальные стилистические особенности авторского восприятия, отсутствия у программного обеспечения ИИ навыков применения техник адаптации и лингвистической компенсации непереводаемых лексических единиц и иных трудностей. Перевод ХТ в сети Интернет характеризуется рядом трансформационных преобразований, связанных с передачей внутренних качеств и смысловой нагрузки текста при сохранении авторских особенностей восприятия и интерпретации.

Библиография

1. *Аль-Бдер А. Х.* Метафора как способ номинации героев в художественных текстах // *Universum: филология и искусствоведение: электрон. научн. журн.* 2025. № 6 (132). [Электронный ресурс]. URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/20277> (дата обращения: 15.10.2025).

2. *Альхадитхи Б. Х.* Риторика в современном русском языке: тенденции и новации // *Universum: филология и искусствоведение: электрон. научн. журн.* 2025. № 10 (136). [Электронный ресурс]. URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/20893> (дата обращения: 15.10.2025).

3. *Дейкун И. Д.* Периферия текста ввиду теоретико-поэтологической аксиомы целостности художественного произведения // *Universum: филология и искусствоведение: электрон. научн. журн.* 2025. № 3 (129). [Электронный ресурс]. URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/19538> (дата обращения: 15.10.2025).

4. *Каменева О. В.* Перспективы использования искусственного интеллекта в институциональном устном переводе // *Universum: филология и искусствоведение: электрон. научн. журн.* 2025. № 10 (136). [Электронный ресурс]. URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/21014> (дата обращения: 15.10.2025).

5. *Колесников Е. В.* Междисциплинарные проблемы исследования непрофессионального перевода текстов популярных песен в Интернете // *Вестник науки и образования.* 2021. № 7 (19). С. 103–107.

6. *Родина С. В., Лакиза Е. В.* Лингвистические проблемы машинного перевода // *Universum: филология и искусствоведение: электрон. научн. журн.* 2023. № 6 (108). [Электронный ресурс]. URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/15686> (дата обращения: 15.10.2025).

7. *Тиссен Ю. В.* Интернет в работе переводчика // *Союз переводчиков России. Санкт-Петербургское отделение.* [Электронный ресурс]. URL: <https://utr.spb.ru/recommendation.htm> (дата обращения: 15.10.2025).

8. *Холомеенко О. М., Сарыева М. М.* Концептуальная метафора как средство выражения культурных кодов в художественном тексте // *Universum: филология и искусствоведение: электрон. научн. журн.* 2023. № 9 (111). [Электронный ресурс]. URL: <https://7universum.com/ru/philology/archive/item/15937> (дата обращения: 15.10.2025).

ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА И СТИЛЬ АВТОРА В РАБОТЕ ПЕРЕВОДЧИКА

УДК 81.255

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА РЕАЛИЙ ИЗ «КЕНТЕРБЕРИЙСКИХ РАССКАЗОВ» НА РУССКИЙ ЯЗЫК

А. В. Аладышкин

Санкт-Петербургский государственный университет

Статья посвящена сравнительно-сопоставительному анализу двух переводов «Кентерберийских рассказов» Дж. Чосера на русский язык. Анализируются переводческие стратегии, определяется (в сопоставительном аспекте) степень точности переводов, выполненных Д. Д. Минаевым в 1875 году и И. А. Кашкиным в 1946 году. Оригинальный средневековый текст на среднеанглийском языке представляет ряд сложностей для переводчиков. В отношении отдельных групп наименований авторы переводов выбирают разные переводческие стратегии: доместикацию (Минаев) и форенизацию (Кашкин). Особенности текста и сложность работы с историческими источниками при переводе привели к тому, что в обоих переводах часть реалий не переведена и опущена или переведена неверно.

Ключевые слова: перевод, художественный перевод, исторические реалии, безэквивалентная лексика.

Features of the Translation of the Realities of *The Canterbury Tales*

A. V. Aladyshkin

Saint Petersburg State University

The article focuses on a comparative analysis of two translations of Chaucer's *The Canterbury Tales* into Russian. The article analyzes the translation strategies and accuracy of translations made by D. D. Minaev in 1875 and I. A. Kashkin in 1946. The original medieval text was written in Middle English and presents a number of difficulties for translators. The authors of the translations choose two different translation strategies: domestication and forenization. The type of the text and the complexity of working with historical sources while translating led to the fact that in both translations some of the medieval realities were not translated and omitted or translated incorrectly.

Key words: translation, literary translation, historical realities, non-equivalent vocabulary.

Перевод исторических источников как разновидность художественного перевода неразрывно связан со знанием не только языков, но и культурных особенностей и истории региона, в котором был создан оригинальный текст. В связи с этим задачи, которые стоят перед переводчиком: глубоко понять культурный фон источника, воссоздать (в своем воображении) реальность через детальное изучение особенностей культурного и исторического развития соответствующей страны, а также выбрать подходящую стратегию перевода. Перевод художественного произведения,

написанного несколько веков назад, становится видом не только собственно творческой, но и исследовательской деятельности, результатом которой является текст, передающий полный объем содержания источника, в том числе реалии того времени: профессии, имена, названия городов. Примером произведения, наполненного средневековыми реалиями, служит поэма Дж. Чосера «Кентерберийские рассказы».

Джеффри Чосер написал «Кентерберийские рассказы» в конце XIV века на среднеанглийском языке. К непростой задаче передачи средневековых реалий одной лингвокультуры (английской) средствами другой (русской) добавляются трудности перевода с устаревшего варианта языка, а также сложность перевода поэтического произведения. Авторам перевода приходится одновременно работать над изучением исторического и культурного фона произведения, соблюдением ритма, рифмы, стихотворного размера, отражением образной системы, структуры мотивов, основных тем произведения.

Существует несколько переводов «Кентерберийских рассказов» на русский язык. В этой работе будут анализироваться переводческие стратегии, которые применили в своих переводах пролога «Кентерберийских рассказов» Д. Д. Минаев (1875) и И. А. Кашкин (1946) при работе с географическими названиями, именами собственными, названиями сословий и профессий, а также одежды. Сопоставительное исследование разных вариантов перевода дает возможность понять, как выбранные переводческие стратегии формируют итоговый «воспринимающий» текст. Выбранные для анализа переводы, принадлежа двум разным эпохам, отличаются не только переводческими стратегиями, но и отражением фоновых знаний об истории средневековой Англии.

Общий пролог «Кентерберийских рассказов» повествует о персонажах и их прошлом. Чосер подробно описывает, откуда они родом, где они путешествовали, работали или воевали, поэтому текст пролога наполнен географическими названиями городов, провинций, морей. Сложности при переводе таких названий добавляет их устаревшая форма, и переводчикам необходимо выбрать современное написание или сохранить историческое. Например, в Средние века Средиземное море называлось *Grete See*, и Чосер использует при упоминании Рыцаря и крестовых походов [3, р. 24]. И Минаев, и Кашкин переводят это название дословно как *Великое море* [1, с. 31; 2, с. 13], но Минаев в сноске неверно поясняет, что это Атлантический океан. Английский город Боу (англ. *Bow*) в Средние века назывался *Stratford atte Bowe* [3, р. 25]. Город получил своё название из-за формы моста, арка которого напоминает лук для стрельбы. Минаев дословно переводит название города как *Стратфорд при Луке* [2, с. 14], Кашкин опускает вторую часть и использует транскрипцию *Стрэдфорд* [1, с. 32].

Во многих случаях переводчики полностью или частично опускают упоминание географических названий. Так, при описании одного из персонажей Чосер пишет, что ему не было равных *fro Berwyk into Ware* [3, p. 34], то есть от города Берик-апон-Туид на севере Англии до города Уэйр на юге. Этот отрывок был переведен обоими переводчиками без названий городов в таких вариантах: *соперников не знал, <...> такой искусник был* (у Кашкина) [1, с. 46] и *зато, где ни являлся, кого он ни встречал, всех <...> поражал* (у Минаева) [2, с. 21].

В отрывке *he ydrawe fro Burdeux-ward* [3, p. 29–30] Минаев опускает название французского региона Бордо, который в то время контролировался англичанами [2, с. 17]. Минаев также опускает все географические названия в отрывке *in Flaundres, in Artoys, and Pycardie* [3, p. 24], в котором Чосер рассказывает об Оруженосце и перечисляет названия городов, где произошли сражения Столетней войны. Переводчик вместо этого пишет, что Оруженосец «выигрывал турниры уже не раз один» [2, с. 13], то есть привносит то, чего не было в оригинальном тексте. Лишая свои переводы деталей оригинала и упоминания исторических названий, авторы рассмотренных переводов теряют важный исторический контекст, который в том числе связан с историческими событиями.

В то же время с целью придать оригинальному тексту ясности оба переводчика вносят в свои переводы дополнительные средневековые реалии. Описывая прошлое Рыцаря, Чосер пишет о крестовых походах: *foughten for our feith at Tramissene <...> and ay slayn his foo* [3, p. 24]. Для обозначения соперника Рыцаря Чосер использует только слово *foo*, которое в современном английском имеет форму *foe* и означает «противник» или «враг» без уточнения этнической или религиозной принадлежности, которая считывается из контекста. Минаев добавляет в свой перевод уточнение и пишет, что Рыцарь был *грозой магометан* и сразил *сарацина* [2, с. 13]. Кашкин использует такой же прием: у него Рыцарь вселял страх *в сердца язычников* и бился с *неверным* [1, с. 31]. В отрывке пролога о Купце Кашкин добавляет название валюты Франции Средних веков – *он курс эцю высчитывать умел* [1, с. 36], хотя в оригинале Чосер не упоминает какую-то одну валюту и пишет, что Купец умел работать с иностранными деньгами [3, p. 28].

Если географические названия могут в целом сохранять свою изначальную форму в современном английском и русском языках, то большинство названий профессий и сословий времен Чосера относятся к устаревшей лексике. Чосер знакомит читателя с более чем двадцатью персонажами. Среди них упоминаются несколько религиозных деятелей, например священнослужители, монашествующие. Персонажи *Monk* и *Freere* [3, p. 26] становятся *монахами* у Минаева [2, с. 14; с. 15], в то время как Кашкин называет одного из них *монастырский ревизор* [1, с. 33], а второго – *Кармелит* [1, с. 34], приводя объяснительную сноску

к последнему наименованию. Примечательно, что оригинальное слово *Frere* указывает на монаха из любого ордена нищенствующих монахов, в том числе кармелитов, то есть Кашкин применяет стратегию сужения значения, так как в противном случае пришлось бы использовать описательный перевод.

Для перевода названий профессий и сословий Кашкин чаще использует стратегию форенизации, при этом приводя пояснение о том, что означает та или иная профессия, в сноске. Минаев же предпочитает стратегию доместикации и использует для перевода контекстуальные синонимы русского языка. Так, тип сословия *Frankeleyu* Минаев переводит как *помещик*, а Кашкин – как *Франклин* [1, с. 38]. *Squier* [3, р. 24] остается *Сквайр* у Кашкина [1, с. 31], а Минаев предлагает *оруженосец* [2, с. 13].

Еще одну трудность при переводе поэмы на русский язык составили названия одежды и материалов. Здесь переводчики как бы меняются ролями. Минаев в нескольких отрывках переводит такие слова транскрипцией или транслитерацией. В отрывке *of fustian he wered a gypon* [3, р. 24] Минаев не переводит ни название материала, ни наименование предмета одежды, буквально передавая их звучание как *джипон из фустуана* [2, с. 13]. В предложении *taffata and with sendal* [3, р. 30] материал *sendal* он переводит как *сендаль* и дает сноску, в которой объясняет, что это *шелковая ткань* [2, с. 18]. Кашкин же при переводе названий одежды подбирает близкое по смыслу слово, знакомое носителю русского языка. Например, на месте сочетания *джипон из фустуана* Кашкин предлагает вариант перевода *камзол* [1, с. 31], а *taffata and with sendal* переводит как *шелковый* [1, с. 40]. Представляя читателям Продавца индульгенций, Чосер вводит такое описание: *upon his cappe* [3, р. 34]. Минаев неверно переводит слово *cappe* как *плащ* [2, с. 21], в то время как в оригинале речь идет о головном уборе. Кашкин снова использует контекстуальный синоним из русского языка и в данном случае выбирает для перевода слово *тулья* [1, с. 46]. Читателю сложнее ориентироваться в тексте с незнакомыми ему словами без пояснительных сносок, поэтому подход Минаева – оставлять незнакомые слова без перевода – представляется менее удачным, чем стратегия доместикации, которую выбирает в данном случае Кашкин.

Проведенный анализ двух переводов «Кентерберийских рассказов» показал, что процесс перевода средневековых реалий, таких как топонимы, сословия, профессии, предметы одежды, усложнен тем, что оригинальный текст написан на среднеанглийском языке, а также тем, что большинство упомянутых реалий стали историзмами. Два автора перевода использовали различные подходы в качестве переводческих стратегий, в том числе транскрипцию, транслитерацию, описательный перевод. Переводчики также иногда опускали часть предложения, содержащую реалию, или использовали для перевода эквивалент из русской лингвокультуры.

Таким образом, можно сделать вывод, что успешная передача средневековых реалий в переводе зависит от гибкого сочетания различных стратегий, позволяющих приблизить оригинал к современному читателю, не жертвуя его историческим фоном и художественным своеобразием.

Библиография

1. *Чосер Дж.* Кентерберийские рассказы / пер. И. А. Кашкина, О. Б. Румера. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1946.
2. *Чосер Д.* Кентерберийские рассказы / пер. Д. Д. Минаева. («Английские поэты в биографиях и образцах»). СПб.: Типография А. М. Котомина, 1875.
3. *Chaucer G.* The Riverside Chaucer. Boston: Houghton Mifflin, 1987.

ПЕРЕВОД ФРАНЦУЗСКОЙ БЕЗЭКВИВАЛЕНТНОЙ ЛЕКСИКИ (НА ПРИМЕРЕ ЛИТЕРАТУРНЫХ ТЕКСТОВ)

О. В. Болгова

Литературный институт имени А. М. Горького

В статье рассматриваются различные варианты передачи безэквивалентной лексики в переводах текстов французской художественной литературы. Предметом анализа выступают слова-реалии, нехарактерные для быта или культурного поля носителей русского языка, а потому не имеющие в нем устоявшегося лексического соответствия, а также структурные экзотизмы, для которых сложно подобрать четкое и однозначное наименование в русском языке. Приводимые в статье примеры адаптации безэквивалентной лексики позволяют проследить эволюцию ее толкования в переводах разных лет, а также оценить адекватность разных способов передачи данной лексики, включая транскрипцию, транслитерацию, калькирование, подбор аналогов и описательный перевод.

Ключевые слова: художественный перевод, безэквивалентная лексика, французская художественная литература.

Translation of French Non-Equivalent Vocabulary (on the Literary Texts)

O. V. Bolgova

Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing

The article explores different methods for translating French non-equivalent vocabulary in fiction texts. It focuses on realia words that are not commonly used in the everyday life or culture of native Russian speakers, leading to a lack of established lexical equivalents. It also mentions structural exoticisms which are challenging to translate into clear and unambiguous terms in Russian. Examples of how non-equivalent vocabulary has been adapted in literary translations over the years are provided, allowing for an evaluation of the effectiveness of different translation methods such as transcription, transliteration, calque, selection of analogues and descriptive translation.

Key words: literary translation, non-equivalent vocabulary, French literature.

Деятельность переводчика художественной литературы всегда направлена на поиск адекватного эквивалента. Общеизвестно, что структура одного языка никогда полностью не покрывает структуру другого языка, поэтому любой эквивалент зачастую будет отражать лишь некоторые из признаков первичной лексической единицы. Еще сложнее дело обстоит с переводом безэквивалентной лексики, к которой исследователи [18, с. 108; 11, с. 147; 5, с. 51] относят реалии, отсутствующие в быте или культурном поле носителей другого языка и не имеющие в нем устоявшихся соответствий.

Среди основных стратегий перевода безэквивалентной лексики принято выделять: 1) транскрипцию (воспроизведение звучания слова русскими буквами); 2) транслитерацию (побуквенное воспроизведение иноязычного слова); 3) калькирование (буквальный перевод составных частей слова или пословный перевод словосочетания); 4) подбор аналога (лексическая

трансформация, которая заключается в замене реалии на близкое по смыслу слово или словосочетание); 5) описательный перевод (значение слова передается при помощи распространенного объяснения, что позволяет избежать использования переводческих примечаний) [4, с. 118–121].

Цель статьи – показать, что в рамках художественного перевода каждая из упомянутых переводческих стратегий имеет свои преимущества и недостатки, а выбор в пользу того или иного способа передачи безэквивалентной лексики в процессе перевода литературного произведения может отличаться, даже если речь идет об одном и том же слове.

Транскрипция или транслитерация нередко используются при передаче гастрономической лексики, поскольку у нее зачастую отсутствуют аналоги в языке перевода. К этой категории, в частности, относятся многочисленные названия французских сыров: *рокфор* (*roquefort*), *бри* (*brie*), *камембер* (*camembert*), *эмменталь* (*emmental*), *реблошон* (*reblochon*), *лива-ро* (*livarot*), *мимолет* (*mimolette*), *канталь* (*cantal*), *конте* (*comté*) и т. д. Однако в переводе (1962) романа Э. Золя «Чрево Парижа» (1873) Н. М. Гнедина предпочла описательно передать название сыра *bondon*:

<...> *dans des caisses, sur des clayons de paille, des bondons posés bout à bout, des gournays rangés à plat comme des médailles, faisaient des nappes plus sombres, tachées de tons verdâtres* [37, p. 274].

<...> *сырки, называемые «затычками», уложенные вершушка к вершушке в ящиках с соломой, и гурнейские сыры, плоские, как медали, сливались в более темные полосы, тронутые зеленоватыми тонами* [9, с. 358].

В отличие от многих сыров, название которых связано с местом изготовления, нёшательский сыр внешне напоминает пробку или бочечную затычку (фр. *bondon*), за что и получил такое название. В данном отрывке переводчику было важно создать у читателя яркий визуальный образ, а не просто привести ни о чем не говорящее французское слово. Хотя у современного читателя слово *сырки*, вероятно, в большей степени ассоциируется с другим продуктом, что наводит на мысль о некотором устаревании перевода.

В опубликованном впервые на русском языке в 2025 г. переводе романа Ж. Дютура «Молочные реки» (1952) И. Я. Волевич, напротив, использовала транслитерацию, поскольку требовалось сохранить языковую игру, основанную на созвучии французских слов *bondon* и *bonbon* («конфета»):

- *Tiens, les bondons que j'ai ramenés <...>.*
- *Je veux un bonbon, s'écrie Riri. <...>*
- *C'est pas un bonbon, dit le crémier. C'est un bondon.*
- *Qu'est-ce que c'est, un bondon, papa ?*
- *C'est du fromage.*

- *Pourquoi tu veux pas me donner un bonbon ?*
- *Un **bondon!*** [26, p. 62]
- Взять хоть нёшательский **бондон**, который я привёз <...>.
- Я хочу конфетку! – кричит Рири. <...>
- Это не конфетка, – разъясняет молочник. – Это «**бон-дон**», а не «бон-бон» [8, с. 24–25].

Сопоставление оригинального фрагмента и русского перевода показывает, что русский текст пришлось одновременно сократить, отказавшись от навязчивого повторения слова *bondon*, и дополнить, чтобы сделать языковую игру понятной читателю. Кроме того, переводчик добавил комментарий с пояснением, что речь идет о сыре из определенного региона.

Изучение переводов литературных текстов свидетельствует о том, что даже в случаях, когда в русском языке используется заимствованное слово или словосочетание, его французская первооснова далеко не всегда будет передаваться на русский с помощью транслитерации или транскрипции. В качестве примера можно привести галлицизм *бонвиван*, который описывает беспечного человека, привыкшего жить в свое удовольствие. При переводе французского словосочетания *bon vivant*, как правило, используются аналоги или описательный перевод.

- *Mais vous aussi, vous êtes un **bon vivant*** [29, p. 760].
- Ну, а вы? Вы ведь тоже **не дурак пожить** [6, с. 78].
- *Mais oui, et puis il a l'air d'un **bon vivant*** [33, p. 73].
- *Еще бы! И сразу видно, что **веселый*** [15, с. 101].

*On ne sait pas si la jouissance du couple vient de ce qu'il exhibe ses moyens financiers ou son côté "**bon vivant**"* <...> [27, p. 92].
*Неизвестно, что доставляет этой паре больше наслаждения – выставлять напоказ свои финансовые возможности или умение «**жить со вкусом**»* <...> [20, с. 69].

Перевод безэквивалентной лексики путем подбора аналога требует внимательного отношения к контексту во избежание неточностей и явных ошибок. Так, например, неудачным выглядит перевод фрагмента из романа А. Камю «Чума» (1947) (перевод Н. М. Жарковой, 1969), где фигурирует слово *un store*:

*À gauche, un café <...> s'abritait sous un **store** oblique de grosse toile jaune* [24, p. 114].
*Налево кафе <...> пыталось укрыться под косыми **шторами** из плотной желтой ткани* [10, с. 149].

Очевидно, что речь, скорее, идет о тенте или матерчатом навесе над окнами кафе, который также называют маркизой. Обращение к французским толковым словарям показывает, что значение слова *un store* может

в значительной степени варьироваться, и в переводах других произведений ему соответствуют более точные эквиваленты, учитывающие контекст:

<...> *on entendait l'épicier qui baissait son **store** orange* <...> [35, p. 88].

<...> *было слышно, как бакалейщик опускает оранжевый **мент*** [16, с. 371].

*Il ouvrit la porte de son bureau, <...> jeta sa veste sur une chaise et remonta les **stores*** [25, p. 128].

*Он открыл дверь своего кабинета, <...> бросил пиджак на стул и поднял **жалюзи*** [7, с. 220].

Часто необходимость поиска аналога определяется невозможностью пословной передачи устойчивого словосочетания. Так, сложность представляет перевод выражения *le fond de l'air*, которое буквально означает 'дно воздуха', а в словарях определяется как разговорный оборот со значением 'основная температура воздуха'. Расхожей является фраза *Le fond de l'air est froid / frais*, которая указывает на низкую температуру воздуха даже при условии солнечной погоды. Писательница Фред Варгас в романе «Холодное время» (2015) использует данное выражение как основу для языковой игры, задаваясь вопросом о том, что «если у воздуха есть дно», значит есть и «верхушка»:

*Tout premiers jours d'avril, le temps s'adoucissait à Paris, mais le **fond de l'air** était froid. <...> Le **fond de l'air**. S'il y avait réellement un **fond de l'air**, comment appelait-on l'autre partie ? Le dessus de l'air ?* [36, p. 9]

*В первых числах апреля в Париже потеплело, но все равно **холод собачий**. <...> **Собачий холод**. Почему собачий, а не какой-то другой? Собаки как-то по-особому мёрзнут?* [3, с. 7]

В переводе нужно было не только передать языковую игру и связанный с ней юмористический эффект, но и каким-то образом сохранить смысл, связанный с описанием погодных условий. Автор перевода романа М. А. Зонина нашла выход из положения, использовав устойчивый оборот *холод собачий*, что позволило решить и ту и другую задачу.

Использование калькирования для передачи безэквивалентной лексики иногда ошибочно представляется наиболее очевидным вариантом. Например, словосочетание *une baie vitrée* в качестве словарного соответствия имеет калькированный перевод 'застеклённый проём'. Однако в литературных текстах такая калька практически не используется, уступая место метонимическому переводу (*оконное стекло*) или функциональным аналогам с более общим (*окно*) или более конкретным (*панорамное окно, широкое французское окно, витрина*) значением.

*Le garçon en veste bordeaux m'a indiqué une table, au fond, près de la **baie vitrée*** [34, p. 15]. <...> *(je) contempiais Paris derrière la **baie vitrée*** [34, p. 19].

Официант в бордовой куртке указал мне угловой столик у окна [14, с. 246]. <...> *я стал смотреть на Париж через оконное стекло* [14, с. 250].

<...> *il faisait bon à l'intérieur alors que, par l'immense baie vitrée, je voyais l'océan* <...> [25, p. 14]. <...> *il la regardait à travers la baie vitrée du Clark's* [25, p. 219].

<...> *в доме было тепло и уютно, а снаружи, за огромным панорамным окном,* <...> [7, с. 28]. <...> *он смотрел на нее через витрину «Кларкса»* [7, с. 368].

La baie vitrée donnait sur une terrasse de briques [28, p. 62].

Широкое французское окно выходило на кирпичную террасу [17, с. 40].

Вместе с тем иногда именно калькирование выступает наиболее подходящим решением. Так, название традиционного блюда французской кухни *une poularde demi-deuil*, упомянутое в раннем романе Р. Мартена дю Гара «Становление» (*Devenir!*, 1908) [31, p. 17], в одном из студенческих переводов было передано как «полутраурная курица», тогда как гораздо точнее и удачнее выглядит калька «пулярка в полутрауре». Ведь слово *poularde* вошло в русский язык, обозначая откормленную холощённую курицу, а термин *полутраур* отсылает к культурным традициям и используется здесь в качестве метафоры: черные трюфели, выложенные на грудке пулярки, напоминали сочетание цветов, которое допускалось в одежде вдовы в период нестрогого траура, или полутраура.

К описательному переводу как способу передачи безэквивалентной лексики часто прибегают, когда речь идет о бытовых реалиях или культурно-маркированных понятиях, отражающих специфические черты культуры, национального менталитета и традиций определенной языковой общности. Невозможно передать одним словом *une lavallière*, т. е. широкий шейный шелковый бант, получивший свое название в честь фаворитки Людовика XIV герцогини де Лавальер (1644–1710). Стоит отметить, что слово вошло в широкий обиход в последней трети XIX в., когда завязанный бантом на шее шарф стал любимым аксессуаром художников, студентов и в целом творческой интеллигенции. Эта деталь туалета по-прежнему сохраняет популярность в определенных кругах: в частности, она является визитной карточкой известного французского математика Седрика Виллани.

В переводе романа А. Камю «Чума» слово *une lavallière* ошибочно передано Н. М. Жарковой как *галстук-бабочка* [10, с. 128]. Описательный перевод данного слова позволяет читателю составить более точное представление о предмете. В качестве примера можно привести фрагмент из романа М. Барбери «Элегантность ёжика» (2006) в переводе Н. С. Мавлевич и М. Ю. Кожевниковой (2009):

Cet après-midi, M. Arthens porte une grande lavallière à pois qui flotte autour de son cou de patricien <...> [22, p. 20].

Сегодня на благородной шее месье Артанса красуется **завязанный бантом шелковый шарф** в горошек <...> [1, с. 28].

Однако недостатком описательного перевода является удлинение и утяжеление фразы, что может отразиться на ритме текста в целом. Эту особенность описательного перевода можно проиллюстрировать на примере слов *juilletistes* и *aoûtiens*, которые используются во Франции для деления жителей на тех, кто предпочитает или вынужден проводить отпуск либо в июле, либо в августе. В русском языке отсутствуют столь же емкие соответствия для этих слов, образованных от названий месяцев, поэтому переводчику книги Николая Матьё «И дети их после них» (2018) С. Ю. Васильевой (2020) пришлось прибегнуть к достаточно длинному и громоздкому разъяснительному переводу:

*À la radio, l'animateur souhaitait de bonnes vacances aux **aoûtiens**, et bon courage aux **juilletistes** qui allaient reprendre le taf lundi* [32, p. 65].

*По радио диктор желал хорошего отдыха **тем, кто уходит в отпуск в августе**, и удачи **тем, кто уходит в отпуск в июле** и в понедельник должен возвращаться на работу* [13, с. 68].

В некоторых случаях подбор эквивалента осложняется тем, что французское слово может выступать как с положительной, так и с отрицательной коннотацией, и в переводе необходимо верно ее передать. Например, столь неоднозначное французского понятие, как *dépaysement*, не имеет аналогичного соответствия в русском языке. В зависимости от контекста, наличия или отсутствия отрицания данное слово, а также одно-коренные глаголы или причастия передаются либо как нечто позитивное (*перемена обстановки, развеяться вдали от родины, как дома*), либо, наоборот, в негативном ключе (*бездомность, выбитый из колеи*):

*Comme **dépaysement**, ça ne va pas loin !* [23, p. 173]

*Для **перемены обстановки** не так уж много!* [2, с. 165]

*Vous savez comment sont les gens: ils partent au bout du monde pour **se dépayser*** <...> [36, p. 72].

*Вы же знаете, как это происходит – люди отправляются на край света, чтобы **развеяться вдали от родины*** <...> [3, с. 70].

*Je crus percevoir ce vertigineux **dépaysement** que Charlotte devait ressentir souvent: un **dépaysement** presque cosmique* [30, p. 236].

*Мне чудилось, я постиг головокружительную **бездомность**, которую Шарлотта, должно быть, часто ощущала, – **бездомность** почти космическую* [12].

*En Alger, Laprade serait bien **dépayisé*** <...> [21, p. 245].

*В Алжире Лапрад чувствовал бы себя **выбитым из колеи*** <...> [19, с. 508].

- *Vous ne serez pas dépaysé, ici... Vous connaissez bien l'appartement...* [34, p. 43].
– *Вы будете здесь как дома... Квартира вам хорошо известна...* [14, с. 282].

Рассмотренные примеры передачи безэквивалентной лексики в переводах произведений французской художественной литературы показывают, что в зависимости от задач, которые ставит текст, переводчик может воспользоваться разными переводческими стратегиями. Необходимость сохранения языковой игры, воссоздания авторского юмора или воспроизведения красочности авторских описаний заставляет искать то переводческое решение, которое окажется наиболее удачным в конкретном случае. Выявить подходящее значение лексической единицы можно на основании толковых словарей и справочников, но определяющим фактором в выборе той или иной переводческой стратегии выступает контекст. Трудности, возникающие при переводе безэквивалентной лексики, также могут послужить одним из аргументов в пользу необходимости выполнения повторных переводов книг, оставивших след в истории литературы, поскольку это позволило бы исправить неточности и, возможно, найти более адекватные способы передачи безэквивалентной лексики с учетом эволюции языка.

Библиография

1. *Барбери М.* Элегантность ёжика / пер. Н. Мавлевич, М. Кожевниковой. М.: Азбука-Аттикус, 2009.
2. *Бовуар С. де.* Мандарины / пер. Н. Световидовой. М.: Наука, 2005.
3. *Варгас Ф.* Холодное время / пер. М. Зониной. М.: АСТ, 2017.
4. *Виноградов В. С.* Перевод: общие и лексические вопросы. М.: КДУ, 2006.
5. *Влахос С., Флорин С.* Непереводимое в переводе. М.: Высш. шк., 1986.
6. *Гюго В.* Отверженные. Часть 2. Козетта / пер. Н. Нолле-Коган // Собр. соч. в 6 т. Тула: Сантакс, 1993. Т. 3.
7. *Диккер Ж.* Правда о деле Гарри Квеберта / пер. И. Стаф. М.: АСТ, 2014.
8. *Дютур Ж.* Молочные реки: Десять лет из жизни хозяина молочной лавки / пер. И. Волевич // Иностранная литература. 2025. № 5. С. 3–151.
9. *Золя Э.* Чрево Парижа / пер. Н. Гнединой. М.: АСТ, 2020.
10. *Камю А.* Чума / пер. Н. Жарковой. М.: АСТ, 2023.
11. *Комиссаров В. Н.* Теория перевода: лингвистические аспекты. М.: Высш. шк., 1990.
12. *Макин А.* Французское завещание / пер. Ю. Яхниной, Н. Шаховской // Иностранная литература. 1996. № 12. С. 18–127.
13. *Матье Н.* И дети их после них / пер. С. Васильевой. М.: Эксмо, 2020.
14. *Модиано П.* Утраченный мир / пер. Ю. Яхниной. М.: Вагриус, 1998.
15. *Мопассан Г. де.* Пьер и Жан / пер. М. Соседовой. М.: Вече, 2023.

16. *Сименон Ж.* Маленький человек из Архангельска / пер. И. Русецкого // Сименон Ж. Собр. соч.: в 30 т. М.: Истоки, 1991–1997. Т. 13. 1997.
17. *Ферджух М.* Мечтатели Бродвея. Т. 1. Ужин с Кэри Грантом / пер. Н. Хотинской. М.: Тинбук, 2020.
18. *Швейцер А. Д.* Перевод и лингвистика. М.: Воениздат, 1973.
19. *Эме М.* Уран / пер. В. Орлова // Эме М. Зеленая кобыла. Красавчик. Уран. Романы. М.2: Эксмо-пресс, 2001.
20. *Эрно А.* Дневник улиц / пер. М. Красовицкой. М.: No Kiddinf Press, 2023.
21. *Aymé M.* Uranus. Paris: Gallimard, 1962.
22. *Barbéry M.* L'élégance du hérisson. Paris: Gallimard, 2006.
23. *Beauvoir S. de.* Les Mandarins. Paris: Gallimard, 1954.
24. *Camus A.* La peste. Paris: Gallimard, 1947.
25. *Dicker J.* La Vérité sur l'Affaire Harry Quebert. Paris, Lausanne: Éditions de Fallois / L'âge d'Homme, 2012.
26. *Dutour J.* Au bon beurre ou dix ans de la vie d'un crémier. Paris: Gallimard, 1952.
27. *Ernaux A.* Journal du dehors. Paris: Gallimard, 1993.
28. *Ferdjoukh M.* Broadway Limited. T.1. Un dîner avec Cary Grant. Paris: L'École des loisirs, 2015.
29. *Hugo V.* Les Misérables I. Deuxième partie. Cosette. Paris: Le Livre de poche, 2023.
30. *Makine A.* Le testament français. Paris: Mercure de France, 1995.
31. *Martin du Gard R. de.* Devenir. Paris: Éditions de la NRF, 1922.
32. *Mathieu N.* Et leurs enfants après eux. Paris: Actes Sud, 2018.
33. *Maupassant G. de.* Pierre et Jean. Paris: Le Livre de poche, 2007.
34. *Modiano P.* Quartier perdu. Paris: Gallimard, 1988.
35. *Simenon G.* Le petit homme d'Arkhangelsk. Paris: Le Livre de Poche, 1997.
36. *Vargas F.* Temps glaciaires. Paris: Flammarion, 2015.
37. *Zola E.* Le ventre de Paris. Paris: Lettres modernes, 1969.

ПОЭМА А. С. ПУШКИНА «ГРАФ НУЛИН» В ПЕРЕВОДЕ ЛУИ ДЕЛАТРА

К. П. Колесникова

Литературный институт имени А. М. Горького

В статье анализируется первый перевод пушкинской поэмы «Граф Нулин» на итальянский язык, выполненный Луи Делатром. Исследуются подход переводчика к работе с текстом и формой произведения, детали, потерянные при переводе. Рассматривается, как переводчик передал в итальянском тексте детали, отсылающие к русской культуре.

Ключевые слова: А. С. Пушкин, художественный перевод, итальянский язык, «Граф Нулин», Л. Делатр.

The Poem *Count Nulin* by A. S. Pushkin Translated by Louis Delâtre

K. P. Kolesnikova

Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing

This article analyzes the first translation of Pushkin's poem *Count Nulin* into Italian, made by Louis Delâtre. It examines translator's approach to the text and its form, as well as details lost in translation. It also explores how the translator conveyed specific features of Russian culture in the Italian text.

Key words: A. S. Pushkin, literary translation, Italian language, *Count Nulin*, L. Delâtre.

Переводы Пушкина на итальянский язык появились довольно рано. Уже в 1828 г. были созданы переводы стихотворений «Демон» и «Пророк», выполненные Миньято Риччи, однако напечатали их только спустя век. В 1834 г. пушкинский «Кавказский пленник» был опубликован в переводе Антонио Роккиджани, через три года появляется еще один перевод этого же произведения, созданный неизвестным тосканцем. В 1841 г. Пушкиным начинает заниматься Чезаре Боччелла [1]. Он переводит «Пиковую даму», «Бахчисарайский фонтан», «Кавказского пленника», «Цыган» и «Братьев разбойников».

Таким образом, Луи Делатр, француз, выросший в Италии, оказывается далеко не первым переводчиком Пушкина: его сборник «Поэтические рассказы Александра Пушкина, русского поэта» вышел в 1856 г. [3]. В нем появился первый перевод «Евгения Онегина» на итальянский, кроме него в сборник вошли «Бахчисарайский фонтан», «Цыганы» и «Кавказский пленник», а также «Граф Нулин» и «Полтава».

В конце предисловия к сборнику Делатр объясняет принципы, которыми он руководствовался при переводе. Так, по его мнению, при переводе с древнегреческого и латыни стоит сохранять максимальную точность, так как любой античный текст является важным для науки памятником.

Однако, когда дело доходит до современных ему авторов, Делатр оставляет за собой право обходиться с произведением довольно свободно, вплоть до того, что, по его мнению, переводчик может убирать из текста некоторые отрывки и детали, которые кажутся ему ненужными.

Что касается формы, перевод сделан в прозе. Абзацы почти всегда соответствуют строфам. В редких случаях одна строфа в оригинале соответствует двум абзацам в переводе. Чаще всего так разделяются строфы, одну часть которых занимает повествование, а другую – прямая речь.

Как уже говорилось, в переводе Делатр опускает некоторые детали, которые он посчитал ненужными. Так, например, он убирает упоминание о том, что псаря из второй строчки «Графа Нулина» носят охотничьи уборы, посчитав это, видимо, очевидным. Зато он добавляет, что эти же псаря сидят на конях *in gran gala*, что можно перевести как «торжественно, нарядно одетые».

У Пушкина: *Пора, пора! рога трубят; / Псаря в охотничьих уборах / Чем свет уж на конях сидят, / Борзые прыгают на сворах* [2, с. 170].

В переводе Делатра: *Presto! Presto! I corni rimbombano; i braccieri in gran gala stanno in sella sin dall'alba; i levrieri saltellano nei guinzagli* [4, p. 23].

Построчный перевод: «Скорей! Скорей! Грохочут рога, **нарядные псаря** сидят в седле с восхода солнца, борзые прыгают на привязи».

Среди потерянных деталей можно отметить именование Санкт-Петербурга: Пушкин, представляя Графа Нулина, называет город Петрополем. Делатр же оставил просто «Петербург», посчитав, возможно, что итальянский читатель подобную смену названия не поймет и запутается.

У Пушкина: *Сказать, как чудный зверь, / В Петрополь едет он теперь* [2, с. 173].

Перевод Делатра: <...> *egli si trasporta a Pietroburgo per farvisi vedere come un animal curioso* [4, p. 26].

Построчный перевод: «<...> он едет в **Петербург**, чтобы на него смотрели, как на забавного зверя».

Делатр убирает и упоминание о породе собаки. В оригинале Парашу будит *шпиц косматый*, а в переводе *il cane barbetto*, что можно перевести как «косматая» или буквально «бородатая собака». Такая формулировка вызывает ассоциации скорее с породой барбет, а не со шпицем.

У Пушкина: *Но шпиц косматый, вдруг залая, / Прервал Парашу крепкий сон* [2, с. 177].

Перевод Делатра: <...> *se il cane barbetto che si mise a guaire non avesse svegliato Prascovia* [4, p. 28].

Построчный перевод: «<...> если бы не **косматая / бородатая собака**, которая залаяла и разбудила Прасковью».

Описывая отъезд графа, Пушкин не уточняет, что именно пьет Пикар, однако по контексту понятно, что речь идет об алкоголе. При этом упоминание стакана, а не рюмки указывает на вино, а не на более крепкий напиток. Делатр же напрямую пишет, что Пикар выпил вина.

Текст Пушкина: *Уж подкрепив себя стаканом, / Пикар кряхтит за чемоданом* [2, с. 178].

Перевод Делатра: *Picard, che si è ristorato le forze con un buon sorso di vino, si lagna di dover di nuovo ripor la roba* [4, p. 31].

Построчный перевод: «Пикард, **восстановив силы хорошим глотком вина**, жалуется, что он должен снова складывать пожитки».

В конце муж Натальи Павловны говорит, что натравит псов на графа Нулина. В переводе вдобавок он сравнивает графа с зайцем.

Текст Пушкина: <...> *что если так, / То графа он визжать заставит, / Что псами он его затравит* [2, с. 179].

Перевод Делатра: <...> *e che lo caccerebbe a furia di cani come una lepre* [4, p. 31].

Подстрочный перевод: «<...> и что он натравит на него яростных псов, **как на зайца**».

Перечисленные отступления от оригинала не оказывают существенного влияния на восприятие текста. В большинстве случаев они отражают личные предпочтения переводчика, который добивался хорошего звучания текста и большей ясности для итальянских читателей.

Делатр добавляет дополнительное объяснение там, где требуется. Это касается, например, деталей, которые без труда уловит русскоговорящий читатель, но не поймет итальянец. Примером такой детали является *чекмень* – верхняя одежда у казаков, а также у ряда тюркских народов. Чтобы передать смысл этого слова, Делатр решает заменить его на *un soprabito tartaro* («татарская верхняя одежда»). В некоторых случаях культурный контекст теряется без потери общего смысла. Так, слово *кушак* заменяется на *cintola*, что в переводе означает «пояс».

Текст Пушкина: *Чекмень затянутый на нем, / Турецкий нож за кушаком, / За пазухой во фляжке ром, / И рог на бронзовой цепочке* [2, с. 170].

Перевод Делатра: *Ha indosso un soprabito tartaro, un coltello turco a cintola, una boccetta di rum ad armacollo, e un corno appeso a una catena di bronzo* [4, p. 23].

Построчный перевод: «На нем **татарский плащ, на поясе** турецкий нож, бутылка рома на перевязи, и рог на бронзовой цепочке».

Есть в оригинальном тексте детали, касающиеся культурных различий, которые Делатр перевел неправильно. *Баба* он перевел как *una vecchia*, что означает «старуха». Однако в Российской империи бабой называли замужнюю крестьянку с детьми, не обязательно преклонного возраста. Также по какой-то причине в переводе баба вешает белье в помещении, а не на улице, на заборе. Это, вероятнее всего, ошибка переводчика.

Текст Пушкина: *Шла баба через грязный двор / Белье повесить на забор* [2, с. 172].

Перевод Делатра: <...> *una vecchia attraversava il cortile fangoso per andare a stendere la biancheria nel chiuso* [4, р. 24].

Подстрочный перевод: «<...> **старуха** идет через грязный двор, чтобы повесить белье **внутри**».

Другая потерявшаяся при переводе этнографическая реалия – сени, в которые входят персонажи. Вместо слова *сени* Делатр использует слово *vestibolo*, в переводе означающее «вестибюль» или «передняя», что все-таки меняет представление о доме Натальи Павловны. Это, пожалуй, самая грубая ошибка, допущенная Делатром при работе с оригиналом.

Текст Пушкина: *Вот у крыльца; вот в сени входят* [2, с. 173].

Перевод Делатра: *Salgono sul verone; entrano nel vestibolo* [4, р. 25].

Построчный перевод: «Они поднимаются на крыльцо, заходят в **переднюю**».

Делатр не следует единой логике при работе с именами персонажей. Пушкин сначала представляет главную героиню Наташей, а потом пишет, что будет называть ее «Наталья Павловна». Делатр транслитерирует имя и отчество, но перед этим изменяет «Наташу» на «Тальюччу» – уменьшительную форму, образованную по итальянской модели.

Текст Пушкина: *(Ах! я забыл ей имя дать. / Муж просто звал ее **Наташа**, / Но мы – мы будем называть / Наталья Павловна)* <...> [2, с. 171].

Перевод Делатра: *(Ah che mi sono scordato di dirvi il suo nome! Suo marito la chiamava **Taliuccia**; noi la chiameremo Natalia Pavlovna)* [4, р. 24].

Построчный перевод: «(Ах, я забыл сказать ее имя! Муж звал ее **Тальюччей**, мы назовем ее Наталья Павловна)».

При этом имена слуг он полностью изменил с русских на итальянские.

Текст Пушкина: <...> ***Филька, Васька!** / Кто там? скорей! Вон там коляска: / Сейчас возьми ее на двор / И барина просить обедать! / Да жив ли он?... беги проведать! / Скорей, скорей!* [2, с. 172].

Перевод Делатра: ***Filippo, Basilio!** Ehi di casa! Presto! è ribaltata una calescia! Conducetela qua, e invitate a pranzo il viaggiatore.... ma sarà vivo?... andate a domandarne.... presto, presto!* [4, р. 25].

Построчный перевод: «**Филиппо, Базилио!** Вы, у дома! Быстрее! Коляска перевернулась! Привезите ее сюда и пригласите гостя обедать... Но жив ли он?... Идите и спросите... Быстрее, быстрее!»

Что касается слуги Параши, в этом случае Делатр заменяет краткую форму имени полным «Прасковья». Русский читатель по одной форме имени понимает, что перед Натальей Павловной стоит человек ниже статусом, так как вряд ли дворянку назвали бы Парашей. Более того, само имя Прасковья нехарактерно для дворянок, так называли преимущественно

крестьянок. Однако для итальянцев это непонятно, так что Делатр добавляет уточнение, что Параша, Прасковья в его переводе является слугой.

Текст Пушкина: *Наталья Павловна раздета; / Стоит Параша перед ней* [2, с. 174].

Перевод Делатра: *Natalia Pavlovna è spogliata; sta davanti a lei la sua cameriera Prascovia* [4, р. 27].

Построчный перевод: «Наталья Павловна раздета; перед ней ее служанка Прасковья».

Среди незначительных изменений можно отметить, что Делатр перевел название романа, который читает Наталья Павловна, на французский язык, хотя в оригинале название, как и остальной текст, написано по-русски.

Текст Пушкина: *Она сидит перед окном; / Пред ней открыт четвертый том / Сентиментального романа: / Любовь Элизы и Армана, / Иль переписка двух семей. / Роман классической, старинный, / Отменно длинный, длинный, длинный, / Нравоучительный и чинный, / Без романтических затей* [2, с. 171].

Перевод Делатра: *Sta a sedere innanzi alla finestra; sul tavolino giace aperto il quarto volume d'un romanzo sentimentale intitolato: Amours d'Elisa et d'Armand ou La correspondance de deux familles; romanzo classico, antico, lungo, lungo, lungo, morale, decente e scevro di sottigliezze romantiche* [4, р. 24].

Подстрочный перевод: «Она сидит перед окном; на столике лежит четвертый том сентиментального романа под названием: **Amours d'Elisa et d'Armand ou La correspondance de deux familles**; роман классический, старинный, длинный, длинный, длинный, нравоучительный, достойный и лишенный романтических тонкостей».

Проанализировав перевод Луи Делатра, можно прийти к выводу, что, несмотря на некоторые измененные детали, общий смысл произведения передан хорошо. Изменений, которые значительно меняют представление о персонажах и сюжете, немного, и они связаны в основном с этнографическими реалиями.

Библиография

1. Прожогин Н. П. Переводчик Пушкина Чезаре Боччелла // Временник Пушкинской комиссии. Л.: Наука, 1981. С. 60–75. [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/perevodchik-pushkina-chezare-bochchella/viewer> (дата обращения: 05.12.2025).

2. Пушкин А. С. Полное собрание сочинений: в 10 т. / под ред. Б. В. Томашевского. М.; Л.: Академия наук СССР, 1949. Т. 4.

3. Тик Н. А. Первые переводы романа А. С. Пушкина «Евгений Онегин» на итальянский язык // Имагология и компаративистика. 2022. № 17. С. 60–78.

4. *Delâtre L. Racconti poetici di Alessandro Puschin poeta russo, tradotti da Luigi Delâtre. Firenze: Felice Le Monnier, 1856.*

СТИЛИСТИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ НОВЕЛЛЫ «СМЕРТЬ В ВЕНЕЦИИ» Т. МАННА И ИХ ПЕРЕДАЧА В ПЕРЕВОДАХ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

А. И. Беккерман

Литературный институт имени А. М. Горького

В статье рассматриваются стилистические особенности новеллы «Смерть в Венеции» Т. Манна: лексические повторы, аллитерация и ритмическая организация прозы. На примере переводов Н. Ман и М. Рудницкого рассмотрена трансформация этих приемов в переводном тексте.

Ключевые слова: перевод прозы, Томас Манн, стиль, ритм прозы, лексический повтор, аллитерация.

Thomas Mann's Style in Translation (Based on the Novella *Death in Venice* and Its Russian Translation)

A. I. Bekkerman

Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing

This article examines the stylistic features of Thomas Mann's novella "Death in Venice": lexical repetition, alliteration, and the rhythmic organisation of prose. Using translations by N. Man and M. Rudnitsky as examples, the transformation of these techniques in the translated text is examined.

Key words: prose translation, Thomas Mann, style, prose rhythm, lexical repetition, alliteration.

В книге «Сказать почти то же самое» Умберто Эко пишет: «...недостаточно только воспроизводить воздействие. Нужно дать читателю перевода ту же возможность, которой располагал читатель оригинального текста, возможность "разобрать устройство", понять, какими способами производится воздействие, и получить от них удовольствие» [4, с. 353]. Анализ стиля писателя – это попытка узнать устройство его прозы, разобрать инструменты воздействия на читателя, а сравнение оригинала с текстами перевода поможет увидеть, как в переводе трансформируются эти инструменты.

Объектом исследования являются переводы новеллы *Der Tod in Venedig*, опубликованной в 1911 г. Первый перевод на русский язык появился в пятом томе собрания сочинений Томаса Манна московского издания «Современные проблемы» в 1915 г. Перевод был выполнен М. Критом (под псевдонимом М. К.). Затем, в собрании сочинений 1936 г., появился новый перевод Д. Горфинкеля. Следующий перевод выполнен Н. Ман в 1960 г. [1]. В 2017 г. М. Рудницкий выполнил новый перевод [2]. Для нашего исследования мы возьмем из двух последних переводов небольшой фрагмент текста: это второй сон Ашенбаха, воплощение дионисийского безумия, разрушающего душу художника.

Одним из стилистических приёмов Т. Манна являются повторы. Герта Перец, румынская исследовательница, в статье *Wiederholung, Aufzählung, Satzkonstruktion in den Novellen Thomas Manns* пишет: «Повтор – отличительная черта стиля Томаса Манна. Мы можем различать самые разные типы этого приёма; часто одно и то же предложение содержит две или более разновидности повтора. Наиболее частыми являются лексические повторы с расширением, соответствующие склонности автора к точности. Повторения усиливают эмоциональный эффект высказывания, они придают тексту Манна определённую динамику, но в других случаях распространяют некоторое спокойствие» (перевод мой. – А. Б.) [6, р. 156].

В обозначенном фрагменте мы выделили пять повторов:

Оригинал	Н. Ман (1960)	М. Рудницкий (2017)
In dieser Nacht hatte er einen furchtbaren <u>Traum</u> , – wenn man als <u>Traum</u> ein körperhaft-geistiges Erlebnis bezeichnen kann, das ihm zwar im tiefsten Schlaf und in völliger Unabhängigkeit und sinnlicher Gegenwart widerfuhr...	В эту ночь было у него страшное <u>сновидение</u> – если можно назвать <u>сновидением</u> телесно-духовное событие, явившееся ему, правда, в глубоком сне...	Той же ночью ему привиделся жуткий <u>сон</u> – если только можно считать <u>сном</u> поразительно явное, почти осязаемое духовно-телесное переживание, хоть и свершившееся, когда он крепко спал...
und sie brachen von außen herein, seinen <u>Widerstand</u> – einen tiefen und geistigen <u>Widerstand</u> – gewalttätig niederwerfend, gingen hindurch und <u>ließen seine Existenz, ließen die Kultur seines Lebens verheert, vernichtet zurück.</u>	а события ворвались извне, разом сломив его <u>сопротивление</u> – упорное <u>сопротивление</u> интеллекта, пронесли над ним и обратили <u>его</u> бытие, культуру <u>его</u> жизни в прах и пепел...	а события как бы врывались в нее извне, всю необоримой мощью опрокидывая <u>сопротивление</u> – глубокое, отчаянное <u>сопротивление</u> – его разума, которое они <u>сминали</u> шутя, <u>сминали</u> и обращали в ничто само <u>его</u> бытие, все культурное и человеческое в <u>его</u> жизни...
<u>Angst</u> war der Anfang, <u>Angst</u> und Lust und eine entsetzte Neugier nach dem, was kommen wollte.	<u>Страх</u> был началом, <u>страх</u> и вождление и полное ужаса любопытство к тому, что должно совершиться.	Вначале был <u>страх, страх</u> и похоть, и ожидание предстоящего, полное ужаса и любопытства.
<u>Groß</u> war sein Abscheu, <u>groß</u> seine Furcht, redlich sein Wille, bis zuletzt das Seine zu schützen gegen den Fremden, den Feind des gefaßten und würdigen Geistes.	<u>Велико</u> было его омерзение, <u>велик</u> страх, честное стремление до последнего вздоха защищать своё от этого чужого, враждебного достоинству и твердости духа.	Да, <u>велико</u> его отвращение, <u>велик</u> его страх, несомненна его воля до последнего отстаивать себя перед чуждой силой, перед этим врагом самообладания и достоинства человеческого.
Aber <u>mit ihnen, in ihnen</u> war der Träumende nun und dem fremden Gotte gehörig.	Но, покорный власти чуждого бога, <u>с ними и в них</u> был теперь тот, кому виделся сон.	Но теперь уже <u>в них, с ними</u> бесновался и подпавший чарам чуждого бога сновидец.

Очевидно, что лексические повторы переносятся на русский практически без потерь, иногда меняя структуру (анадиплосис *Vnаchаle bуll sтрax, sтрax u nоhоtу* вместо анафоры *Angst war der Anfang, Angst und Lust*). Второй фрагмент рассмотрим несколько позже. Отдельно отметим потерянный Н. Ман во фрагменте *Groß war sein Abscheu, groß seine Furcht, redlich sein Wille...* синтаксический параллелизм (*Велико было его омерзение, велик страх, честное стремление...*).

Другим приёмом является аллитерация – приведём лишь несколько примеров.

Оригинал	Н. Ман (1960)	М. Рудницкий (2017)
gingen hindurch und ließen seine Existenz, ließen die Kultur seines Lebens verheert, vernichtet zurück.	пронеслись над ним и обратили его бытие, культуру его жизни в прах и пепел...	они сминали шутя, сминали и обращали в ничто само его бытие, все культурное и человеческое в его жизни...
Nacht herrschte, und seine Sinne lauschten; denn weiter näherte sich <u>Getümmel</u> , <u>Getöse</u> , ein <u>Gemisch</u> von Lärm: Rasseln , Schmetter und dumpfes Donnern , schrilles Jauchzen dazu und ein bestimmtes Geheul im gezogenen u-Laut...	Стояла ночь, и чувства его были насторожены , ибо издалека близился топот , гудение, смешанный шум : стук , скаканье , глухие раскаты , пронзительные вскрики и вой – протяжное «у»...	Вокруг царила ночь, и все чувства были начеку , ибо откуда-то издали нарастал , приближаясь , слитно-дробный рокот , то ли утробный хрип , то ли шорохи , глухие раскаты , потом пронзительные вскрики, завывания, иссякающие протяжным , надрывным , нескончаемым «у-у»...
Qualmige Glut glomm auf : da erkannte er Bergland, ähnlich dem um sein Sommerhaus.	Зной затлел , заклубился , и он увидел горную местность, похожую на ту, где стоял его загородный дом.	Уже повеяло гарью , дохнуло огненным жаром , и он узрел гористую местность, схожую с той, что крутыми склонами обступает его летний дом.

Первый фрагмент содержит двойной повтор и звуковую анафору: *ließen seine Existenz, ließen die Kultur seines Lebens verheert, vernichtet zurück*. Перевод 1960-го года теряет повтор (*обратили его бытие, культуру его жизни в прах и пепел...*), но сохраняет звуковую анафору, а перевод 2017 г. использует добавление для сохранения повтора, но теряет анафору (*сминали шутя, сминали и обращали в ничто само его бытие, все культурное и человеческое в его жизни...*).

Во втором фрагменте очевидно сочетание глухих согласных звуков [х], [ш], [с] и звонких [г], [д], [р]. В русских переводах добавляются звуки [ч] и [к], уходит анафора. Возможно, ради компенсации в тексте 2017 г. усилена аллитерация на [р].

В третьем фрагменте, где сходятся звуки [к], [г], [л], изящным кажется решение Н. Ман со скоплением [з], [к], [л]. Перевод 2017 года добавляет ассонанс на [о], отсутствующий в оригинале, но подводящий нас к следующей проблеме – метр.

одни стилистические средства, чтобы компенсировать другие. Переводы прозы Томаса Манна также показывают, насколько важно уделять внимание форме, ритму и звукописи в прозаических переводах.

Библиография

1. Манн Т. Смерть в Венеции (пер. Н. Ман) // Манн Т. Собрание сочинений: в 10 т. М.: Государственное издательство художественной литературы, 1960. Т. 7.
2. Манн Т. Смерть в Венеции = Der Tod in Venedig [на русском и немецком языках] (Пер. М. Рудницкий). М: Центр книги Рудомино, 2018.
3. Садилова Л. В. Лингвопоэтические особенности новеллы Т. Манна *Der Tod in Venedig* («Смерть в Венеции») // Фундаментальные и прикладные научные исследования: актуальные вопросы, достижения и инновации. Сб. статей XXVII Международной научно-практической конференции. Пенза: Наука и просвещение, 2019. С. 114–116.
4. Эко У. Сказать почти то же самое. Опыты о переводе. СПб.: Symposium, 2006.
5. Amory F. The Classical Style of Der Tod in Venedig // The Modern Language Review. 1964. Vol. 59. № 3 (Jul., 1964). P. 399–409.
6. Peretz H. Wiederholung, Aufzählung, Satzkonstruktion in den Novellen Thomas Manns // Analele Științifice ale Universității „Alexandru Ioan Cuza“ Iași. Stiintele Sociale sectiunea-III. 1959. № 8. P. 153–161.

ПЕРЕВОД В. А. ЖУКОВСКИМ БАЛЛАДЫ И. В. ГЁТЕ «ЛЕСНОЙ ЦАРЬ» В ВОСПРИЯТИИ М. И. ЦВЕТАЕВОЙ

А. М. Надежкин
независимый исследователь

Статья посвящена анализу рецепции М. И. Цветаевой перевода В. А. Жуковским баллады «Лесной царь» И. Гёте. Прослежена работа Цветаевой с оригинальным текстом Гёте, безэквивалентной лексикой (*Schweif, fein, scheinen, leid*) и переводом Жуковского. Автор приходит к выводу, что, давая подстрочный перевод баллады Гёте, комментируя его и сравнивая с переводом Жуковского, Цветаева стягивает в общий узел проблемы межъязыкового и внутриязыкового перевода и выступает одновременно как лингвист, переводчик-интерпретатор и литературовед-исследователь.

Ключевые слова: переводоведение, И. Гёте, баллада «Лесной царь», стилистика, полисемия, М. И. Цветаева, В. А. Жуковский.

Zhukovsky's Translation of Goethe's Ballad *The Forest King* in Marina Tsvetaeva's Perception

A. M. Nadezhkin
Independent Researcher

The article analyzes Tsvetaeva's response to Zhukovsky's translation of Goethe's ballad *The Forrest King (Erlkönig)*. The article traces Tsvetaeva's work with Goethe's original text, its non-equivalent vocabulary (*Schweif, fein, scheinen, leid*), and Zhukovsky's translation. The author concludes that by providing an interlinear translation of Goethe's ballad, commenting on it, and comparing it with Zhukovsky's translation, Tsvetaeva brings together the problems of interlingual and intralingual translation and performs simultaneously as a linguist, translator-interpreter, and literary scholar-researcher.

Key words: translation studies, Goethe, ballad *Erlkönig*, stylistics, polysemy, Tsvetaeva, Zhukovsky.

Вопросы художественного перевода приобретают особую остроту в случае интерпретации великих произведений. К таковым, без сомнения, относится баллада И. Гёте «Лесной царь». К ее переводу на русский язык в XIX веке обращались В. А. Жуковский, А. А. Фет, А. Григорьев. В 1933 г. разбор одного из этих переводов в сопоставлении с текстом оригинала посвятила подробную статью М. И. Цветаева, к этому времени сама имевшая за плечами опыт перевода произведений Шекспира и Рильке.

Поэтесса, прекрасно знавшая немецкий язык, создала подстрочник стихотворения Гете «Лесной царь» для своей статьи «Два Лесных царя». В дальнейшем сравнительно-сопоставительном комментировании своего дословного перевода, поэтического перевода Жуковского и оригинала Гёте Цветаева обращает внимание в первую очередь на «непереводимые понятия» (то есть безэквивалентные слова): «Остановимся сначала

на непередаваемых словах, следовательно, непередаваемых понятиях. Их целый ряд. Начнем с первого: хвост. Хвост по-немецки и *Schwanz*, и *Schweif*; например, у собаки *Schwanz*, и *Schweif* – у льва, у дьявола, у кометы и у Лесного царя» [4, с. 916]. Поэтесса указывает на различия в семантико-стилистических оттенках двух однокоренных слов: *Schwanz* и *Schweif*. *Schwanz* обладает сниженным значением в пресуппозиции: *ein kupierter Schwanz* – «обрубленный хвост», *den Schwanz einziehen* – «поджать хвост», *mit dem Schwanz wedeln* – «вилять хвостом, лебезить». Даже подразумеваемая, невысказанная сочетаемость такого плана была бы неприемлема для образов баллады Гёте. Совсем иную сочетаемость отмечает Цветаева у слова *Schweif*; в одном ассоциативном ряду с Лесным царем в связи с этим у нее оказываются лев, комета и дьявол. В этом контексте Лесной царь воспринимается как демоническое и внеземное существо. В указанных Цветаевой ассоциациях большую роль играет словообразование и вышеупомянутый корневой повтор: *Schweif* – *Kometenschweif* («хвост кометы»), *Schweifstern* («комета»).

Чтобы дать эквивалентный перевод слова *Schweif*, можно было бы прибегнуть к словосочетанию «дьявольский хвост», Жуковский же останавливается на сочетании «густая борода» (атрибут лешего или просто взрослого мужчины) и тем самым снимает мотив демонической природы Лесного царя. В его переводе Лесной царь скорее плод воображения ребенка, о чем и говорит Цветаева: «С первой строфы мы видим то, чего у Гёте не видим: ездок дан стариком, ребенок издрогшим, до первого видения Лесного Царя – уже издрогшим, что сразу наводит нас на мысль, что сам Лесной Царь бред, чего нет у Гёте, у которого ребенок дрожит от достоверности Лесного Царя» [4, с. 917].

Вторым понятием, на которое при переводе обращает внимание Цветаева, в балладе Гёте является *fein*: «Второе слово – *fein*, переведенное у меня “нежный”, и плохо переведенное, ибо оно прежде всего означает высокое качество: избранность, неподдельность, изящество, благородство, благородность вещи или человека. Здесь оно и благородный, и знатный, и нежный, и редкостный» [Там же].

Отмечая два значения этого глагола: первое – «раздражать, возбуждать, вызывать на, доводить до (неизменно дурного: гнева, беды и т. д.)»; второе – «очаровывать», Цветаева подчеркивает невозможность его точного перевода и указывает, что «ближе остальных по корню будет: “Я раздражен твоей красотой”, по смыслу – “уязвлен”» [4, с. 916]. В подстрочном переводе она, соответственно, дает слово *уязвляет*, содержащее отрицательную коннотативную оценочность, так как слово *уязвить* имеет значение «принести душевную боль» [3].

В переводе Жуковского использован глагол *плениться*, в котором отсутствуют как отрицательная оценочность, так и ассоциации с неконтролируемой страстью. При этом возникают новые коннотации: возвратность глагола говорит не только о воздействии на Лесного царя стихийной непреодолимой силы (очарования), но и о том, что тот пленен красотой по собственной воле и не желает из этого плена вырваться. Ср.: в русском языке за глаголом *плениться* закреплена сочетаемость с существительными со значением красоты, значительности, например: *плениться красотой, величием, мыслью о свободе*. Сочетаемость же религиозного плана (*быть в плену порока, быть в плену греха*), во-первых, опирается не на глагол, а на однокоренное существительное (*в плену*) и, во-вторых, для современного читателя неактуальна, о чем размышляет Цветаева: «Греха современность не знает, понятие “грех” современность замещает понятием “вред”» [4, с. 836]. О выборе Жуковским глагола *пленился* поэтесса говорит: «...точно избалованный паша рабыне» [4, с. 916].

Цветаева выделяет еще несколько труднопереводимых слов в балладе И. Гёте. Слово *scheinen* она переводит целым рядом глаголов: *казаться, светиться, мерцать и мерещиться* [4, с. 916]. Для нее это не четыре варианта перевода, а динамическое единство восприятия продрогшего мальчика из баллады: сначала он видит усиливающееся мерцание. Это светятся глаза Лесного царя, и всадники не могут решить, мерещится ли им этот свет. Поражающий читателя образ Лесного царя строится в том числе и на полисемии слова *scheinen*.

Слово *leid* для поэтессы значит «и боль, и вред, и порчу, в данном гётевском случае непоправимую порчу – смерть» [4, с. 916]. Русско-немецкий словарь дает следующие значения слова *leid*: «боль, страдание, печаль; зло, несправедливость, обида» [2, с. 272]. Мы можем заметить в этом слове следы древнего синкретизма, потому что в двух основных смыслах этой лексемы, с одной стороны, передается чувство, которое сам человек испытывает (страдание, боль), а с другой – этим словом называется причина страданий человека: зло, несправедливость.

Цветаева справедливо отмечает, что Жуковский в переводе смягчает содержание текста Гёте: если у немецкого поэта Лесной царь «схватил» ребенка и «сделал ему больно», вероятно, этим убив его, то Жуковский дает читателю надежду. Русский поэт до самого конца не говорит прямо, спаслись ли всадники от Лесного царя. Текст перевода дважды кардинально изменяет смысл высказываний в тексте оригинала: в первый раз – когда вместо гетевского: «Отец, отец, вот он меня схватил!» – он пишет: *Родимый, лесной царь нас хочет догнать*, и у читателя остается надежда, что всадники ускачут из заколдованного леса. Во втором случае там, где у Гёте прямо сказано, что Лесной царь причинил мальчику боль,

Жуковский «заставляет» читателя гадать, отчего герою *душно* и *тяжко дышать*. Русский текст оставляет возможность для реалистически-психологического истолкования состояния ребенка, а затем поражает слушателя трагизмом последней строки: *В руках его мертвый младенец лежал* [1, с. 138].

Цветаева подмечает эту особенность текста Жуковского, говоря, что поэт пощадил читателя, потому что у него ребенок умирает от страха или лихорадки, ведь «допустить хотя бы на секунду, что Лесной царь есть, – сместить нас со всех наших мест» [4, с. 918], а у Гёте потусторонний ужас врывается в жизнь героев и поражает воображение читателей.

Итак, в эссе Цветаевой «Два Лесных царя» мы обнаруживаем два разных подхода к слову: синтетический и аналитический. В переводческом комментарии внимание М. Цветаевой приковывают «непереводимые понятия» – значения немецких слов и варианты их перевода, корень слова, в котором смыкаются разные значения и коннотации. Давая подстрочный перевод баллады Гёте, комментируя его и сравнивая с переводом Жуковского, Цветаева стягивает в общий узел проблемы межъязыкового и внутриязыкового перевода и выступает одновременно как лингвист, переводчик-интерпретатор и литературовед-исследователь.

Библиография

1. Жуковский В. А. Полное собрание сочинений и писем: в 20 т. М.: Языки славянских культур, 1999. Т. 3. Баллады.
2. Немецко-русский словарь. М.: Русский язык, 1976.
3. Ушаков Д. Н. Словарь русского языка [Электронный ресурс]. URL.: <https://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=81925> (дата обращения: 25.02.2026).
4. Цветаева М. И. Два лесных царя // Цветаева М. И. Полное собрание поэзии, прозы, драматургии: в 1 т. М.: Альфа-Книга, 2008. С. 916–919.

ЯЗЫКОВЫЕ СРЕДСТВА АКТУАЛИЗАЦИИ КАТЕГОРИИ ИНТЕНСИВНОСТИ В ИДИОСТИЛЕ В. М. ШУКШИНА: ПЕРЕВОДЧЕСКИЙ АСПЕКТ

И. И. Абдулганеева

Казанский (Приволжский) федеральный университет

В статье представлены результаты исследования по проблеме специфики актуализации функционально-семантической категории интенсивности в идиостиле одного из самых любимых русским народом авторов – В. М. Шукшина. Основная задача исследования – выявление и анализ языковых средств репрезентации категории интенсивности в произведениях Шукшина и определение основных способов их передачи в немецкоязычном переводе. В результате исследования выявлено, что категория интенсивности в творчестве Шукшина выступает детерминантой авторского стиля и актуализирована разноуровневыми языковыми средствами: единицами лексического, морфологического, синтаксического, фразеологического уровней языка, а также сочетанием разноуровневых средств. В случае перевода на немецкий язык дериватов со словообразовательными формантами, выражающими семантику интенсивности, данный семантический компонент зачастую утрачен. Особенности передачи детерминант интенсивного значения при переводе обусловлены наличием конвенциональных средств в системе немецкого языка, с одной стороны, с другой – способами элиминирования, которые избираются переводчиком.

Ключевые слова: В. М. Шукшин, функционально-семантическая категория интенсивности, русский язык, немецкий язык, способы перевода.

Linguistic Means of Expressing the Category of Intensity in V. M. Shukshin's Idiostyle: a Translation Perspective

I. I. Abdulganeeva

Kazan (Volga Region) Federal University

The present article discusses the findings of a study devoted to the specificity of the actualization of the functional-semantic category of intensity in the idiostyle of one of the most beloved Russian authors, V. M. Shukshin. The main objective of the research is to identify and analyze the linguistic means representing the category of intensity in Shukshin's works and to determine the principal strategies of their rendering in German translation. The study has revealed that the category of intensity in Shukshin's texts serves as a determinant of his individual style and is actualized through multilevel linguistic means-lexical, morphological, syntactic, and phraseological units, as well as their combinations. In translation into German, the semantic component of intensification expressed by derivational formants is often lost. The specifics of conveying the determinants of intensity in translation are conditioned, on the one hand, by the availability of conventional means within the German language system, and on the other, by the methods of compensation in translation.

Key words: V. M. Shukshin, functional-semantic category of intensity, Russian language, German language, translation strategies.

Своеобразие авторского стиля В. М. Шукшина отмечено уникальным этнокультурным языковым рисунком, который прослеживается во всех его произведениях и исходит от традиций, которыми пропитана малая

родина писателя, – Алтай. О необходимости обращения к истокам литературного творчества писателя именно через знакомство с традициями, культурой его родного края писал Дмитрий Сергеевич Лихачев: «Понять литературу, не зная мест, где она родилась, не менее трудно, чем понять чужую мысль, не зная язык, на котором она выражена. Ни поэзия, ни литература не существуют сами по себе: они вырастают на родной почве и могут быть поняты только в связи со всей родной землей» [5, с. 62].

В языке В. М. Шукшина читателю открывается возможность проникновения в глубокое историческое, культурное, природное наследие края, в котором родился и вырос писатель; возможность наблюдения метаморфоз социально-исторических и социально-бытовых реалий, свидетелем и современником которых довелось ему стать. Проза В. М. Шукшина отмечена поисками духовно-нравственных устоев русского национального сознания и русского национального характера, в ней есть все то, что составляло и составляет уникальный пласт русской души и русского самосознания. А. Вежбицкая полагает, что в наиболее полной мере особенности русского национального характера раскрываются и отражаются в трех уникальных понятиях русской культуры – это «душа, судьба и тоска, которые постоянно возникают в повседневном речевом общении и к которым неоднократно возвращается русская литература (как “высокая”, так и народная)» [3, с. 33].

Народность В. М. Шукшина следует рассматривать не только как лингвистический феномен, но и как личностный. Его стиль и в литературе, и в кинематографическом искусстве узнаваем, его произведения любимы и нашли отклик в сердцах не только его современников, но и потомков. Одной из отличительных особенностей удивительно народного, живого стиля автора является сочетание в его творчестве разных родов и жанров, что и открывало возможности для воплощения новаторских замыслов писателя. В этом отношении в творчестве В. М. Шукшина прослеживается многожанровая специфика, которая не была чужда русскому народно-поэтическому искусству и отражалась в народных песнях, сказаниях, притчах, былинах. Сочетание современности, злободневности описываемых событий с правдой и реальностью жизни, с ее радостью и болью отдельного человека как одного из *многих* и стало основой творчества В. М. Шукшина: Шукшина как писателя, Шукшина как гражданина своей страны, Шукшина как режиссера, Шукшина как личности, Шукшина как совестливого русского человека.

Изобилие национально специфичных элементов позволяет определять литературное творчество Шукшина как лингвоэтнокультурный феномен, актуализация которого прослеживается не только в содержании и смысловых комбинациях произведений, но и в степени проявления экспрессивного потенциала языка, к которому относится выражение таких

функционально-семантических категорий, как эмотивность, оценочность, интенсивность. Каждому этносу свойственно по-разному проявлять или не проявлять свое отношение к определенной ситуации, реагируя удивлением, порицанием, оценкой. Семантические компоненты «интенсивность», «усиление», эксплицированные разноуровневыми единицами языка, выражают в тексте категорию интенсивности и всегда свидетельствуют о сильных эмоциональных переживаниях, потрясениях персонажей. Импульсивность, яростное неприятие несправедливости, лжи, душевные страдания, надрыв и боль утраты характерны для речевых портретов шукшинских героев.

В 1974 году в издательстве «Советская Россия» (Москва) в свет выходит последний сборник рассказов В. М. Шукшина «Беседы при ясной луне» [11]. Само название сборника готовит читателя к вдумчивому прочтению и нелегкому разговору на самые острые социально-бытовые и морально-этические темы, главными участниками историй становятся жители села и города, с их радостью и болью, душевными муками и томлениями. Автор тонко и с долей иронии изображает жизнь без прикрас, передавая всю ее суть в – на первый взгляд – довольно простой коммуникации главных персонажей. Однако в этой *простоте*, изобилующей народно-разговорными формами, просторечиями, диалектизмами, и кроется содержательная и смысловая сложность, которую предстояло воссоздать автору перевода на немецкий язык. По мнению В. В. Виноградова, «в стиле писателя, соответственно его художественным замыслам, объединены, внутренне связаны и эстетически оправданы все использованные художником языковые средства... В голосе великого художника часто слышится голос всего народа» [4, с. 239]. Многогранность языковых форм В. М. Шукшина и его умение выразить в своих произведениях «народность», «русскую душу» и позволили ему достичь вершины признания не только на родине, но и за рубежом.

В большей мере творчество Шукшина было знакомо немецкому читателю из Восточной Германии, ГДР, его основные произведения были изданы в издательстве «Фольк унд Вельт». К наиболее значимым публикациям относятся следующие: *Bis zum drittenmal der Hahn kräht* (Berlin: Volk und Welt, 1976), *Ich kam euch die Freiheit zu bringen* (Übersetzer: Thomas Reschke, Ost-Berlin, Volk und Welt, 1978), *Kuckuckstränen und andere Geschichten* (Berlin: Eulenspiegel, 1978), *Gespräche bei hellem Mondschein* (Volk und Welt, 1979), *Kalina krasnaja (Roter Holunder)* (1985), *Rebell gegen den Zaren. Ein Kosakenroman* (1985), *Schneeballstrauch im Herbst* (1992).

Языковые средства выражения интенсивности, являясь одной из форм выражения национально-культурного своеобразия отдельного народа, этноса, позволяют выявить «сокрытые смыслы» и ценностные ориентиры языка, особенности реализации экспрессивно-оценочного потенциала

данной лингвокультуры. Сквозь призму определенной ментальности носитель языка актуализирует личностные смыслы: в результате данного процесса денотат получает коннотацию, позволяющую «интенсифицировать» язык, то есть придать ему «живость», экспрессию, служить выражением чувств, эмоций, оценки. Таким образом, интенсификация выступает одним из сегментов концептуальной картины мира определенного этноса. При переводе художественного произведения данный сегмент зачастую игнорируется, что способствует утрате прагматической равноценности текста. Языком-источником в данном исследовании определен русский язык, языком перевода выступает немецкий.

Степень национального в художественном тексте осложняет осуществление его адекватного перевода на другой язык, в текстах перевода в этом случае увеличивается число национально специфичных лагун, к которым могут относиться и языковые единицы, выражающие интенсивность. Элиминирование данных единиц всегда вызывает переводческие трудности. Согласно И. В. Томашевой, выделяется «эмотивный тип лагун в тексте перевода, влияющий на динамическую эквивалентность и прагматику данного текста» [10, с. 6–7]. Под лагунами, согласно Ю. А. Сорокину и И. Ю. Марковиной, подразумевается «всё, что в инокультурном тексте реципиент не понимает, что является для него странным, требует интерпретации, служит сигналом присутствия в тексте национально-специфических элементов культуры, в которой создан текст» [9, с. 37].

Функционально-семантическая категория интенсивности проявляется единицами лексического, морфологического, синтаксического уровней, а также сочетанием разноуровневых средств. Полнота воссоздания интенсивности значения, выраженного средствами словообразовательной системы в тексте оригинала, как показывает анализ, достаточно разнообразная. Словообразовательные форманты, актуализирующие значение интенсивности, зачастую не имеют словообразовательных семантически однозначных аналогов в системе немецкого языка, что приводит к необходимости элиминирования данных единиц разноуровневыми средствами переводящего языка. Рассмотрим на примере анализа рассказов В. М. Шукшина разных лет вопросы, связанные с поисками в принимающей лингвокультуре способов и средств передачи всех семантических компонентов национально специфичных единиц, к которым относятся и единицы, выражающие значение интенсивности.

В анализируемых далее рассказах В. М. Шукшина преобладают жаргонные, просторечные, диалектные слова, характерные для Сибири и Алтайского края, они играют важную роль в создании художественного образа, указывая на его профессиональный и социальный статус, систему ценностей и принципов, кроме того, данные лексемы способствуют отображению самобытности русского менталитета и русского миропонимания,

более полному осмыслению ключевых авторских идей, кроющихся в полотне рассказов. Особый интерес с переводческой позиции представляют диалектные и просторечные слова с семантическим компонентом «интенсивность».

Самыми частотными лексическими интенсификаторами выступают качественно-количественные наречия *очень* и *слишком*, выражающие сильную, высокую, избыточную степень проявления каких-либо свойств, качества, признака. Данные интенсификаторы служат усилителями качественных прилагательных и наречий, образованных от качественных прилагательных.

Однажды он пришел в поселок среди лета. И, не заходя домой, протопал в аптеку. В аптеке были люди. Девушка-аптекарь отпускала лекарство. Девушка та была очень и очень миленькая, беленькая, в белом халатике («Сильные идут дальше») [13, с. 235].

В описании В. М. Шукшина образ девушки-аптекаря представлен светлым, положительным, вызывает умиление у посетителей и у главного персонажа рассказа Митьки. Это *умиление* раскрывается автором в последующем контексте: *В мечтах своих Митька то и дело лечил ее от рака. В аптеке – уютно, пахнет немощью* [13, с. 235]. Усиление положительного образа выражено за счет повтора интенсификатора *очень*, а также благодаря употреблению дериватов *миленькая, беленькая* с уменьшительно-ласкательными суффиксами *-еньк*, актуализируя в целом мелиоративную интенсивность. Автор таким образом противопоставляет *чистый, светлый, правильный* образ девушки-аптекаря самому Митьке, вернувшемуся с геолого-разведочных работ и дерзко и пренебрежительно нарушившему своим запросом уютную атмосферу аптеки.

В переводе на немецкий язык предложение с интенсификаторами передано сочетанием *verdammt gut*. Слово *verdammt* имеет пометы *salopp, abwertend*, относится к просторечной лексике и выражает пейоративное или пренебрежительно-уничижительное значение. В переводе на русский язык равноценным выражению *verdammt gut sah sie aus* выступил бы вариант «чертовски как хороша, ужасно как хороша». В немецком переводе вектор оригинала сменен с мелиоративного на пейоративное значение.

Einmal tauchte er mitten im Sommer in der Siedlung auf. Und ging gar nicht nach Hause, sondern schnurstracks in die Apotheke. Dort standen Leute. Eine junge, hellhäutige Apothekerin bediente. Verdammt gut sah sie aus in ihrem weißen Kittel (Die starken gehen weiter, übersetzt von Eckhard Thiele) [14, S. 387].

Лексико-синтаксический уровень актуализации категории интенсивности характеризуется использованием автором анафористических строф, которые по убеждению Г. Я. Солганика представляют собой особую, четко

выраженную разновидность параллельных строф: «В них параллелизм предложений усиливается одинаковым лексическим выражением члена предложения, стоящего в начале предложения. Это как бы высшая степень параллельного строения: предложения, объединяемые в строфе, имеют не только одинаковую (или сходную) синтаксическую структуру, но и одинаково выраженное начало. Синтаксический параллелизм предложений подчеркивается и усиливается параллелизмом лексическим» [8, с. 133].

В описании Митьки автор выстраивает лексико-синтаксическую градацию категории интенсивности, определяя главного персонажа: «Митька – мечтатель». Далее В. М. Шукшин использует однотипные и параллельные, с анафорическим сказуемым *мечтал* строфы. Сказуемое выражено глаголом несовершенного вида в форме единственного числа, образуя предикативный центр предложения, подразумеваемое существительное *он* (Митька) опущено. Повторяющиеся анафорические конструкции с предикативным центром *мечтал* в совокупности детерминируют актуализацию высшей степени проявления глагола *мечтать* и эксплицируют ее заключительным предложением: «Много мечтал». Анафорическая конструкция в данном рассказе вступает во взаимодействие с семантикой интенсивности. Стилистическое использование анафорической строфы служит не только выстраиванию авторского синтаксического рисунка отдельных частей рассказа, но и динамичному развитию композиционной структуры текста и его идейно-смысловой основы.

Митька – мечтатель. Мечтал смолоду. Совсем еще юным *мечтал*, например, собраться втроем-четвером, оборудовать лодку, взять ружья, снасти и сплыть по рекам к Ледовитому океану. А там попытаться продвинуться по льду к Северному полюсу. *Мечтал* также отправиться в поисковую экспедицию в Алтайские горы – искать золото и ртуть. *Мечтал... Много мечтал* («Сильные идут дальше») [13, с. 234].

Mitka aber...ist ein Träumer. Von Kind auf. Als kleiner Junge zum Beispiel träumte er, mit zwei oder drei anderen ein Boot auszurüsten, Gewehre und Fischfanggerät mitzunehmen und flußab zum Nördlichen Eismeer zu fahren. Um dann übers Eis zum Nordpol zu gelangen. Ein Traum war es auch, mit einer Expedition in den Altai zu ziehen, um Gold und Quecksilber zu suchen. Mitka träumte.., Träumte viel (Die Starken gehen weiter, übersetzt von Eckhard Thiele) [14, S. 385].

В переводе удалось создать стилистически и структурно равноценную конструкцию исходного текста, отличия проявляются только в частеречной замене: *Мечтал – Ein Traum war es auch*. Однако при переводе может возникнуть проблема сохранения порядка слов в немецком языке: «<...> в немецком языке возможны ситуации, когда изменение порядка слов явится причиной не только нарушения субъектно-объектных отношений, но также и причиной нарушения семантики всего предложения, в результате чего предложение, оставаясь грамматически правильным, превращается в асемантическое» [6, с. 117].

Морфологический уровень актуализации категории интенсивности в рассказах В. М. Шукшина отмечен использованием словообразовательных средств и морфологических категорий. Словообразовательная система русского языка располагает целым рядом словообразовательных формантов, выражающих интенсивное или усилительное значение.

– Ты для чего приполз сюда? – спросил Ефим.

– А приехал в гости к зятю, – охотно заговорил большеголовый, – ну, узнал, что ты, значит, **прихворнул**. Ага. Ну, сидел на крыльчке и так меня **разморило**. Вот, думаю, весна, хорошо, солнышко светит... («Заревой дождь») [12, с. 341].

– Was hast du hier zu suchen? fragte Jefim

– Ich bin auf Besuch bei meinem Schwiegersohn, erzählte der Mann bereitwillig. Na, ja, und da hab ich erfahren, daß du **krank bist**. Tja, und ich sitz faul auf der Vortreppe und denk: Schön, daß Frühling ist und die Sonne scheint... (Regen im Dämmer, übersetzt von Eckhard Thiele) [14, S. 229].

В анализируемом контексте префиксальный формант *при-* в глагольном деривате *прихворнуть* выражает значение неполной степени интенсивности («немного, несильно болеть»). В немецком переводе используется нейтральное выражение *krank sein*, разговорно-сниженная стилистика исходного выражения утрачена. Контекстуальное значение глагола *разморило* («погрузиться в мысли, сильно задуматься о чем-либо») актуализирует семантический компонент «интенсивность», в немецком же переводе используется глагол с нейтральным значением *denken*.

Ефим Бедарев и его сосед Кирька в последнем диалоге о цели жизни приходит к выводу, что слишком много в их жизни было разногласий и разладов, он выражает это разговорно-сниженным глагольным дериватом *насобачились*, в котором префиксальный формант *на-* актуализирует одно из своих значений и выражает усиление исчерпанности действия, доведения его до предела: ‘много ругаться, много браниться’.

– Ты пойми – я ж сурьезно с тобой разговариваю. Чего нам с тобой теперь делить-то? **Насобачились** на свой век, хватит.

– Чего тебе понять охота? («Заревой дождь») [12, с. 343].

Kapier doch, ich mein es ernst. Was hätten wir jetzt noch miteinander abzumachen? Wir haben **uns** im Leben genug **in den Haaren gehabt** (Regen im Dämmer, übersetzt von Eckhard Thiele) [14, S. 231].

Для переводчика сложность передачи данного глагола связана со специфическим значением и ложным пониманием его смысла. Глагол *насобачиться*, согласно данным словарной статьи, относится к разговорно-сниженной лексике и выражает значение ‘приобрести навык, научиться ловко что-либо делать; наловчиться’ [2]. Однако в данном примере

наблюдается «вопрос о соотношении семантики корня и словообразовательных аффиксов в экспрессивных глаголах с парадоксальной внутренней формой» [7, с. 16]. Эмоционально-экспрессивные характеристики мотивирующей основой глагола *насобачиться* указывают на выдвижение семантического значения ‘ругаться’, а приставка *на-* усиливает данное значение. Т. В. Матвеева приводит в качестве примеров экспрессивных глаголов с парадоксальной внутренней формой диалектные глаголы *натрезвониться* (*наестся*), *присарафанить* (*приделать*), *отишляпать* (*оторвать*).

В немецком переводе равноценным в стилистическом плане выступает разговорное выражение *sich in den Haaren haben* (враждовать, ссориться друг с другом), которое также характеризуется яркой экспрессивной ёмкостью, однако в отличие от глагола *насобачились* в оригинале не содержит семантический компонент «интенсивность, усиление».

Категорию интенсивности актуализируют в рассказах В. М. Шукшина также единицы морфологического уровня. К одной из таких категорий относится морфологическая категория превосходной степени имени прилагательного:

*Чудик вышел из магазина в **приятнейшем** расположении духа. Все думал, как это у него легко, весело получилось: «У нас, например, такими бумажками не швыряются!» Вдруг его точно жаром всего обдало: он вспомнил, что точно такую бумажку и еще двадцатипятирублевую ему дали в сберкассе дома. Двадцатипятирублевую он сейчас разменял, пятидесятирублевая должна быть в кармане... Сунулся в карман – нету. Туда-сюда – нету. – Моя была бумажка-то! – громко сказал Чудик. – Мать твою так-то!.. Моя бумажка-то («Чудик»)* [12, с. 430].

*Kauz verließ das Geschäft **in bester Laune**. Immerfort dachte er daran, wie leichthin, wie fröhlich er das rausgebracht hatte: «Bei uns schmeißen sie nicht mit solchen Lappen rum!» **Plötzlich durchfuhr es ihn heiß** (Der Kauz, übersetzt von Eckhard Thiele) [14, S. 200].*

При переводе на немецкий язык также используется форма сравнительной степени имени прилагательного: «<...> семантический компонент “усиления, интенсивности”, который имплицитно в словообразовательные форманты и актуализируется за счет ближайшего и общего контекста всего смыслового и идейного содержания произведения, позволяет говорить о слиянии языковой семантики деривата со словообразовательным значением форманта, или, как в случае с морфологической категорией сравнительной степени имени прилагательного – формами превосходной степени адъективных дериватов, о слиянии с формообразовательным значением форманта» [1, с.17–18].

Актуализация категории интенсивности отображает высокую экспрессивность рассказов сборника «Беседы при ясной луне». Язык Шукшина отражает особенности его художественного мирозерцания, определяет

духовно-нравственную и эстетическую систему жизненных ценностей. Языковые средства выражения категории интенсивности выступают детерминантами авторского речевого своеобразия писателя. Особенности передачи данных детерминант при переводе на немецкий язык обусловлены наличием конвенциональных средств в системе немецкого языка, с одной стороны, с другой – способами элиминирования языковых единиц, выражающих интенсивность, которые избираются переводчиком. Однако в некоторых проанализированных рассказах сборника «Беседы при ясной луне» национально-специфичные детерминанты, выражающие категорию интенсивности, в переводе утрачены.

Библиография

1. *Абдулганеева И. И.* Репрезентация категории интенсивности в адъективном словообразовании // Социальные и гуманитарные науки. Отечественная и зарубежная литература. Серия 6. Языкознание. 2025. № 2. С. 9–24.
2. Насобачиться // БТС. [Электронный ресурс]. URL: [https://gramota.ru/poisk?query=%D0%BD%D0%B0%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%B0%D1%87%D0%B8%D1%82%D1%8C%D1%81%D1%8F&mode=slovari&dicts\[\]=42](https://gramota.ru/poisk?query=%D0%BD%D0%B0%D1%81%D0%BE%D0%B1%D0%B0%D1%87%D0%B8%D1%82%D1%8C%D1%81%D1%8F&mode=slovari&dicts[]=42).
3. *Вежбицкая А.* Язык. Культура. Познание. М.: Рус. слов., 1996.
4. *Виноградов В. В.* Проблемы русской стилистики. М.: Высшая школа, 1981.
5. *Лихачев Д. С.* Избранное. Воспоминания. 2-е изд., перераб. СПб.: Logos, 1997.
6. *Малинович Ю. М.* Экспрессия и смысл предложения: проблемы эмоционально-экспрессивного синтаксиса. Иркутск: Изд-во Иркутского университета, 1989.
7. *Матвеева Т. В.* Статьи по русской стилистике. М.: ФЛИНТА; Екатеринбург; Изд-во Урал. ун-та, 2024.
8. *Солганик Г. Я.* Синтаксическая стилистика. Изд. стереотип. М.: ЛЕНАНД, 2022.
9. *Сорокин Ю. А., Морковина И. Ю.* Опыт систематизации лингвистических и культурологических лакун // Лексические единицы и организация структуры литературного текста. Калинин: КГУ, 1983.
10. *Томашева И. В.* Эмотивная лакунарность художественной прозы: Дис. ... канд. филол. наук: 10.02.20. Волгоград, 1995.
11. *Шукин В. М.* Беседа при ясной луне. М.: Советская Россия, 1974.
12. *Шукин В. М.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 1. Охота жить. Рассказы. М.: Изд-во «Надежда-1», 1998.
13. *Шукин В. М.* Собрание сочинений: в 6 т. Т. 2. Верую! Рассказы. М.: Изд-во «Надежда-1», 1998.
14. *Schukschin W.* Gespräche bei hellem Mondschein. Erzählungen. Erster Band. Berlin: Verlag Volk und Welt, 1979.

**ПЯТАЯ ШТИФТЕРОВСКАЯ ЛАБОРАТОРИЯ:
ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА, ОБЗОР ЗАДАНИЙ
ПО ИНТЕРПРЕТАЦИИ НОВЕЛЛЫ А. ШТИФТЕРА «ХОЛОСТЯК»**

Н. А. Васильева¹, Л. Н. Полубояринова², Т. П. Смирнова³

¹ **Смоленский государственный университет**

² **Санкт-Петербургский государственный университет**

³ **Нижегородский государственный лингвистический университет
им. Н. А. Добролюбова**

В статье представлена история создания Штифтеровской лаборатории (мастер-класса для студентов и аспирантов направления филология / лингвистика / переводоведение) и дана общая характеристика ее пятого заседания (*Adalbert-Stifter-Labor V*), проведенного 22 ноября 2025 г. в рамках XXIII съезда Российского союза германистов в Калужском государственном университете им. К. Э. Циолковского. Первый пункт отчета посвящен описанию круга научных проблем, рассмотренных участниками проекта в рамках деятельности лаборатории в целом; также описаны общие принципы составления заданий к текстам австрийского классика. Приведен обзор сочинений по темам мастер-класса, посвященного новелле А. Штифтера «Холостяк», ставшей предметом обсуждения в 2025 г. Статья также содержит анализ рисунков, топографических карт и фотографий, выполненных по мотивам данного произведения. Делается вывод о том, что участникам мастер-класса удалось выделить основные черты поэтики исследуемого автора и выявить особенности языковой организации новеллы.

Ключевые слова: Адальберт Штифтер, поэтика, филологическая интерпретация и стилистический анализ текста, художественный перевод, интерсемиотический перевод, иллюстрация.

**The Fifth Stifter Laboratory: General Characteristics, Overview of the Assignments
to Interpretation Adalbert Stifter's Novella *The Bachelor***

N. A. Vasilyeva¹, L. N. Poluboyarinova², T. P. Smirnova³

¹ **Smolensk State University**

² **Saint Petersburg State University**

³ **Linguistics University of Nizhny Novgorod**

The article presents the history of the establishment of the Adalbert Stifter Laboratory (a workshop for undergraduate and graduate students in philology, linguistics, and translation studies) and offers an overview of its most recent, fifth session (*Adalbert-Stifter-Labor, V*), held on 22 November 2025 as part of the 23rd Congress of the Russian Association of Germanists at Kaluga State University named after K. E. Tsiolkovsky. The first section of the report describes the range of scientific problems examined by the project participants within the Laboratory's overall activities. It also describes the general principles for composing assignments for the texts of the Austrian classic. The second and third sections provide an overview of the essays submitted for the master class on A. Stifter's novella *The Bachelor*, which was the subject of discussion in 2025. The fourth section contains an analysis of the drawings, topographic maps, and photographs based on this work. It is concluded that the competition participants succeeded in identifying the key features of the author's poetics and identifying the linguistic organization of the novella. The article concludes that the participants successfully grasped the key features of the author's poetics and identified the specific characteristics of the novella's linguistic organization.

Key words: Adalbert Stifter; poetics; philological interpretation and stylistic text analysis; literary translation; intersemiotic translation; illustration.

Общая характеристика деятельности «Штифтеровской лаборатории» (*Adalbert-Stifter-Labor*)

Традиция проведения Штифтеровских лабораторий восходит к 2018 г., когда благодаря усилиям Российского Штифтеровского общества, созданного на базе и под эгидой Российского союза германистов (РСГ), в Московском педагогическом университете состоялось первое заседание, посвященное образу леса в художественных и публицистических произведениях классика австрийской литературы XIX столетия (*Stifters Wälder*)¹. Последовавшие за тем два с половиной года пандемии не стали препятствием для продолжения работы в онлайн-формате. Во время XIX съезда РСГ в Смоленском государственном университете (2021) участники сосредоточили внимание на одном из ранних малоизученных отечественными германистами текстов Адальберта Штифтера «Кондор» (*Der Condor*) – новелле о художнике, соединившей в себе черты позднего романтизма и эстетики эпохи бидермайер. На XX съезде, организованном в стенах Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова (2022), были проанализированы фрагменты исторического романа «Витико» (*Witiko*), посвященного основанию Королевства Богемия, откуда ведет свою историю род Штифтеров. В рамках Четвертой лаборатории (2023, СмолГУ, XXI съезд РСГ) обсуждался сборник зарисовок о Вене и ее жителях (*Wien und die Wiener*), заинтересовавший участников особенностями изображения городского ландшафта крупнейшей европейской метрополии, описанной глазами героев – представителей разных сословий. Это объясняет полифонизм и мягкую иронию, пронизывающие текст – чрезвычайно живой и яркий, полный деталей и оттенков, характеризующих атмосферу Австрийской империи периода Реставрации.

Пятая Штифтеровская лаборатория, состоявшаяся 22 ноября 2025 г. в КГУ им. К. Э. Циолковского, была приурочена к 220-летию Штифтера. Кураторами мероприятия выступили германисты ведущих вузов страны (Литинститута им. А. М. Горького, ВШЭ, МПГУ, СПбГУ, НГЛУ им. Н. А. Добролюбова, СмолГУ, КГУ им. К. Э. Циолковского и УлГПУ им. И. Н. Ульянова). Многими участниками съезда отмечен высокий уровень данного научного мероприятия, ставшего итогом серьезной и кропотливой работы.

Традиционно задания к исследуемым текстам составляются за несколько месяцев до начала проекта и рассылаются заранее. Студенты

¹ Адальберт Штифтер (1805–1868) – один из самых ярких представителей австрийской литературы эпохи бидермайер. Педагогическая направленность его творчества, мастерство в изображении природы, интерес к взаимосвязи естественно-научной и гуманитарной областей знаний позволяют отнести автора прозаических сборников «Полевые цветы», «Пестрые камешки», «Штудии», ряда романов («Витико», «Бабье лето») и дидактических статей к писателям-гуманистам, повлиявшим на становление немецкоязычной литературы, развивающейся под знаком внимания к человеку и высоким духовным ценностям [1].

должны выбрать один из типов научной / творческой работы (интерпретация текста, перевод, иллюстрирование) и предоставить результаты комиссии экспертов за две недели до события. В этом году были предложены следующие вопросы:

1. *Интерпретация текста*: написание на немецком или русском языке эссе на одну из предлагаемых тем: «Смысл заглавия и особенности композиции новеллы А. Штифтера “Холостяк” (*Hagestolz*, 1844)», «Организация художественного пространства в новелле», «Особенности языковой репрезентации угрозы и тайны в новелле».

2. *Перевод*: сопоставление одного из трех заранее предложенных отрывков текста «Холостяк» с переводом данного пассажа, выполненным И. Татариновой. Следовало оценить эквивалентность в передаче лексики, синтаксиса, ритма предложения. В случае несогласия с версией переводчика, которое предлагалось убедительно обосновать, необходимо было предложить свой вариант перевода – пассажа целиком или отдельных его мест (примеры переводческого анализа представлены на сайте РСГ (<https://www.germanistenverband.ru/>) в разделе *Adalbert-Stifter-Labor*).

3. *Иллюстрация*. Предлагалось создание рисунков или фотографий по мотивам произведения, изображающих одного из персонажей / группу персонажей, карты местности, в которой разворачивается действие, воссоздание топографии жилищ героев (интерьера дома / сада / двора, поместья).

В целом в выполнении заданий поучаствовали 80 студентов из Калуги, Смоленска, Нижнего Новгорода, Ульяновска и Санкт-Петербурга, что стало высшим количественным достижением за все время проведения лабораторий.

Пятая Штифтеровская лаборатория была открыта двумя импульсными докладами именитых ученых-штифтероведов. Доктор филологических наук профессор Ульяновского государственного педагогического университета им. И. Н. Ульянова Г. А. Лошакова в докладе «Угроза и тайна как элемент семантики текстов А. Штифтера и Т. Бернхарда» сосредоточилась преимущественно на новелле «Холостяк». Отметив феномены угрозы и тайны как ведущие атмосферические состояния в новелле, докладчица указала на ряд символических образов в произведении, отсылающих к прецедентным текстам мировой и немецкоязычной литературы. Отметив типичность для творчества Штифтера в целом темы старости, мотива одиночества, идеи воспитательности, а также экзистенциальный извод ландшафтных описаний, Г. А. Лошакова в конце доклада провела аналогию между прозой Штифтера и текстами одного из его «наследников», ярчайшего представителя австрийской литературы XX в. Томаса Бернхарда.

Выдвинутый Г. А. Лошаковой тезис о повторяемости в прозе Штифтера устойчивой системы мотивов был подтвержден в докладе доктора

филологических наук профессора Южно-Уральского государственного гуманитарно-педагогического университета Н. Э. Сейбель «“Призраки прошлого” в новелле А. Штифтера “Три кузнеца своей судьбы”», в которой на примере небольшого позднего штифтеровского текста была продемонстрирована связь автора с научным и философским контекстом середины XIX века и проанализирована специфика воспитательного пути протагониста.

Последующий блок заседания был посвящен подробному комментарию присланных работ участников со стороны кураторов (д.ф.н. Л. Н. Полубояриновой, к.ф.н. С. И. Городецкого и др.); в завершение была представлена подробная презентация переводоведческих анализов, выполненных студентами НГЛУ под руководством куратора к.ф.н. Е. А. Сакулиной. Остановимся подробнее на каждом из разделов.

Смысл заглавия и композиционная организация новеллы А. Штифтера «Холостяк»

Большая часть предложенных для обсуждения эссе была посвящена интерпретации заглавия новеллы, кажущейся на первый взгляд легкой назидательной историей. Но это не так. Анастасия Табунова (КГУ) открывает сочинение утверждением о том, что новелла представляет собой в первую очередь «*философское* размышление о добровольной и вынужденной самоизоляции личности». И вопрос выбора в определенном смысле касается каждого из героев.

В центре повествования оказывается также и другая важная тема – сосуществование «горьких сожалений старости» и «юношеской способности к надежде и удивлению», что формирует диалог поколений, заставляет читателя задуматься об экзистенциальном значении данного *противо-* и *сопоставления* (А. Табунова). Поэтому трактовать заглавие новеллы следует с учетом нескольких уровней интерпретации, замечает Амина Мирзоева (СмолГУ). На уровне бытового восприятия слово «холостяк» обозначает просто «неженатого мужчину», однако «в культурном контексте XIX века оно приобретает расширительное значение – от иронического (порой именно холостяки становились героями комедий и сатирических очерков эпохи Реставрации) до трагического (когда герой представлялся “человеком из подполья”, существующим вне “полноты жизни, лишенным семейных уз и возможности продолжения рода”)² [6, S. 47].

В ряде интерпретаций заглавие соотносится с биографией самого Штифтера, отражая его болезненные размышления о бездетности и невозможности оставить какой-либо «след в жизни, кроме творческого, писательского» (Мария Подольская, СмолГУ).

² Перевод здесь и далее наш, если не указано иное. – Л. В., Н. П., Т. С.

По мысли Аллы Шипиловой (НГЛУ), в контексте новеллы «холостячество» рассматривается «не просто как брачный статус, а как метафора духовной и эмоциональной изоляции, добровольного отчуждения от мира и естественного потока жизни». Уединение оказывается не свободным выбором, а следствием травматического опыта несостоявшейся любви, что придает заглавию трагическое звучание. Холостяцкая жизнь «главного носителя» этого статуса, «старика-дяди, владельца Обители на острове», видится А. Шипиловой «трагедией нереализованности, эгоцентризма и страха перед смертью» (отсюда его постоянное желание украсить мрачные будни избыточным поглощением изысканной пищи, окружить себя дорогими и ненужными вещами), что контрастирует с описанием «жизнерадостной компании юношей», не отягощенной размышлениями о материальном, в самом начале произведения Штифтера [Ibid., S. 47–51].

Дарья Трегубова (НГЛУ) развивает мысль о назидательной цели истории: Штифтер, пишет автор эссе, «превращает судьбу старого холостяка в моральную притчу о том, какую меру одиночества способен вынести человек и какую степень отчуждения от мира он способен вынести, не утратив при этом своей человечности». По мнению исследовательницы, «жизнь на обочине» – яркий образ и одновременно «лейтмотив новеллы» (*Dieses Leben am Rand ist das Leitmotiv der Novelle. Stifter verwandelt das Schicksal des Hagestolzen in eine moralische Parabel über die Frage, wie viel Einsamkeit der Mensch ertragen und wie viel Distanz zur Welt er sich leisten kann, ohne sein Menschsein zu verlieren*) (Д. Трегубова, НГЛУ).

В качестве подтверждения мыслей молодых ученых приведем строки известного германиста, который фактически ввел в научный оборот имя автора «Бабьего лета», А. В. Михайлова. Рассуждая о творчестве австрийского классика, он отмечал: «<...> в своих уединившихся от общества чудаках Штифтер склонен раскрывать глубоко скрытую в их душе мягкость и человечность, подвергшуюся некогда невыносимым для них ударам <...>» [2, с. 396]. Педагогическую направленность рассказов Штифтера А. В. Михайлов видит в стремлении писателя «научить людей жить с людьми, вернее, научить человека как индивида, хранящего свое достоинство, жить среди людей, <...>, чтобы по меньшей мере подсказать формы такого сосуществования». «<...> В своём антисентиментальном и антиромантическом духе» А. Штифтер «<...> такой уход от общества <...>» «никогда не абсолютизирует» [там же, с. 396].

В новелле образ холостяка воплощен прежде всего в фигуре дяди героя Виктора: пожилого, скрытного человека, сознательно выбравшего изоляцию на удаленном острове, где единственным «собеседником» героя становится первозданная природа (Ульяна Васильева, СмолГУ). Но Штифтер выходит за рамки социальной характеристики отшельничества, придавая ему онтологическое измерение: «внутренняя замкнутость, неспособность

к близости и утрата доверия к миру» выдают в нем скорее «узника» (Ольга Чувикова, КГУ). В качестве возможного варианта перевода концепта *Hagestolz* (не в качестве названия, а внутри новеллы) автором эссе предлагается архаизм «бобыль». Это слово несет в себе дополнительную коннотацию и воспринимается с оттенком обреченности: остаться холостяком человек волен сам, а «бобыль» – заложник обстоятельств, скорее тяготящийся своим положением. О возможности перевода названия как «Старый холостяк» пишет Елена Мосина из КГУ, замечая, что в русском языке слово *Hagestolz* теряет заданную автором трагическую «обостренность».

Другие исследователи также подчеркивают, что этимологический и семантический потенциал немецкого *Hagestolz* усиливает символику заглавия. Ангелина Гутман из Нижнего Новгорода (НГЛУ) отмечает: концепт *Hagestolz* связан с традиционным для немецкого языка представлением об «убежденном, закоренелом холостяке, зачастую воспринимаемом окружающими <...> чудаковатым отшельником» [8].

Полемизируя с коллегами, Д. Трегубова (НГЛУ) подчеркивает, что холостяк не просто «одинокый мужчина, который живет в уединении, но и человек часто самодостаточный: он удовлетворен своим положением и не стремится изменить его (нем.: *in Zurückgezogenheit und Selbstgenügsamkeit*)». Однако герой Штифтера, как следует из центрального монолога дяди «Женись рано!», ставшего предметом анализа многих студентов-переводчиков, сожалеет о своем решении, хотя и осознает невозможность перемен. Ему остается лишь выступить добрым волшебником-патроном (подобно герою романа «Бабье лето» Ризаху, тоже холостяку), сказочным образом меняющим жизнь племянника, который сможет осуществить неосуществленное им самим.

При анализе глубинного значения заглавия чрезвычайно интересной представляется предложенная А. Гутман отсылка к «древнегерманскому праву», где понятие *Hagestolz* «предположительно обозначало младшего брата, не унаследовавшего основной двор и владевшего лишь небольшим, огороженным участком земли (*Hag*), что не позволяло ему содержать семью». Таким образом, «семантика обособленности, владения чем-то ограниченным и, как следствие, <...> вынужденного гордого одиночества» (о гордости свидетельствует сема *Stolz*) заложена в этимологическом значении слова (А. Гутман) [9].

Тема холостячества не ограничивается в прозаическом этюде Штифтера описанием одного персонажа. Холостяком желает остаться и Виктор, протагонист повествования, заявляющий «в экспозиции новеллы» о своем решении «никогда не жениться» (Екатерина Пряхина, НГЛУ). Однако по мере развития сюжета становится ясно, что молодому герою удастся избежать трагической участи своего эксцентричного родственника, заставившего его пройти инициацию взросления в этом жестком «отеческом»

(*Vaterwelt versus Mutterwelt*) мире испытаний (Анастасия Варга, СмолГУ). Штифтер избегает однозначной негативной типизации. Холостяк – не порочный персонаж и не просто «заблудившийся» человек, нуждающийся в возвращении к жизни, он мудрец, способный научить и воспитать дорогого ему человека, ставшего воплощением возможностей и будущего (А. Мирзоева, СмолГУ). Можно сказать, что в новелле выстраивается «путь духовного исцеления обоих героев» (дядя обретает цель существования, Виктору удается установить гармонию между двумя мироощущениями, мягким материнским и созидательным, мужским) (А. Варга).

Эта идея подчеркнута намеренной отсылкой к классическим текстам европейской культуры. Вслед за Г. А. Лошаковой Е. Пряхина (НГЛУ) интерпретирует центральные главы новеллы как «композиционно близкие» «структуре традиционного мифа или мономифа (Дж. Кэмпбэлл) о приключениях героя» [1]. Подобно героям мифов и сказок, Виктор проходит через важные жизненные этапы: «уединение (исход), инициация и возвращение к обычной жизни с полученными знаниями» (Е. Пряхина, НГЛУ). В пользу мономифической композиционной идеи выступают и некоторые пары прототипически сопоставимых персонажей рассказа Штифтера. Старик, доставляющий Виктора на лодке к острову, видится Е. Пряхиной очевидной аллюзией к мифологическому перевозчику Харону; старый холостяк дядя напоминает властителя недр земли Аида; домашний шпиц, символично нагоняющий Виктора на третий день пути, уподобляется Вергилию, сопровождавшему Данте по просьбе Беатриче:

«Разумеется, это не сверхъестественный помощник, наделённый некой силой, однако шпиц связывает Виктора с родиной и дорогими людьми. Как Вергилий по просьбе Беатриче сопровождает Данте, движимый светом ее любви, так и шпиц на третий (что тоже символично) день нагоняет Виктора и бок о бок с ним преодолевает все трудности, воплощая в себе и материнскую любовь Людмилы, и любовь дамы сердца – Ганны» (Е. Пряхина, НГЛУ). Тем более зловещим представляется требование дяди утопить собаку перед входом в его дом, напоминающий темный Тартар. Значение этого испытания станет понятно герою лишь после исповеди дяди, являющейся кульминацией произведения.

Таким образом, сюжет придает заглавию новеллы «полифоническое звучание», указывает «и на трагическую судьбу старого дяди, и на юношеский максимализм и временное отчаяние Виктора, и на потенциальную опасность, угрожающую молодому поколению», отчаявшемуся под гнетом трудностей и испытаний (А. Шипилова, НГЛУ). Заглавие работает как смысловой «переключатель»: оно последовательно переводит внимание читателя от юношеской бравады к экзистенциальной драме одинокой старости (Анастасия Ильющенкова, СмолГУ). Холостячество предстает не как случайное социальное положение, а как судьба, наполненная сожалением, страхом перед смертью и ощущением утраченных возможностей

(Валерия Ковалева, СмолГУ). В этом контексте одиночество трактуется не как отсутствие людей рядом, а как состояние души, отказавшейся от будущего (Анжела Берт, СмолГУ).

Основанная на лексических и смысловых контрастах композиция, многоплановое заглавие новеллы отражают, по мнению А. Гутман (НГЛУ), «философские и гуманные идеалы Штифтера», раскрывают «центральную гуманистическую идею» писателя о пагубности изоляции; «провозглашают любовь, семейный уклад как высшие человеческие ценности». Дополненные «неспешной, детальной и символически насыщенной прозой Штифтера» указанные художественные особенности отражают «веру писателя в гармонию и порядок, лежащие в основе мироздания» (А. Гутман).

Пространство новеллы представляет отдельную тему для исследования: оно мифологически насыщено, может быть интерпретировано как в реалистическом, так и в символическом ключе.

Особенности организации художественного пространства новеллы. Принцип контраста. Пространство острова как пространство становления

Художественные «пространства» новеллы не воспринимаются простой «декорацией» повествования; по мнению Виктории Трифоновой (НГЛУ), они имеют дополнительный ряд функций, придающих повествованию психологическое измерение. Опираясь на авторитетное мнение Г. Ирмшера, Ольга Рядченко (НГЛУ) отмечает, что «пространственные формы в произведениях Штифтера способствуют созданию опосредованного и предметного образа характеров и судеб героев» [7, S. 376].

В «Холостяке» «игра пространств» проявляется в контрасте между открытыми и закрытыми «пространственными моделями» (Г. А. Лошакова): живописные пейзажи (открытое пространство) в начале пути протагониста сменяются «по мере приближения к цели (дому его дяди – закрытое пространство) <...> мрачными и таинственными ландшафтами» (О. Рядченко, НГЛУ). При этом «лес и горы, через которые проходит герой, символизируют переход от привычного к неизведанному, <...> испытания и внутренние конфликты, которые должны прийти к разрешению» (О. Рядченко, НГЛУ). В итоге «странствие героя уподобляется концентрическому кругу, все более сужающемуся по мере его продвижения» [1, с. 184].

В тексте новеллы «гармония и величественная неподвижность природных описаний контрастируют с внутренней неустроенностью героев, подчеркивая разлад между естественным порядком мира и человеческими решениями» (А. Ильющенкова, СмолГУ), «прием ретардации служит противопоставлению неспешного течения природной жизни и драматизма человеческих страстей» (М. Подольская, СмолГУ).

Ключевым пространственным образом текста представляется О. Рядченко остров на озере, где расположен дом дяди. «Каменные стены острова, решетки и угнетающая атмосфера душевной болезни / паранойи» воплощают, по мнению упомянутой выше А. Шиловой, «глухие пространства мрачной души самого старика», становясь «смысловым центром тяжести», «наивысшим пунктом» композиции новеллы (Х. Ауст), точкой столкновения двух волевых сфер – сферы «юного и старого» [5, S. 9–15].

Дом старого холостяка существует, по мнению О. Рядченко, на «границе между жизнью и смертью», а сюжетные реминисценции на древнегреческие мифы усиливают ощущение, «что мир в этом месте застыл, оторвавшись от реальности». Здесь, отмечает автор эссе, «пространство организовано как антитеза родному дому Виктора – уютному и наполненному жизнью месту, где человек и природа сосуществуют в гармонии» (О. Рядченко).

По замечанию А. В. Михайлова, именно в описаниях природы есть «подлинное лоно человека, всего человеческого общества», Штифтер всегда «обстоятелен, пространен, точен». В отличие от «сюжетного развития», «картина природы у <...> Штифтера не просто описание – это уже действие, в котором природа принимает закономерное участие» [2, с. 396]. Так, радостному, безграничному ликованию природы и юношеской свободе в начале новеллы противостоят «порядок, будничность города»; Штифтер лексически подчеркивает «блеклую» обыденность городского «пейзажа» (*die staubigen, bereits dämmernden Gassen*), использует в описании художественного пространства «контрасты света и тени», тропы (метонимию), означающие меняющееся психологическое восприятие протагониста: жизнь утрачивает свой блеск, наступает «серая» реальность (*Hier setzt Stifter auf Licht-Schatten-Kontraste und Metonymien, die den seelischen Wechsel andeuten: Das Leben verliert an Glanz, die Wirklichkeit tritt ein*) (В. Трифонова, НГЛУ).

Мастерство Штифтера-прозаика проявляется, по мнению В. Трифоновой, и в умении соположить видимые ландшафты с «ландшафтами души» (*Stifters Kunst besteht darin, äußere Landschaften in seelische Landschaften zu verwandeln*). Изображенные «пространства» в «Холостяке» предстают при этом дорогой героя к «обретению себя» (*In „Hagelstolz“ wird der Weg Victors durch diese Räume zugleich zu einem Weg nach innen*).

«Благодаря противопоставлению двух миров, двух возрастов и двух судеб, – заключает В. Ковалева (СмолГУ) – автор приходит к гуманистическому выводу о том, что истинное богатство человека – не в накопленных им сокровищах и не в карьерных удачах, а в душевной теплоте, близости с дорогими людьми, причастности цепи поколений, которая только и может придать человеческой жизни подлинный смысл».

«Перевод» новеллы «Холостяк» А. Штифтера на язык визуальной репрезентации

Идея иллюстрирования и «картирования» штифтеровских текстов принадлежит члену Штифтеровского общества и соорганизатору первых четырех лабораторий д.ф.н., проф. Тюменского государственного университета Г. И. Данилиной. Свою продуктивность данная идея доказала и на этот раз, став ярким примером «интерсемиотического перевода» (Р. Якобсон) с языка литературы на язык изобразительного искусства [3].

По технике исполнения работы (всего их 14, все они выложены на страничке лаборатории на сайте РСГ) довольно разнообразны: наряду с традиционным карандашным рисунком и акварелью были представлены пастель, художественная фотография и компьютерная графика. По жанру работы отчетливо распадаются на два вида: топографические карты и собственно иллюстрации.

Карты представлены тремя примерами, которые по стилю исполнения удивительно напоминают ранние рисованные ландшафты самого Штифтера, бывшего, как известно, также и художником, например его раннюю картину «Оберплан» (1823), на которой изображен родной город, показанный с высокой точки, и набросок «Без названия» (1825), представляющий собой панорамное изображение холмистой местности, испещренной тропами, небольших населенных пунктов и водоемов.



А. Штифтер, Оберплан 1823



А. Штифтер, Без названия 1825

В гармоничном созвучии с ландшафтным принципом видения Штифтера-художника, переводя на язык изобразительной таксономии описания Штифтера-писателя из «Холостяка», Ирина Копкина и Лусине Погосян (НГЛУ) дают на своих картах емкий и цельный образ местности,

сочетающей приятный холмистый пейзаж, массивы лиственных лесов, отдельные поместья, церковь, виднеющийся вдалеке «Большой город». Их карты, связанные с первыми главами новеллы, представляют пока еще светлый, безоблачный и безопасный мир (*locus amoenus*) детства, юности, родного дома – до встречи Виктора с дядей и его мрачным пространственным окружением, таящим угрозу и опасность, однако также и потенциал «взросления», инициации.

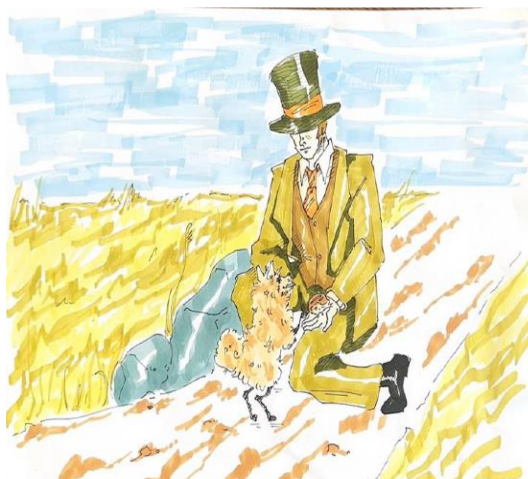
Именно пространство дяди – мрачная *Klause* – становится точкой отсчета в третьем примере. Масштабная карта выполнена будущими студентами-картографами естественно-географического факультета УлГПУ Кариной Петровой, Екатериной Лапшиной, Амелией Сагировой, Максимом Липановым, Григорием Захаровым, Марселем Ибрагимовым, Тамарой Кашириной, Полиной Вольфардт и Маратом Имамутдиновым. «Дядино» пространство, не представленное на ней в полном объеме как цельный остров, отмечено как несколько зловещая «точка отсчета» снизу и маркировано плотным рядом елей (хвойный лес – сумрак, признак чужести и скрытой угрозы, в отличие от «веселого» лиственного леса), краешком озера, прикрепленными к колышкам лодками. Из этого «мрачного угла» зритель взирает на оставшийся за спиной Виктора живой обыденный мир с рыбацкой деревней, церковью, фруктовыми деревьями и мирно пасущимися коровами.

Из представленных иллюстраций выделим несколько, посвященных главным героям истории – Виктору и его дяде.

Виктор портретно выведен на трех иллюстрациях. На выдержанной в охристых и голубых тонах акварели Екатерины Лобаковой (НГЛУ) герой предстает молодым джентльменом в шляпе-цилиндре и костюме-тройке на фоне природного ландшафта – вероятно, на пути к дяде в тот момент, когда героя нагоняет пустившийся за ним вослед верный друг шпиц, с которым Виктор делится последней краюхой хлеба. Несмотря на скорее официальную одежду, поза героя вполне юношеская – суровые испытания и взросление у него еще впереди. Юношеский же извод образа – на иллюстрации Елизаветы Воробьевой из КГУ, где в необыкновенно четких, ясных линиях и красках представлен Виктор в компании двух своих друзей юности. При всей разнице черт их лица связаны единым настроением, который можно было бы обозначить как энтузиазм молодости. Глядя на эту иллюстрацию, становится очевидным, что Штифтер был тесно связан в том числе и с романтизмом – эпохой и культурой, предполагавшими дальние пешие походы по полям и лугам, как это делали, например, молодые Людвиг Тик и Вильгельм Генрих Вакенродер в пору студенческих каникул.

Елизавета Ларина из КГУ также изобразила Виктора, направляющегося к дяде: в дорожной одежде, с ранцем за спиной и в сопровождении верного шпица. Однако автор не ограничилась одним эпизодом из жизни

героя, дополнив изображение портретом Виктора во всей его юношеской красоте – удивительно похожего на портрет его рано умершего отца, который появляется в новелле позже. Автор второй иллюстрации смогла поместить на лист также цитаты из новеллы, точно соответствующие представленным на рисунке эпизодам. Кроме того, Елизавета отображает в правом нижнем углу «плавательные упражнения» Виктора в озере, имеющие важное символическое значение в контексте произведения: именно здесь, в лиминальном пространстве вод, и происходит традиционно инициация как «новое рождение» героя, случившееся в период пребывания героя у дяди (о символике воды, повлиявшей и на смысловую организацию текста, блестяще пишет в почти художественной зарисовке по мотивам новеллы магистрантка Санкт-Петербургского университета Елена Слепухина³).



Лобакова Е. (НГЛУ)



Е. Ларина (КГУ)

Пять иллюстраций посвящены мрачному и загадочному образу дяди. Примечательно, что все исследователи подчеркивают инфернальный образ

³ «В системе семантических природных объектов в новелле особое место занимает обозначение движущейся воды. Чаще других в новелле встречается образ журчащего ручья, что отсылает к своеобразному пролептическому ознаменованию бурлящей молодой жизни, упомянутой в начале произведения, а длинное русло ручья – к пути. Спокойная и непрехотливая поэтика воды в произведении идет в контексте с духовным становлением молодого человека, она участвует в поиске единственной родной жидкости – крови; выводит его живыми ручьями как нитями Ариадны к острову и там, в намоленном пространстве острова, к внутреннему преодолению. Читатель с самого начала встречается со словами-предвестниками о молодых друзьях грядущего журчания жидкой энергии: “жизнь в них бурлила и кипела ключом”. Они предвещают лексическим полем мотив воды и жизни, сравнимой с текущим журчащим ручьем. Запутанные семейные обстоятельства уравнились в жизни Виктора радостными годами взросления в приемной семье, но были лишены связи кровных уз, и теперь молодой человек отправляется пешком в долгое одинокое путешествие, в конце которого прибывает на остров, окруженный от мира своеобразной границей, “широким водным простором”, к единственному родственнику по крови, одинокому старику...» (Е. Слепухина).

героя. И сам Штифтер намеренно задерживал сдачу новеллы в печать, добывая образ зловещего отшельника [6, S. 47].

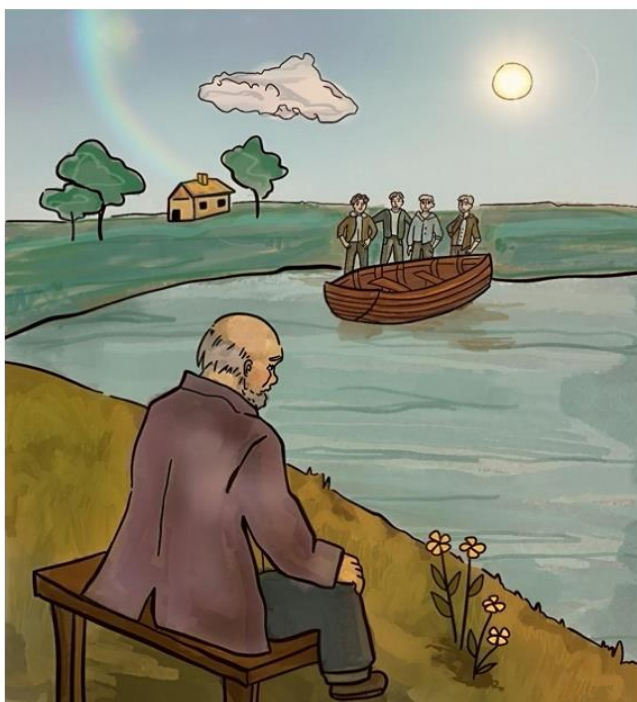
Светлана Лукошникова (НГЛУ) и Анастасия Попова (КГУ) чутко отреагировали на штифтеровский повествовательный эксперимент: кинематографическое единомоментное совмещение двух планов. Они объединили изображение Виктора в среде его молодых друзей, радующихся жизни, хорошей погоде и компании друг друга на вольном воздухе, и одинокого дяди, коротающего свой век на удаленном острове, расположенном в центре озера у подножия горы (образу горы Гризель, символизирующему небесное, далекое, горнее, – мечту и цель юноши – посвящен один из отрывков, предложенных для переводческого анализа; также хотелось бы выделить фрагмент эссе Назария Симак (КГУ), посвященный образу горы, важному для интерпретации фигуры обоих героев⁴).

С. Лукошникова выбирает перспективу дяди, фигура которого изображена более крупным планом, в то время как молодые героини, отделенные от него водным пространством, представлены в виде небольших фигурок. Примечательным образом дядя у А. Поповой взирает не на четырех молодых друзей, стоящих в лодке в один ряд плечом к плечу, но на четыре цветочка, растущие справа от него на берегу. Они, как и четверо друзей в лодке, символизируют быстротечность и обманчивость молодости, на дары и обманы которой дядя смотрит скептически с высоты своих лет.

Примечательно, что именно четверка как символ устойчивости является любимым числом Штифтера, своего рода знаковым выражением эпохи бидермайер, что интуитивно почувствовала и передала художница. Горький жизненный опыт дяди А. Попова передает специфической линией спины героя. Ту же семиотику (горечь разочарования, тяжесть прожитых лет) С. Лукошникова выразила с помощью холодно-синего фона – пространства, окружающего дядю: здесь откровенно неуютно и тревожно.

Неуют и горечь внутреннего состояния своеобразно отображает также и Ксения Гуляева (НГЛУ): в ее работе дядя, сидящий на скамеечке возле своего дома, напоминает старичка-лесовичка, но не сказочно-безобидного, а готового к каверзе. Не вызывает ощущение благостности и цветовой тон дядиного окружения – тревожное сочетание коричневых и темно-зеленых тонов.

⁴ «Горы, связанные с островом, всегда находятся на расстоянии от героя, они выступают предметом восхищения, как утренний Гризель из окна Обители в комнате Виктора, они сродни недостижимому идеалу. Горы в долине возникают как намного более осязаемый и контактный образ. “Диптих” начинается именно со сцены на склоне; чтобы покинуть долину, Виктор перебирается через гору, соприкасается с ними, что невозможно на острове. Оба случая связи с горами в долине связаны с видениями будущего: на склоне в разговоре с друзьями Виктор восклицает – “решено и подписано, я не женюсь во веки веков!”. С перехода горы он начинает путь к дяде. Остров же замкнут, окружен озером, закрыт для развития...» (Н. Симак).



А. Попова (КГУ)



А. Семенов (КГУ)

Инфернальную, демоническую сторону характера дяди постарались акцентировать в своих иллюстрациях Антон Семенов (КГУ) и Милана Лабкович (СмолГУ). Написанный акриловыми красками портрет дяди в исполнении Антона впечатляет тщательностью проработки деталей и светотени, а также убедительностью концепции. Левый зрачок дяди – это одновременно и точка фиксации часовых стрелок, отходящих от него вверх, будто крылья черной птицы. Так художник постарался отразить тесную связь дяди с феноменом времени – субстанцией, над которой дядя, при всем его богатстве, не властен. Портрет дяди в исполнении Антона заставляет вспомнить строчки немецкого барочного поэта Пауля Флеминга: *Die Zeit ist, was ihr seid, und ihr seid, was die Zeit, // nur daß ihr weniger noch, als was die Zeit ist, seid* [7].

Для изображения дяди Милана Лабкович обратилась к инструментам компьютерной графики. Запечатлев на портрете дядю в тот момент, когда он берет в руки чучело ворона, для того чтобы смахнуть с него пыль, Милана существенно трансформировала внешний облик героя, точнее, придала ему семантическую законченность и завершенность. Она интерпретирует дядю, живущего в окружении средневековых монастырских развалин, то есть в готическом антураже, как готического монстра, почти вампира, вытягивающего из людей энергию. Отсюда причудливые кованые ворота у него за спиной, красный хитон (переходы черного и красный – доминирующие цвета в рисунке), лысая голова и мрачное лицо сутулого, почти горбатого дяди (осанка Носферату из одноименного

фильма), симметрично держащего перед собой черного ворона с горящими красными глазами.

Среди работ не было портрета приемной матери Виктора – оптимистичной Людмилы, являющей собой эмоциональный противовес дяде. Однако характер пожилой женщины точно отображен Александрой Мартемьяновой (НГЛУ) на акварельном рисунке, представляющем веселый и светлый дом Людмилы с палисадником, деревом и прилегающим ландшафтом, к которому (к дому, пейзажу и рисунку в целом) исключительно подходит слово *heiter* (веселый).

Это же слово можно применить к очень удачному «портрету» веселого шпица, бегущего по дороге – вероятно, навстречу своему хозяину. Автор этой работы – Татьяна Шуваева из СмолГУ. Детали фона – луг, деревья, горы и небо – проработаны ею экономично, но исключительно гармонично.

В заключение хотелось бы остановиться на целой иллюстративной серии. Речь идет о шести фотографиях Егора Бубнова (НГЛУ), каждая из которых представляет собой ассоциативный отклик на разные аспекты новеллы «Холостяк» – отклик не прямой, но тонкий, опосредованный. Ю. Н. Тынянов, как известно, по большому счету не приветствовавший иллюстрирование художественных текстов, все же допускал существование иллюстрации, если она, говоря на собственном языке, сможет выразить некий структурный принцип, «конструктивно аналогичный» принципу литературного произведения [4]. Очевидно, что автору в данной фотосерии удалось нащупать даже не один, а несколько принципиально важных для Штифтера семантических и эмоциональных констант.

Несколько покосившиеся ворота, ведущие в заросший сад или парк, одновременно вызывают ассоциацию со входом в загадочные владения дяди и проходом за монастырскую ограду. В расширительном же смысле слова это символ пограничности, знак перехода из одного состояния в другое, столь важный для новеллы «Холостяк» и для штифтеровского творчества в целом. Простые, но на удивление свежо выглядящие белые цветочки ассоциативно связаны с теми веселыми предальпийскими пейзажами, которые наблюдает Виктор по дороге к дяде, они же соотносятся со знаменитым штифтеровским кротким законом – *das sanfte Gesetz*, – составляющим концептуальную основу творчества писателя и трактующим о том, что именно «малое» и есть «великое» [11]. Эта же логика определяет фотографию, на которой девочка-подросток крепко обнимает верного пса, держащего во рту резиновую игрушку. В «Холостяке» главный герой – юноша, собака же не водолаз, как на фотографии, а небольшой шпиц светлого колера, но разве это важно, если в игре – общее отношение человека к миру, сказывающееся в его отношении к животному и во взаимоотношениях с ним?

Три фотографии, на которых представлена пожилая женщина, смотрящая в окно из затемненного пространства комнаты, она же (тот же кадр, обогащенный благодаря технике «сэндвича» – взаимоналожения двух кадров), смотрящая вслед удаляющейся девочке (внучке?), она же с девочкой на плечах, пытающейся дотянуться до кольца, закрепленного на искривленном сухом дереве, – пронзительная метафора старости, отношений представителей двух возрастов.



Е. Бубнов (НГЛУ)

Зритель ощущает выраженную неявным манером неизбежную тоску одиночества, снедающую дядю, скрывающуюся за циничной маской жажды любви и привязанности, о чем он неявно, а подчас и явно высказывается в своих монологах, обращенных к племяннику.

Удивительным и примечательным образом иллюстрации участников лаборатории к новелле Штифтера подтверждают распространенный тезис о живой «поликодовости» современного культурного поля. Перевод литературного текста на язык визуальной репрезентации не просто отзывается на явно присутствующие в этом тексте смыслы, но способен обозначить и раскрыть смыслы скрытые, то есть стать серьезной, полноценной интерпретацией.

Приведенные в статье примеры литературоведческого, лингвистического и семиотического анализа свидетельствуют о глубоком проникновении участников дискуссии в художественный мир классика австрийской литературы. Молодые исследователи приходят к заключению, что в новелле «Холостяк» Штифтер «достигает гармонического единства формы

и содержания»: автор создает своего рода панегирик жизни в семье и гармонии, а композиционные приемы мастерски усиливают назидательный характер произведения, выстраивая контраст между опустошенностью одиночества и полнотой бытия, к законам которого Штифтер призывает прислушиваться с особой внимательностью и чуткостью (М. Подольская, СмолГУ). Художественный эффект достигается благодаря узнаваемому слогу Штифтера, язык которого детален и реалистичен и характеризуется неброским символизмом (*reich an Detailrealismus und zugleich von einer leisen Symbolik* – М. Подольская, СмолГУ).

Библиография

1. Лошакова Г. А. Мифологема пути в новеллистике Адальберта Штифтера («Холостяк») // Вестник Челябинского государственного педагогического университета. 2010. № 9. С. 182–189.
2. Михайлов А. В. Адальберт Штифтер // История всемирной литературы: в 8 т. М.: Наука, 1983–1994. Т. 7. С. 395–398.
3. Семиотика: Антология / Сост. Ю. С. Степанов. Изд. 2-е, испр. и доп. М.: Академический Проект; Екатеринбург: Деловая книга, 2001. [Электронный ресурс]. URL: https://rusneb.ru/catalog/000199_000009_000693184/ (дата обращения: 14.12.2025).
4. Тынянов Ю. Н. Иллюстрации // Тынянов Ю. Н. Поэтика. История литературы. Кино. М.: Наука, 1977. С. 310–319.
5. Aust H. *Novelle*. 4. Auflage. Stuttgart, Weimar: Metzler-Verlag, 2006.
6. Begemann Ch. *Der Hagestolz* // *Stifter Handbuch. Leben-Werk-Wirkung*. Hrsgb. von Begemann Ch., Giuriato D. Stuttgart: J. B. Metzler-Springer-Verlag, 2017. S. 47–52.
7. Fleming P. Gedanken über die Zeit. URL: <https://www.gedichte7.de/gedanken-ueber-die-zeit.html> (accessed on: 10.12.2025).
8. Hagestolz // *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. URL: <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Hagestolz> (accessed on: 04.11.2025).
9. Hagestolz // *Universal-Lexicon*. URL: <https://slovaronline.com/browse/eb9d7b0f-ce68-3d3d-9917-1d113ca7511f/hagestolz> (accessed on: 04.11.2025).
10. *Irmscher H. D. Keller, Stifter und der Bildungsroman des 19. Jahrhunderts* // *Handbuch des deutschen Romans* / Hrsg. von H. Koopman. Düsseldorf: Bagel, 1983. S. 371–384.
11. *Stifter A. Gesammelte Werke: in 6 Bände* / Hrsgb. von M. Stefl, Wiesbaden: Insel, 1939–1954.

СТРАТЕГИИ ПЕРЕВОДА: ТРАДИЦИИ, ПОЗИЦИИ, РЕАЛЬНОСТЬ

УДК 821.133.1

TU AIMES BIEN MON STYLE: ПЕРЕВОД, ИСТОЧНИКИ И ИНТЕРПРЕТАЦИЯ БАЙФОВСКОГО СОНЕТА-БЛАЗОНА (AMOURS DE MÉLINE, 1552)

А. В. Погодина

Российский государственный гуманитарный университет

Статья посвящена трансформации жанра блазона во французском ренессансном сонете на примере лирики Ж.-А. де Байфа (1532–1589). Несмотря на программный отказ представителей «Плеяды» от написания автономных произведений в жанре блазона, данное исследование демонстрирует, как черты распространенного поэтического жанра интегрируются в петраркистскую стилистику 1550-х гг. Статья доказывает, что, с одной стороны, блазонная эстетика обогащает идеализированный портрет Мелины, с другой – приближает его к «реалистичности», тем самым блазон служит инструментом преодоления петраркистского канона.

Ключевые слова: Байф, «Любовные стихотворения к Мелине», блазон, французский петраркизм, Ронсар.

Tu Aimes Bien Mon Style: Translation, Sources, and Interpretation of Baïf's Sonnet-Blazon (Amours de Méline, 1552)

A. V. Pogodina

Russian State University for the Humanities

The article examines the transformation of the blazon genre within the French Renaissance sonnet, specifically focusing on the poetry of J.-A. de Baïf (1532–1589). Despite *La Pléiade* poets' programmatic rejection of the blazon as an autonomous genre, this study demonstrates how its distinctive features were integrated into the Petrarchan stylistics of the 1550s. The author argues that blazonic aesthetics performed a dual function: on the one hand, it enriched the idealized portrait of Méline; on the other, it brought this portrait closer to reality, thereby allowing the blazon to transcend traditional Petrarchan conventions.

Key words: Baïf, *Amours de Méline*, blazon, French Petrarchism, Ronsard.

«Плеяда» – поэтическая школа XVI в. во Франции, образовавшаяся среди учеников коллежа Кокре (*le collège de Coqueret*), которые занимались изучением античной литературы под руководством Ж. Дора (J. Dorat). Состав «Плеяды» постоянно изменялся, однако основными авторами объединения можно назвать следующих: Ж. Дора (1508–1588), П. де Ронсар (1524–1585), Ж. Дю Белле (1522–1560), Ж.-А. де Байф (1532–1589), Э. Жодель (1532–1573), Р. Белло (1533–1577), П. де Тиар (1521–1605).

В этом смысле наименование «Бригада» (*Brigade*), широко распространенное в то время, имеет то преимущество, что не ограничивает группу семью участниками. «Плеяда» стала новым поэтическим объединением единомышленников, в котором ведущая роль отводилась Ронсару, Дю Белле и Баифу, стремившимся реформировать национальную поэзию. Литературное объединение апеллировало к итальянским и античным источникам с целью создания ренессансной лирики, поэтому создание французской версии традиции петраркизма становилось еще одним способом обновления поэзии.

Мы оказываемся свидетелями того, как фиксированный кодекс любви итальянского поэта Ф. Петрарки стал точкой отсчета в развитии французской поэзии 1550-х гг. В лирике XVI в. описание в поэтическом тексте женского тела в значительной степени основывалось на методе сравнения. В соответствии с петраркистской топикой денотативные глаголы часто применялись для введения дополнения к существительному или метафорическому эпитету. Петраркистская традиция призвана была описывать лишь те черты, которые создавали моральный портрет красавицы или представляли ее подобием статуи. На схожем выстраивании взаимосвязей образов в описании женского тела основывался распространенный в эпоху Ренессанса жанр блазона. Блазон (*blason*) — поэтический жанр краткой формы, предназначенный для выделения и восхваления одной части тела возлюбленной. Блазон культивировался во Франции XVI в. поэтом К. Маро (C. Marot), который составил «Блазон о прекрасном соске» (*Le blason du beau tétin*, 1535). Написанный в контексте придворных развлечений и, как следствие, адресованный высокопоставленным читателям, блазон конструировал нормативный идеал красоты. Актуализируя этот поэтический жанр, Маро вовлек в литературное состязание поэтов с целью упражнения в виртуозности. Это породило множество блазонов о разнообразных женских красотах: о волосах (J. de Vauzelles. *Blason des cheveux*, 1543) [6, p. 43–47], о челе (M. Scève. *Blason du front*, 1536) [6, p. 47–48], о брови (M. Scève. *Blason du Sourcil*, 1536) [6, p. 48–49], об оке (A. Héroët. *Blason de l'œil*, 1535) [6, p. 50–52], о длани (C. Chappuys. *Blason de la main*, 1543) [6, p. 79–80], об устах (V. Brodeau. *Blason de la bouche*, 1536) [6, p. 60–62] и других частях тела. Наблюдается методологическая общность петраркистского сонета и блазона, обусловленная единой стратегией фрагментации объекта. Обе традиции фиксируют внимание на изолированных элементах внешности, превращая описание возлюбленной в строго кодифицированное прославление физических совершенств.

Поскольку женское тело в поэтическом дискурсе Ренессанса способно вызывать не только восхищение, но и эстетическое отторжение, Маро обращается к форме, которая позднее закрепится в научной литературе как «контрблазон» (например, «Блазон об уродливом соске», 1536).

Вслед за триумфом в 1530-х гг. мода на жанр сохранилась вплоть до последнего редакционного успеха в 1554 г. Блазон стал поэтическим жанром, который объединил три уровня описания: поэт переходил от канонического петраркистского портрета (волосы, лоб, глаз, бровь, рука) к моральным идеалам (разум, грация, честь) и чувственному обнажению «скрытых» зон тела (сосок, живот, бедро), играя на принципе обратимости между похвалой и порицанием. Еще задолго до публикации Дю Белле инвективной оды «Одной даме» в 1553 г. Ж. Коррозе (G. Corrozet) создал стихотворение «Против восхвалителей женских достоинств» (*Contre les blasonneurs des membres féminins*, 1539), риторика которого настаивала на возвращении к искренности речи, подобно требованиям к стилю петраркизма. Таким образом, блазон можно разделить на два вида: блазон, приближенный к неоплатонической традиции, превознесению внутреннего мира дамы через идеальные внешние красоты (*blason spirituel*), и блазон сладострастный, добавляющий к канону новые черты тела и лица дамы, что достраивало ее образ до «реалистичности» (*blason voluptueux*) [4, p. 77].

Чтобы продемонстрировать влияние традиции блазона на поэтический репертуар «Плеяды», обратимся к творчеству Ж.-А. де Баифа – поэта, чья лирика остается в тени из-за двух других участников объединения, Ронсара и Дю Белле. Литературный дебют двадцатилетнего Баифа с «Любовными стихотворениями к Мелине» (*Amours de Méline*) состоялся в конце 1552 г., через два месяца после публикации первой книги «Любовных стихотворений» Ронсара. Баифовский сборник представлял собой смесь поэтических произведений разной формы (сонетов и лирических стихотворений) и был разделен на две книги. Следуя итальянскому канону, Баиф стремился выстроить условную, но необходимую в рамках петраркистской традиции историю зарождения чувства к даме и знакомства с ней. Из сонетов становится известно, что поэт замечает Мелину среди высшего круга, среди самых красивых дам и кавалеров, что подчеркивает знатность ее происхождения [1, p. 44–45]. Красота Мелины поражает всех, что подтверждается множеством влюбленных вокруг нее [1, p. 41–42]. Кроме того, Баиф, подобно Ронсару, отмечает игру Мелины на лютне [1, p. 52], ее прекрасную поступь (*beau maintien*) [1, p. 41–42] и описывает ее движения:

*O chanson douce, a qui tu accordoyes
Tant gentiment les fredons de ton pouce !*
[1, p. 52]

*О нежная песня, которой ты аккомпанируешь
Так мило, легким прикосновением своего
пальца!*

Последний эпизод в развитии чувства, изображенного в сборнике, – лирический герой уже на протяжении года страдает от любви и готов терпеливо ждать [1, р. 57]. Однако из всего сборника нас в большей степени интересует сонет 13, который, как нам видится, представляет собой ревизию традиции блазона. Ниже приводим текст оригинала и его подстрочный перевод:

*Tu as les yeulx de Junon, O Meline,
Tes blondz cheveux sont d'Aurore les
crins:
Ta langue sage, en ses clos ivoyrins,
Meut de Peithon la parolle benine:*

*De Cytherée est ta blanche poytrine,
Ou sont bossez deux montetz abastrins,
De Pallas sont tes doctes doigtz marbrius:
Tes piedz d'argent de Thetis la marine.*

*Rien n'est en toy qui ne vienne des cieulx:
Chaque deesse en toy mit tout le mieulx
Qui fust en elle, et d'honneur et de grace:*

*Bienheureux est qui te voit: plus grand
heur
L'homme à, qui t'oit: demydieu ton
baizeur,
Dieu parfait est qui nù a nù t'embrasse.
[1, р. 38–39]*

*У тебя очи Юноны, о Мелина,
Твои светлые волосы – пряди Авроры:
Твой мудрый язык среди зубов из слоновой
кости
Вдохновляет Пифо к сладкой речи:*

*От Кифереи – твоя белоснежная грудь,
Где возведены два алебастровых холма,
От Паллады – твои мудрые мраморные
пальцы:
Твои серебряные стопы – от морской Фетиды.*

*Нет в тебе ничего, что не сошло бы с небес:
Каждая богиня вложила в тебя все лучшее,
Что было в ней, как честь, так и грацию:*

*Блажен тот, кто тебя видит: большее сча-
стье
У человека, кто тебя слышит: полубог твой
целователь,
Совершенен тот, кто обнимает тебя
наедине.*

В контексте этого стихотворения представляется важным отметить, что традиция блазона переосмыслена именно в рамках сонетной формы. Сонет, будучи классической формой итальянского происхождения, функционально сближался с одой, однако принципиально отличался от нее жесткостью метрического канона и фиксированным объемом стрóf [5, р. 54], что служило инструментом для демонстрации поэтического потенциала французского стиха. Другое преимущество сонета связано с феноменом строфы как воображаемой единицы: пунктуационное и визуальное деление катренов и терцетов позволяло поочередно комбинировать стилистические регистры, что было использовано Байфом при работе над сонетом 13.

Первый катрен посвящен последовательному описанию лица Мелины, второй – изображению ее внешности от груди до пят. Отметим, что, с одной стороны, использованная Байфом сеть сравнений и метафор соответствует петраркистской эстетике: светлые волосы, мудрый язык, сладкая речь, ряд зубов из слоновой кости и мраморные пальцы. Однако после

возвышенного описания женского тела к последнему терцету чувственность усиливается: традиционное для неоплатоников познание возлюбленной через взор и слух признается недостаточным и несопоставимым с полнотой тактильного контакта. Мы наблюдаем, как к идеально выстроенному описанию женской внешности с точки зрения традиции петраркизма и канонического блазона прибавляется чувственность, приближающая ее образ к блазону сладострастному. По логике Баифа, влюбленный может достичь внутреннего совершенства посредством физического сближения, поэтому фрагментация женского тела была необходимым условием собственной трансформации лирического героя. Это позволяет заключить, что жанр блазона, вопреки внешней фиксации на эстетике женского тела, служит инструментом самопознания лирического героя. Дама выступает в роли медиума, через который лирический герой исследует природу собственного желания. В связи с этим *целователь* является лишь полубогом, в то время как полное обладание возлюбленной, передающееся через выражение *nù a nù t'embrasse*, приближает лирического героя к совершенству и разрушает петраркистский канон.

При изучении корпуса текстов Баифа обнаруживается очевидное влияние «Любовных стихотворений» к Кассандре Ронсара, что подтверждает лидерство ронсаровской поэтики в рамках «Плеяды». По этой причине мы можем рассмотреть последнюю строчку сонета 13 как подражание сонету 186 из ронсаровского сборника «Любовные стихотворения» 1552 г.: конструкция *nù a nù* [1, р. 38–39] семантически повторяет ронсаровскую строчку *bouche sur bouche et le flanc sur le flan* [7, р. 216], воссоздавая чувственный портрет дамы, который не укладывается в кодифицированные рамки неоплатонической и петраркистской традиции. Сонет 13 также обнаруживает отчетливую интертекстуальную связь с сонетом 187 Ронсара: оба стихотворения строятся на авторской рефлексии над жанровыми канонами блазона. Сонет 187 известен в научной литературе как пример сонета-блазона (*le sonnet-blason*) о груди [9, р. 286–291]. Превращая тело или его части (в данном случае грудь) через «языковую путаницу человеческих атрибутов и природных особенностей» [8, р. 5] в портрет природы, Ронсар достигает подробной «натурализации» женского образа:

*Ces flots jumeaus de lait époissi
Vont et revont par leur blanche valée,
Comme à son bord la marine salée,
Qui lente va, lente revient aussi.*

*Une distance entre eus se fait, ainsi
Qu'entre deus monts une sente égalée,
En tous endroits de neige devalée,
Sous un hiver doucement adouci.*

*Эти двойные потоки сгустившегося молока
Текут и возвращаются по своей белоснежной
долине,
Подобно тому, как морская соленая волна у
берега,
Что медленно набегает и медленно возвра-
щается.*

*Là deus rubis haut élevés rougissent,
Dont les raions cest ivoire finissent,
De toutes pars uniment arrondis:*

*Là tout honneur, là toute grâce abonde:
Et la beauté, si quelqu'une est au monde,
Vole au séjour de ce beau paradis.*
[7, p. 216–217]

*Между ними возникает расстояние, как
Ровная тропа между двумя горами,
Всюду укрытых сошедшим снегом
Под сенью нежно смягченной зимы.*

*Там два высоко поднятых рубина алеют,
Чьи лучи венчают собой этот изысканный
цвет слоновой кости,
Со всех сторон равномерно округлены:*

*Там вся честь, там вся грация изобилует:
И красота, если такая где-то существует
на свете,
Летит в обитель этого прекрасного рая.*

Хотя двойные потоки, увенчанные рубинами, не называются открыто как груди дамы, эта деталь портрета Кассандры становится метонимией ее общей красоты, а описание приобретает сладострастный характер созерцания. И если Ронсар в 1552 г. подвергает петраркистский канон деконструкции и «эрозии», фокусируя внимание на предельной детализации отдельного фрагмента тела (груди), как это было принято в жанре блазона, то байфовский сонет, напротив, охватывает целый ряд физических красот Мелины. Поэт интегрирует описание груди в общую структуру сонета, сочетая его с перечнем других телесных атрибутов, которые могли быть описаны как в поэзии петраркизма, так и в традиции блазона, приближенного к неоплатонизму. При этом женский образ, который мы наблюдаем в поэзии петраркизма и поэтике блазона, остается абстрактным и мнимым. Фактически блазон не был направлен на упрощение поэтического высказывания; он разрабатывал неопределенность и запутанность формулировок с целью призвать читателя проявить герменевтическую проницательность.

Итак, эстетика блазона, культивировавшаяся во Франции XVI в., перекликалась с неоплатоническими, петраркистскими и антипетраркистскими веяниями времени, так как иллюстрировала анатомическую галерею женской красоты. Образ дамы был предметом оттачивания поэтического мастерства, поэтому в данном контексте уместно привести цитату из сонета 109, включенного в сборник Баифа «Любовные стихотворения к Франсине» (*Les Amours de Francine*, 1555). Переведем ее следующим образом: *то, что тебе нравится в написанном, тебе нравится в моем стиле (ce que l'écrit te plaît, tu aimes bien mon style)* [2, p. 137]. Это замечание представляется важным, чтобы уяснить понимание понятия «вымысел» (*fable*), которое в эпоху позднего Ренессанса постепенно утрачивало автономность, освобождалось от теологических рамок и начинало включать в себя элементы индивидуального творчества. Это привело к постепенному рассмотрению «вымысла» и «стиля» как единого целого,

образующего понятие «поэзии» [3, р. 49–115]. Традиция блазона, а также петраркистские веяния времени использовались поэтами «Плеяды» не с целью приближения образа дамы к реальности или отдаления от нее. Смешение поэтических традиций становилось методом оттачивания стиля; в этой системе воспевание дамы – необходимый механизм легитимации поэта в актуальном литературном поле и закрепления его имени в поэтической традиции.

Библиография

1. *Baïf J.-A. de. Les amours de Jean-Antoine de Baïf: Amours de Méline / Édition critique par M. Augé-Chiquet. Paris: Hachette, 1909.*
2. *Baïf J.-A. de. Œuvres en rime de Jean Antoine de Baïf: secrétaire de la chambre du Roy, avec une notice biographique et des notes. Vol. 1. Paris: A. Lemerre, 1883.*
3. *Chevrolet T. L'idée de fable: théories de la fiction poétique à la Renaissance. Genève: Droz, 2007.*
4. *Costa V. Les lieux du corps éparpillé: le blason // IRIS. 2010. Vol. 31. P. 75–91.*
5. *Du Bellay J. La Deffence et illustration de la langue françoise et L'Olive. Genève: Droz, 2007.*
6. *Goeury J. Blasons anatomiques du corps féminin et contreblasons. Paris: Flammarion, 2016.*
7. *Ronsard P. de. Les Amours de P. de Ronsard Vandomois, nouvellement augmentées par lui, et commentées par Marc Antoine de Muret. Plus quelques odes de l'auteur, non encore imprimées. Paris: La veuve Maurice de la Porte, 1553.*
8. *Smith D. Milk and Honey: The Beloved as Promised Land in Ronsard's Amours // Dalhousie French Studies. 2008. Vol. 84. P. 5.*
9. *Weber H. La création poétique au XVIe siècle en France: De Maurice Scève à Agrippa D'Aubigné. Vol. 2. Paris: Librairie Nizet, 1956.*

**ПЕРЕВОД ПОЭТИЧЕСКОГО ТЕКСТА
КАК КОМПОНЕНТА ПРОЗАИЧЕСКОГО ПРОИЗВЕДЕНИЯ
(НА МАТЕРИАЛЕ ТРИЛОГИИ ДЖ. Р. Р. ТОЛКИНА
«ВЛАСТЕЛИН КОЛЕЦ»)**

А. О. Кузнецова

**Уральский федеральный университет имени первого Президента
России Б. Н. Ельцина**

Статья посвящена анализу переводов двух стихотворений Дж. Р. Р. Толкина – *Song of Eärendil* и *Song of Durin*, рассмотренных в их взаимосвязи с целостным прозаическим текстом «Властелина Колец», в состав которого они включены. В ходе исследования были сопоставлены размер и структурное оформление стихотворений в оригинале и переводе, проанализирована стилистика и рассмотрены стилистические приемы и стилистически маркированные слова, выявлены все случаи межъязыковых трансформаций. Были сделаны общие выводы относительно степени эквивалентности каждого перевода оригиналу. Стихотворения и их переводы были рассмотрены в их соотношении с «гипертекстом» с целью выявления содержательных и стилистических связей.

Ключевые слова: Дж. Р. Р. Толкин, поэтический перевод, стихотворные вставки в прозаическом тексте, переводческие трансформации, эквивалентность.

**Translation of Poetic Texts within Fiction Narratives
(Based on J. R. R. Tolkien's *The Lord Of The Rings*)**

A. O. Kuznetsova

Ural Federal University named after the first President of Russia B. N. Yeltsin

The article examines Russian translations of two poems by J. R. R. Tolkien, *Song of Eärendil* and *Song of Durin* from the perspective of their enclosure into the structure of the prosaic text of *The Lord of Rings*. The analysis compares the meter and structural composition of the original poems and their translations, examines their stylistic features, and identifies all instances of marked functional-stylistic features. Various cases of interlingual transformations are paid special attention to. The major results of the analysis concern the degree of equivalence between each translation and the original text. The poems and their translations are overlooked in their interconnection with the “hypertextual” framework.

Key words: J. R. R. Tolkien, poetic translation, poetic inserts in fiction, translation transformations, equivalence.

Поэзия как особый вид художественного текста обладает художественной спецификой, затрудняющей её перевод. Одними из основных сложностей перевода поэтического текста являются зависимость поэтического произведения от особенностей фонетического и морфологического строя языка, на котором оно написано, а также необходимость сохранения содержательной, ритмико-мелодической и композиционно-структурной

сторон подлинника [1, с. 23]. В случае включения поэтического произведения в рамки прозаического текста появляется дополнительная трудность – передача в переводе контекста, в котором функционирует то или иное стихотворение.

Для сохранения как можно большего количества деталей оригинального текста переводчику необходимо искать замены, производить трансформации и компенсации утерянного при переводе элемента структуры или смысла. В. Н. Комиссаров выделяет три группы переводческих трансформаций:

- лексические: транскрибирование и транслитерация, калькирование и лексико-семантические замены (конкретизация, генерализация, модуляция);
- грамматические: синтаксическое уподобление (дословный перевод), членение предложения, объединение предложений и грамматические замены;
- лексико-грамматические (комплексные): антонимический перевод, экспликация (описательный перевод) и компенсация [2, с. 172–185].

В данном исследовании рассматривается перевод поэтических текстов, включенных в прозаическое произведение, на примере двух стихотворений (*Song of Eärendil*, *Song of Durin*) из трилогии Дж. Р. Р. Толкина «Властелин Колец» и их переводов на русский язык, выполненных А. А. Кистяковским и И. Б. Гриншпуном. Выбранные поэтические тексты объединяет тема: в них через мифологические сюжеты о двух народах – эльфах и гномах – представлена история Средиземья. На этом основании Томас Кульман объединяет данные поэтические вставки в одну группу – «*mythological tales*» [5, p. 230].

Выбор данного материала для анализа обусловлен тем, что при всём масштабном интересе к литературному наследию Толкина как со стороны научного сообщества, так и со стороны читателей его поэтическое творчество остается недостаточно изученным. Исследователей привлекают сконструированные Толкином миры и искусственные языки, например квенья и синдарин, особенности перевода его романов на другие языки, влияние писателя на мировую литературу и культуру в целом. Но в то же время поэтические фрагменты, встроенные в его прозу, редко становятся предметом отдельного рассмотрения. При этом вставки такого рода играют важную роль в создании атмосферы Средиземья, так как содержат сюжетные, исторические или символические отсылки к конкретным географическим названиям, ключевым героям или значимым историческим эпохам Средиземья.

Стихотворение *Song of Eärendil* является самым объемным поэтическим текстом в романе: оно составляет 124 строки. Количество строк,

а также исходный размер – восьмистопный ямб – были сохранены в обоих переводах. Однако оригинальная зарифмованность чётных строк у Гриншпуна более последовательна, тогда как у Кистяковского она появляется нерегулярно и кажется случайной. Авторская аллитерация утеряна и в том и в другом переводе, из-за чего теряется не только эвфонический эффект оригинала, но и отсылка к англосаксонскому эпосу, а с ним и к германской мифологии.

Гриншпун и Кистяковский используют все виды межъязыковых трансформаций по классификации В. Н. Комиссарова. Из лексических чаще всего встречаются случаи генерализации и конкретизации. Например, для перевода одного и того же слова *prow* (нос) переводчики выбирают противоположные стратегии: у Гриншпуна это генерализация (*he turned his prow – и вновь корабль он повернул*), а у Кистяковского – конкретизация (*prow – носовой отсек*). Помимо этого, оба переводчика нередко используют различные модуляции: Кистяковский переводит *to ward all wounds and harm from him* как *замороженным от мечей* (раны наносятся оружием, в данном случае мечами, значит, щит оберегал героя от этих мечей), а у Гриншпуна словосочетание *towers of Tirion* превращается в *неприступный Тирион* (если есть башни, значит, речь идёт о некоей крепости, на что указывает слово *неприступный*).

Грамматические трансформации у Кистяковского и Гриншпуна по большей части представлены грамматическими заменами, а именно изменением членов предложения с перестройкой структуры предложения:

- Кистяковский: *her prow was fashioned like a swan – был лебедь гордый вознесен, венчавший носовой отсек*;
- Гриншпун: *A ship then new they built for him – новый челн в дар получил Эарендил*.

Также в рамках грамматических замен могло быть использовано изменение залога: *They clothed him then in elven-white – И в белоснежное шитье / Он был одет* (у Гриншпуна).

Среди лексико-грамматических трансформаций встречаются чаще всего компенсации. Например, Кистяковский оставил слово *mariner* без перевода, но указал что *свой корабль сооружал Эарендил*, то есть компенсировал отсутствующее существительное притяжательным местоимением и тем самым сохранил смысл (ведь если Эарендил будет сам использовать этот корабль, то его можно назвать мореходом).

Если рассматривать качество перевода в целом, то стоит отметить, что Кистяковский допускает переводческие неточности и использует вольный перевод чаще, чем Гриншпун, например неоправданно увеличивая объем исходного текста и переводя две строки оригинала восьмью:

Оригинал	Кистяковский
and words unheard were spoken then of folk of Men and Elven-kin	поведали ему – в словах и недоступных всем иным виденьях – тайны старины, преданья о былых мирах и старины о том, как мрак густел, но отступал в боях перед Союзом Светлых сил – Бессмертных и людей

Для перевода Гриншпуна характерен более тщательный отбор лексических средств. Одним из наглядных примеров является изменение названия судна Эарендила. В оригинале два раза встречается слово *boat* и один раз – *ship*, причём *ship* появляется тогда, когда эльфы заменяют плавательное средство Эарендила на новое. Гриншпун использует несколько вариантов номинации: *корабль* (4 раза), *ладья* (3 раза), *судно* (1 раз) и *челн* (1 раз). Причём слово *челн* становится названием судна, созданного эльфами для главного героя; на контрасте с остальными наименованиями оно звучит достаточно возвышенно и потому соответствует статусу подарка эльфов. У Кистяковского эти дополнительные смыслы утрачиваются, так как при переводе стихотворения используется только слово *корабль* (4 раза).

Возможно, использование Гриншпуном слова *ладья* также несёт особый смысл: среди всех упомянутых вариантов названия плавательного средства Эарендила это единственное слово женского рода. Таким образом, оно соответствует тому, как корабли воспринимаются в сознании носителей английского языка.

На основе этих наблюдений можно сделать вывод, что в переводе Гриншпуна сохраняется больше авторских смыслов, и потому этот перевод может быть признан более соответствующим оригиналу, чем вариант Кистяковского.

Второе проанализированное стихотворение – *Song of Durin* – содержит легенду о появлении народа гномов. По количеству строк эквилинарным оригиналу является только перевод Гриншпуна – 46 строк, вариант Кистяковского на две строки меньше. Стихотворение написано четырехстопным ямбом, и оба перевода сохраняют этот размер. Но парная рифмовка оригинала воспроизводится в переводах с некоторыми отступлениями: у Кистяковского в пятой строфе рифмовка меняется на перекрестную, а Гриншпун во второй строфе не рифмует 1-ю и 2-ю строки.

Среди переводческих трансформаций остановимся на наиболее интересных случаях. Например, на сочетании нескольких трансформаций у Гриншпуна. Переводя словосочетание *runes of power upon the door*

как *сплетенья рун хранили вход*, Гриншпун использовал и модуляцию (если руны сильные, могущественные, то они могли быть созданы для защиты входа), и генерализацию (*door – вход*).

Нагляднее использованных переводческих трансформаций работу переводчиков характеризует внимание к деталям. В стихотворении встречается ряд названий камней, добываемых гномами: *There beryl, pearl, and opal pale, / And metal wrought like fishes' mail*. У Гриншпуна эти две строки были переведены как *Чертог мерцающий хранил / Опал, и жемчуг, и берилл* – пример точного попадания в названия всех камней, пусть и с изменением порядка их называния. Кистяковский более вольно обращается с исходным текстом, и в его переводе только *металл* совпадает с оригиналом: *А в коях донных добывал / Алмазы, мрамор и металл*. Алмазы и мрамор у Толкина в *Song of Durin* не упоминались.

В трансформационном аспекте можно сделать такой же вывод, как и для *Song of Eärendil*: перевод Гриншпуна точнее передает авторский замысел через сохранение большего количества образов оригинала, что делает его более соответствующим тексту Толкина по сравнению с версией Кистяковского.

В процессе стилистического анализа выбранных поэтических текстов были выделены все слова с экспрессивной стилистической окраской. Анализ выявил, что Кистяковский и Гриншпун последовательно используют стилистически окрашенную лексику для воссоздания атмосферы древности и мифологичности оригинального текста. В ряде случаев им удается полностью сохранить исходную функционально-стилистическую окраску слова, например, литературное *dauntless* становится книжным *неустрашим* в переводе *Song of Eärendil* Гриншпуна. В ситуациях неизбежных стилистических потерь переводчики обращались к компенсации, вводя в переводной текст слова того же функционального стиля речи, что позволило им достичь достаточного уровня прагматической эквивалентности.

Также в рамках исследования были выявлены случаи связи поэтических вставок с контекстом. Для каждого стихотворения нашлись такие связующие элементы – детали, образы, названия – упоминающиеся и в прозаическом «гипертексте», и в стихотворениях.

Например, в трилогии встречается устойчивое сочетание – название эпохи – *the Elder Days*, что у Кистяковского везде переводится как *Предначальные Времена, Предначальные Дни, Предначальная Эпоха*. У Толкина в стихотворении *Song of Eärendil* встречается как полное название этого временного отрезка (*Elder Days*), так и указания на него (*the Days, the Elder King*). При переводе этого стихотворения Кистяковский в двух случаях восстанавливает из прозаического контекста полное название, на которое указывает автор: *that drowned before the Days began – схороненной*

морской волной в эпоху Предначальных Дней и *and endless reigns the Elder King* – где правит с Предначальных Лет один король; а в случае с переводом полного названия отсылает к двум другим именованию древности из «гипертекста»: *in Elder Days* – из *Первой и Второй эпох*. У Гриншпуна в переводе этого стихотворения подобные связи не прослеживаются.

Сравним отрывок из стихотворения *Song of Durin* и его переводы:

Оригинал	Кистяковский	Гриншпун
The darkness dwells in Durin's halls; The shadow lies upon his tomb In Moria, in Khazad-dum.	Дремал в глубинах грозный рок , Но этого народ не знал – Ковал оружие он впрок И песни пел под кровлей скал.	Но мир померк во мгле времен, Глухой бедою замутнен; Смолк молот ныне; песнь нема; В горах владычествует тьма, Там страх лежит – тяжел угрюм... О Мория! О Казад Дум!

В оригинале не упоминается никакой страх или злой рок, дремлющий в глубинах гор, говорится только о темноте и тени, но в переводе этот образ чего-то пугающего появляется и у Кистяковского, и у Гриншпуна. Причиной тому может служить влияние «гипертекста»: в нем до стихотворения *Song of Durin* уже упоминается Мория и её история:

*Мория!.. – Глоин грустно вздохнул. – Мечта гномов Северного мира! Наши предки стремились к богатству и славе – они вгрызались в горные недра, добывая драгоценные камни и металлы, пока не выпустили на поверхность земли замурованный в огненных безднах **Ужас** [3, с. 214].*

Глоин вздохнул.

*– Мория, Мория! Диво Северного мира! Когда-то гномы слишком углубились в ее недра и ненароком пробудили безымянный **Страх**, таившийся в подгорных безднах. Давно заброшены обширные чертоги, поспешно покинутые детьми Дарина [4, с. 220].*

И вот здесь находим тот самый Страх или Ужас, отсылки к которому есть в переводах *Song of Durin*. С помощью этих отсылок переводчики стремятся вписать стихотворение в контекст и выстроить в песне ту же сюжетную линию, которая создается ранее в рассказах других жителей царства гномов. Таким образом, переводчики через встраивание в поэтический текст уже знакомых читателю реалий Средиземья создают цельную картину вымышленного мира Толкина как в самом повествовании, так и в соотнесенных с ним поэтических (эпических) сказаниях народов этого мира.

Подводя итоги, можно сказать, что комплексный сравнительный анализ переводов позволяет оценить их сильные и слабые стороны, а также их качество в целом. Безусловно, процесс перевода поэтического

произведения сложен и многогранен, особенно в случае со вставными стихотворными текстами, и смысловые потери почти всегда неизбежны. Но при понимании значения взаимосвязей большого прозаического текста и встроеного в него поэтического произведения, внимании к деталям и умении компенсировать утерянное переводчик способен передать авторские идеи и представить оригинальные образы с необходимой точностью и художественной выразительностью.

Библиография

1. *Башиева К. В.* Особенности художественного перевода поэтического текста // Вестник Приамурского государственного университета им. Шолом-Алейхема. 2019. № 2 (35). С. 22–25.
2. *Комиссаров В. Н.* Теория перевода (лингвистические аспекты). М.: Высшая школа, 1990. 253 с.
3. *Толкиен Дж. Р. Р.* Властелин Колец: Трилогия / пер. с англ. В. Муравьева, А. Кистяковского. М.: Эксмо, Яуза, 2003.
4. *Толкин Дж. Р. Р.* Властелин Колец / пер. с англ. Н. Григорьевой, В. Грушецкого. СПб.: Северо-Запад, 1992.
5. *Kullman T., Siepmann D.* Tolkien as a Literary Artist. Exploring Rhetoric, Language and Style in the Lord of The Rings. London: Palgrave Macmillan, 2021.
6. *Tolkien J. R. R.* The Lord of the Rings. URL: <https://gosafir.com/mag/wp-content/uploads/2019/12/Tolkien-J.-The-lord-of-the-rings-HarperCollins-ebooks-2010.pdf> (accessed on: 10.05.2025).

**СТРАТЕГИИ ПЕРЕВОДА РОМАНА «ВОСКРЕСШИЕ БОГИ»
Д. С. МЕРЕЖКОВСКОГО У МАРИО ВИЗЕТТИ:
ОБРАЗ ЛЕОНАРДО ДА ВИНЧИ В ОРИГИНАЛЕ
И ИТАЛЬЯНСКОМ ПЕРЕВОДЕ**

А. Стинкелли

Литературный институт имени А. М. Горького

Статья посвящена исследованию переводческих стратегий Марио Визетти в его итальянском переводе романа Д. С. Мережковского «Воскресшие боги». Особое внимание уделяется тому, как в переводе соотносятся авторские переработки подлинных текстов Леонардо и художественный вымысел писателя. На материале шестой главы – «Дневник Бельтраффио» – анализируются два принципиально разных случая: перевод аутентичных фрагментов из записей Леонардо и передача литературных сцен, полностью созданных Мережковским. Сопоставление этих подходов выявляет, каким образом переводчик балансирует между точностью передачи оригинальных документов и необходимостью адаптировать художественный текст к восприятию итальянской аудитории. Очевидно, что Визетти выступает не только как переводчик, но и как культурный посредник.

Ключевые слова: «Воскресшие боги», Д. С. Мережковский, художественный образ в переводе, итальянский язык, образ Леонардо да Винчи.

**Translation Strategies of D. S. Merezhkovsky's Novel *The Resurrected Gods*
in Mario Visetti's Version: The Image of Leonardo Da Vinci
in the Original and in the Italian Translation**

A. Stinchelli

Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing

The article is devoted to the study of Mario Visetti's translation strategies in his Italian version of D. S. Merezhkovsky's novel *The Resurrected Gods*. Particular attention is paid to the relationship between the author's reworking of Leonardo's authentic texts and the writer's artistic inventions. Based on the sixth chapter of the novel *Beltraffio's Diary*, the paper analyses two fundamentally different cases: the translation of authentic fragments from Leonardo's notebooks and the rendering of literary scenes entirely created by Merezhkovsky. The comparison of these approaches reveals how the translator balances between accurately conveying original documents and the need to adapt the literary text to the perception of the Italian audience. The study demonstrates that Visetti acts not only as a translator but also as a cultural mediator.

Key words: *The Resurrected Gods*, D. S. Merezhkovsky, artistic image in translation, Italian language, the image of Leonardo da Vinci.

Роман Д. С. Мережковского «Воскресшие боги» – вторая часть знаменитой историософской трилогии «Христос и Антихрист», где автор через образы Юлиана Отступника, Леонардо да Винчи и Петра Великого выстраивает свою мистико-религиозную концепцию соотношения язычества и христианства. Этот роман оказался наиболее успешным из трилогии, получил известность и за пределами России.

В Италии интерес к этому произведению проявился сразу после его выхода в 1901 году. По сведениям К. Вечче, историка и исследователя текстов Леонардо, первым переводчиком романа Мережковского стала Н. Романовская – корреспондентка писателя; ее перевод оставался единственным до 1930 года [5, р. 50]. Первый перевод был авторизирован самим Мережковским и увидел свет в издательстве «Тревес» – знаменитом миланском издательстве, которое часто первым выпускало переводы произведений русских произведений на итальянский.

В 1940-е появился новый вариант перевода романа, подготовленный М. Раковской и Л. Г. Тенкони и активно переиздававшийся вплоть до 1950-х – сначала издательством «Барион», затем издательством «БУР». Лишь в это время итальянский читатель получил перевод всей трилогии, выполненный М. Визетти и переиздававшийся до 1980-х. Впервые он вышел в издательстве «Фазани», затем в издательстве «Альдо Мартелло» с несколькими переизданиями. Несмотря на снижение популярности с течением времени, роман продолжает издаваться и сегодня. Например, существуют как новые печатные версии, такие как версия издательства «Кастельвекки» 2019 года, так и электронные книги, поделенные на отдельные главы. Такая публикационная активность объясняется в первую очередь привлекательностью фигуры Леонардо да Винчи для итальянской аудитории.

Как уже отмечалось, перевод Визетти (1945) переиздается и сегодня, именно он станет предметом анализа в данной статье. Он представляет особый интерес, поскольку перед переводчиками романа Мережковского, в том числе перед Визетти, стояла задача не только передать художественные особенности оригинала, но и адаптировать взгляд писателя, глубоко укорененный в русской культурной и исторической перспективе, к восприятию итальянского читателя. В связи с этим все переводчики романа неизбежно сталкивались с необходимостью интерпретировать и переосмысливать образы итальянской истории, культуры и действительности сквозь призму авторской концепции.

Особое значение в данном контексте приобретает шестая глава романа – «Дневник Бельтраффио», которую К. Вечче охарактеризовал как «настоящий коллаж из текстов Леонардо, которые здесь представлены как выдержки из его тетрадей и записи устных указаний учителя, сделанные его учеником»¹ [5, р. 71]. В этом разделе перед переводчиком Визетти встает двойная задача: с одной стороны, передать на итальянском языке аутентичные цитаты из трудов Леонардо, которые Мережковский когда-то перевел с итальянского языка эпохи Ренессанса на русский, а с другой – воспроизвести авторские вымыслы и предложенные им интерпретации.

¹ Перевод мой. – А. С.

Цель данного исследования заключается в сопоставлении переводческих приемов, примененных Визетти в обоих случаях.

В качестве первого примера рассмотрим фрагмент из сочинения Леонардо да Винчи в редакции, опубликованной Эдмондо Сольми в сборнике «Литературные и философские фрагменты» [2], на который опирался Мережковский. Данный фрагмент представляет особый интерес, поскольку он раскрывает глубоко научное и натуралистическое начало в мировоззрении гения Возрождения, включая его взгляды на изобразительное искусство. Исходный текст Леонардо следующий:

Se tu sprezzerei la Pittura, la quale è sola imitatrice di tutte l'opere evidenti di natura, per certo tu sprezzerei una sottile invenzione, la quale con filosofica e sottile speculazione considera tutte le qualità delle forme, arie e siti, piante, animali, erbe e fiori, lo quali sono cinte d' ombra e lume. E veramente questa è scienza e legittima figlia di natura, perché la Pittura è partorita da essa natura. Ma, per dire più corretto, diremo nipote di natura, perché tutte le cose evidenti sono state partorite dalla natura, delle quali cose partorite è nata la Pittura. Adunque rettamente la dimanderemo nipote di natura e parente di Dio [2, p. 276–277].

В переводе Мережковского на русский язык и в его интерпретации данный фрагмент представлен следующим образом:

Тот, кто презирает живопись, презирает философское и утонченное созерцание мира, ибо живопись есть законная дочь или, лучше сказать, внучка природы. Все, что есть, родилось от природы, и родило в свою очередь науку о живописи. Вот почему говорю я, что живопись внучка природы и родственница Бога. Кто хулит живопись, тот хулит природу [1, с. 449].

Перевод Мережковского в целом корректен с точки зрения языка: он адекватно передает с итальянского на русский грамматические формы, включая безличные конструкции и относительные местоимения. Однако он представляет собой сокращенную и модифицированную версию оригинала. Автор опускает целые предложения, изменяет некоторые из них и меняет их порядок. Начальная часть абзаца близко воспроизводит исходный текст, но далее Мережковский упрощает формулировки Леонардо, хотя и сохраняет основную мысль – связь живописи с природой. Завершается же фрагмент вставкой, принадлежащей самому Мережковскому: в последнем предложении он использует лексику и образность, чуждые Леонардо, придавая тексту более выраженный религиозный оттенок.

Таким образом, текст Мережковского нельзя рассматривать как дословный и полный перевод фрагмента сочинения Леонардо; он представляет собой авторскую переработку, в которой сохраняются ключевые идеи, но стиль становится более сжатым и выразительным. Такая манера изложения органично вписывается в общую стилистическую ткань романа и соответствует созданному Мережковским образу Леонардо как человека

немногословного, но решительного. Этот пример подтверждает готовность писателя – что неоднократно отмечалось и подвергалось критике как литературоведами, так и итальянской академической средой – жертвовать документальной точностью источников ради достижения художественных, стилистических или смысловых целей.

Рассмотрим перевод этого отрывка из романа, выполненный Визетти:

Se disprezzerai la Pittura, la sola imitatrice di tutte le evidenti opere di natura, tu certamente sprezzerei una sottile invenzione, la quale con filosofica e sottile speculazione considera tutte le qualità delle forme, dello sfondo, dei luoghi, piante, animali, erbe e fiori, le quali son cinte d'ombra e di luce. E veramente la Pittura è scienza e legittima figlia della Natura, perché da questa è generata. Ma per essere più esatti diremo che è nipote della Natura, perché tutte le cose evidenti sono state generate dalla Natura, e queste a loro volta han generato la Pittura. Dunque a buon diritto la considereremo nipote della Natura e parente di Dio [3, p. 157].

Стратегия Визетти состоит не в буквальном воспроизведении переработанного текста Мережковского, а в восстановлении исходного фрагмента Леонардо да Винчи полностью, при этом язык становится более современным – с минимальными лексическими изменениями и более плавным синтаксисом. Такой подход демонстрирует, что переводчик выходит за пределы сугубо лингвистической задачи: ему приходится учитывать культурный контекст, в который должен вписаться перевод, и подбирать методы работы в зависимости от него. Примечательно, что в случае авторизованного перевода романа на английский язык, выполненного Г. Тренчем в 1904 году, в основе лежит исключительно версия Мережковского, причем текст упрощен еще больше:

He who despises painting despises the philosophical and refined contemplation of the world. Painting is the grandchild of Nature and the kinswoman of God [4, p. 212].

Таким образом, выбор Визетти представляет собой сознательное переводческое и редакторское решение, учитывающее итальянскую читательскую аудиторию и призванное отдать дань уважения словам Леонардо в ущерб их стилистическому переосмыслению Мережковским.

Рассмотрим второй случай, то есть текст, полностью изобретенный Мережковским, а не заимствованный из какого-либо сочинения Леонардо. Проанализируем диалог между Чезаре да Сесто и Джованни Бельтраффио. Роль Чезаре в романе заключается в том, чтобы постоянно вызывать сомнения по отношению к Леонардо, что особенно проявляется в следующем диалоге. Показав Джованни несколько рисунков Леонардо с изображением боевых машин и демонических фигур, Чезаре произносит следующие слова:

– Ну, что? Правду я тебе говорил, Джованни, – молвил Чезаре, – прелюбопытные рисуночки? Вот он, блаженный муж, который тварей милует, от мяса не вкушает, червяка с дороги подымает, чтобы прохожие ногой не растоптали! И то, и другое вместе. Сегодня крошечник, завтра угодник. Янус двуликий: одно лицо к Христу, другое к Антихристу. Поди, разбери, какое истинное, какое ложное?! Или оба истинные?.. И ведь все это – с легким сердцем, с тайной пленительной прелести, как будто шутя да играя! [1, с. 464].

Этот отрывок имеет ключевое значение для характеристики образа Леонардо в романе, поскольку именно здесь он впервые упоминается как «двуликий Янус», поставленный между Христом и Антихристом, – в самом центре всех моральных и религиозных размышлений трилогии Мережковского. Вот как переводит этот важнейший фрагмент Визетти:

“Dunque? Non te l’avevo detto, Giovanni, che ti avrei mostrato dei curiosissimi disegni?” mi ha chiesto Cesare. “Eccolo qui, l’uomo giusto, quello che protegge gli animali, che si astiene dal mangiarne la carne, che raccoglie il vermicciattolo dalla strada perché i passanti non lo schiaccino. Qui hai l’uno e l’altro insieme: oggi un mostro, domani un santo. Giano bifronte; da una parte guarda il volto di Cristo, dall’altra quello dell’Anticristo. Cerca un po’ tu quale dei due è il vero aspetto... C’è anche la possibilità che siano veri tutti e due... E tutto questo, vedi, a cuor leggero, sempre con la stessa estasi per il mistero della bellezza, come si trattasse di un gioco!” [3, p. 172].

Перевод Визетти в данном случае выглядит гораздо более классическим и консервативным: он сохраняет исходный текст Мережковского почти в полном объеме, ограничиваясь минимальными изменениями пунктуации и главным образом синтаксиса, чтобы сделать его более плавным и естественным для итальянского языка. Тем не менее некоторые детали указывают на различие культурных подходов. Так, у Мережковского «двуликий Янус» предполагает наличие у Леонардо двух лиц, обращенных в противоположные стороны, тогда как в переводе Визетти речь идет лишь о «взгляде», а не о «лице». Другая трудность связана с отдельными словами, не имеющими точных эквивалентов в итальянском языке, например «крошечник» и «истинные»; именно здесь заметны наиболее значительные трансформации, оправданные и адекватные в контексте итальянской языковой традиции. Несмотря на эти сложности, перевод можно признать в целом вполне удачным и точным.

Сравнение двух переводческих решений Визетти помогло понять различие его подходов в зависимости от характера текста. В случае перевода цитат Леонардо переводчик стремится восстановить оригинальные источники и работает преимущественно с итальянским текстом, а не с русской версией романа, что ведет к значительным отклонениям от текста Мережковского. Во втором же случае он прибегает к более традиционным стратегиям адаптации, стараясь максимально сохранить текст оригинала. Было бы любопытно проследить, как в результате меняется образ

Леонардо при переходе от оригинальной версии романа к переводу, однако рассмотрение данной проблемы выходит за рамки данной статьи.

Таким образом, проведенный анализ позволяет выявить особенности работы переводчика, которому необходимо учитывать культурные, исторические и лингвистические факторы. Его задача состоит не только в том, чтобы обеспечить языковую корректность перевода, но и в том, чтобы адаптировать текст к культурной реальности страны, на которую он ориентирован, подтверждая тем самым роль переводчика как посредника между языками, культурами и эпохами.

Библиография

1. *Мережковский Д. С.* Воскресшие боги (Леонардо да Винчи) // Собрание сочинений: в 4 т. Т. 1: Христос и Антихрист. Трилогия. М.: Худ. лит., 1990.
2. *Da Vinci L.* Frammenti letterari e filosofici / a cura di Edmondo Solmi. Firenze: G. Barbera, 1908.
3. *Merežkovskij D. S.* Leonardo. La rinascita degli dèi / traduzione a cura di Mario Visetti. Roma: Narrativa, 2019.
4. *Merejkowski D.* The romance of Leonardo da Vinci / translated by Herbert Trench. New York: G. P. Putnam's Sons, 1912.
5. *Vecce C.* Merežkovskij e le fonti della vita di Leonardo // Leonardo in Russia / ed. R. Nanni, N. Podzemskaja. Milano: Bruno Mondadori, 2012. P. 50–101.

ПЕРЕВОДЫ СЕМЕЙНЫХ РОМАНОВ Ф. МОРИАКА В СССР: ИДЕОЛОГИЯ И ЛИТЕРАТУРНАЯ ПРАВДА

А. А. Исаева

Литературный институт имени А. М. Горького

Советские литературоведы и переводчики уделяли большое внимание творчеству Франсуа Мориака (1885–1970), хотя он был известен религиозной направленностью своих произведений. Статья посвящена анализу советских переводов семейных романов Мориака и их взаимодействия с идеологическим контекстом эпохи: анализируются решения, которые находили переводчики, вынужденные адаптировать тексты к требованиям цензуры и стремящиеся при этом сохранить литературную глубину оригинала.

Ключевые слова: Франсуа Мориак, советская школа художественного перевода, цензура, семейный роман, литературная адаптация.

Translations of Family Novels by Mauriac in the USSR: Ideology and the Literary Truth

A. A. Isaeva

Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing

Soviet literary scholars and translators devoted considerable attention to the work of François Mauriac (1885–1970), although he was known for the religious focus of his books. This paper analyzes Soviet translations of Mauriac's family novels and their interaction with the ideological context of the era. It examines the solutions translators found when forced to adapt the texts to censorship requirements while striving to preserve the literary depth of the original.

Key words: François Mauriac, soviet literary translation, censorship, family novel, literary adaptation.

Франсуа Мориак (1885–1970) известен во Франции как «католик, пишущий романы» [6, с. 28], однако он избегает назидательности католической литературы, которая скорее фальсифицирует жизнь, чем изображает ее правду. Религиозный контекст присутствует и в ранних поэтических произведениях писателя, и в поздних романах. Исследуя человеческую душу, Мориак придерживается лейтмотива «Бог есть любовь». Все творчество писателя строится вокруг изображения человеческих пороков: герои-грешники могут погрузиться глубже в собственную нечестивость или найти путь к свету, познав Бога посредством любви. Местом ее обретения или окончательной потери становится семья.

Религиозная направленность творчества Мориака определила неоднозначное восприятие этого автора в Советском Союзе. С одной стороны, глубоко религиозные, обращенные к экзистенциальным тайнам человеческой души семейные романы казались чуждыми материалистической и атеистической советской идеологии. С другой – Мориак был одним

из критических реалистов Запада, кого разрешили для публикации, вписав в строгие идеологические рамки. Нобелевская премия 1952 года сделала Ф. Мориака известным во всем мире, что привлекло к нему дополнительное внимание в СССР.

Первые крупные публикации Мориака на русском языке пришлось на конец 1950-х–1960-е годы, то есть на пик эпохи оттепели. В это время сложился политический и культурный контекст, сделавший возможной подобную публикацию. При этом в СССР отношение к религии оставалось противоречивым: несмотря на некоторое смягчение антирелигиозной политики, продолжалась активная атеистическая пропаганда [7]. Поэтому советские исследователи представляли Мориака как разоблачителя упадка и моральной деградации буржуазного Запада, что идеально вписывалось в идеологическую парадигму. Следует упомянуть о том, что романы французского писателя переводили на русский язык и раньше: «Тереза Декейру» (1927) (перевод М. Е. Абкиной, опубликован в 1927 году в издательстве «Книжные новинки») и «Клубок змей» (1932) (перевод А. М. Новиковой, опубликован в 1934 году в «Государственном издательстве художественной литературы»). Все публикации снабжены «правильными» предисловиями и послесловиями, которые объясняют читателю, как следует понимать этого непростого автора, подчеркивая идеологическую составляющую его произведений.

Процесс адаптации сложного художественного мира Мориака к требованиям советской культурной доктрины представляет собой яркий пример конфликта между «литературной правдой» оригинала и фильтром государственной цензуры. Советская переводческая школа и издательская система пытались разрешить это противоречие, что привело к созданию образа Мориака как критика буржуазного разложения.

Творчество Мориака, пронизанное глубокими религиозными исканиями, следовало сделать приемлемым для советского читателя. Литературоведы действовали по привычной четкой схеме, значительно упрощая содержание его произведений [2]. Большую роль в издании Мориака играл паратекст – введения и заключения, написанные переводчиками или авторитетными критиками. Вступительные статьи становились для читателя инструкциями по применению, изменяя первоначальный, религиозный, посыл автора. Например, в романе «Клубок змей» акцент смещался с драмы греха и благодати на разоблачение скупости буржуа. В предисловии Т. Перимовой к переводу 1934 года сказано, что тематику романа можно считать исключительно семейно-психологической, а главный объект изображения – «душевный распад оторванной от производства, паразитической, гнивающей буржуазии» [3, с. 3]. Вывод о том, что главный герой находит спасение в вере, кажется критику неубедительным, поскольку «не вяжется со всем содержимым романа» [3, с. 4].

В СССР все творчество Мориака пытались свести к критике буржуазного общества. Его романы представляли читателю не как драмы веры и духа, а как беспощадное разоблачение морального распада, лицемерия и духовной опустошенности французской буржуазии. Трагедии героев трактовались не в экзистенциальном или религиозном ключе, а исключительно как порождение порочного общественного строя. Например, акцент на критике буржуазной семьи делает литературовед Б. Л. Сучков, который считает, что религиозное сознание Мориака становится его «препятствием и тормозом» [8, с. 290], а христианская мораль делает реализм писателя узким по охвату материала и выводам [8, с. 291].

В отдельных случаях критика ханжества у Мориака трактовалась как критика религии в целом. Наглядным примером служит роман «Фарисейка» (1941), где автор изображает людей, которые следуют прежде всего букве, а не духу христианства. Брижит Пиан, ключевая фигура произведения, считает себя посланницей Бога на земле, но во имя веры творит только зло [1, с. 7]. Настоящую веру она заменяет догмами официальной церкви, но не знает настоящего Бога, который заключается в любви. В финале она сознает свои заблуждения и больше не пытается казаться набожной, она стремится к подлинной вере [9, р. 296]. В советском прочтении Брижит Пиан – не сложная, трагическая личность, а скорее социально-религиозный тип, символ буржуазного индивидуализма и деспотизма, который становится основой мнимой праведности. Свои действия героиня оправдывает верой, а вмешательство в чужие жизни – праведным делом перевоспитания грешников. В критике часто подчеркивается, что образ госпожи Пиан получил свое развитие в романе «Агнец» (1954), где она забывает о былом раскаянии и возвращается к фарисейскому величию [6, с. 187], то есть забывает пройденные уроки любви и веры, чтобы вернуться к прежней ханжеской роли.

Таким образом, советское литературоведение создало устойчивый социально-критический дискурс вокруг творчества Мориака. Главным в нем стало обличение буржуазного сообщества – в частности буржуазной семьи. Что же касается религиозной составляющей, советские исследователи представляли ее как проявление писателем слабости и отодвигали на второй план. Именно эта стратегия литературоведческой трактовки творчества Мориака позволила включить французского автора в список критически мыслящих западных писателей. Мориака разрешили печатать и изучать в СССР ценой упрощения и идеологического искажения сути его творчества.

На практике творчество Франсуа Мориака, католика и моралиста, требовало особенно тщательной редактуры. Прежде всего, адаптации подверглась лексика его произведений, а наиболее радикальной формой цензуры

являлось прямое изъятие фрагментов текста, устранение идеологически вредных отрывков. Одна из ярких особенностей части советских переводов Мориака – изменение религиозной терминологии. Она заменялась переводчиками на психологизированные или нейтральные понятия или смягчалась: например, *délivrance après l'aveu* [11, р. 23] (буквально «спасение после признания») в переводе 1927 г. передано как *легкость от признания* [5, с. 15].

Чаще всего жертвой цензуры становились прямые обращения к Богу, молитвы, размышления о благодати и грехе, которые нельзя было смягчить одним лишь изменением лексики. По мере возможностей авторы первых переводов (Абкина, Новикова) избегают обращений героев к Господу. Например, в оригинальном тексте Мориака страдание приближает Терезу Дескейру к Богу (*te livre à Dieu*) [11, р. 6], а в первом переводе на русский язык – *к небу* [5, с. 4].

Яркий пример можно найти во вступлении самого Мориака к «Клубку змей» (1957, пер. Н. И. Немчиновой [4]), откуда вырезали эпиграф с цитатой из трудов католической святой Терезы Авильской: *...Dieu, considérez que nous ne nous entendons nous-mêmes et que nous ne savons pas ce que nous voulons, et que nous nous éloignons infiniment de ce que nous désirons*¹ [10, р. 9]. Текст эпиграфа не имеет прямой религиозной коннотации, кроме обращения к Господу. При этом эпиграф является ключом к пониманию всего романа, поскольку жизнь главного героя, Луи, основана на материальных ценностях, на погоне за деньгами. Однако его душа стремится к настоящей искренней любви, которую ему так и не удается обрести.

Главной особенностью советской стратегии перевода произведений Мориака являлась систематическая обработка текста: смягчение или замена религиозной лексики на лексику из области психологии или социальной сферы, изъятие религиозных монологов и обращений к Богу, акцент на критике буржуазного общества и сведение религиозно-экзистенциального конфликта к конфликту социально-психологическому. Подобные приемы создавали специфический образ Мориака-реалиста, который, по мнению советских критиков, был силен в описании тьмы человеческой души и слаб, когда пытался указать путь к спасению. Путь к спасению в советском переводе чаще всего оставался вне фокуса.

Несмотря на идеологическое давление и жесткую цензуру, благодаря высочайшему мастерству переводчиков (Н. Немчинова, М. Ваксмахер и др.) читатель все-таки мог почувствовать художественную и эмоциональную силу прозы Мориака. Советский читатель вполне мог игнорировать

¹ «Господи, знай, что мы не слышим самих себя и не знаем, чего хотим; мы бесконечно далеки от того, чего желаем» (перевод мой. — И. А.).

предложенную в предисловии трактовку и воспринимать книги интуитивно, находя в них универсальные экзистенциальные темы: одиночество, страсть, чувство вины, поиск смысла жизни.

Переводы Мориака в СССР являются примерами сложного компромисса: идеология задавала рамки интерпретаций, но не могла полностью заслонить художественную и нравственную ценность произведения. Результатом вмешательства цензуры стало появление своеобразного Мориака, отличного от того, каким его знали во Франции: для советского читателя он существовал в усеченной версии, главной его заслугой становилась критика буржуазного уклада. Талант Мориака как писателя с трагическим, религиозным мировосприятием оставался за ширмой купюр и редакторских правок, увидеть его можно было, только обратившись к оригиналу. Это наглядный пример того, как цензура влияет не только на текст, но и на восприятие его автора в иноязычной культуре. Советские переводы заложили основу для знакомства русского читателя с Мориаком и стали важным культурным памятником эпохи, отражающим ее противоречия.

Библиография

1. Андреев Л. Г. Чистилище Франсуа Мориака // *Мориак Ф.* Избранные произведения. Романы и повесть. Подросток былых времен / сост. М. Ваксмахера; пред. Л. Андреева. М.: Радуга, 1985. С. 5–16.
2. Добренко Е. А. Формовка советского читателя: социальные и эстетические предпосылки рецепции советской литературы. СПб.: Академический проект, 1997.
3. *Мориак Ф.* Клубок змей / пер. А. Новиковой, предисловие Т. Перимова. М.: ГИХЛ, 1934.
4. *Мориак Ф.* Матерь; Пустыня любви; Тереза Дескейру; Клубок змей / пер. с фр. Н Немчиновой, С. Шлапобергской. Киев: Борисфен, 1995.
5. *Мориак Ф.* Тереза Декейру / пер. М. Абкиной. Л.: Книжные новинки, 1927.
6. *Наркирьер Ф. С.* Франсуа Мориак. М.: Художественная литература, 1983
7. *Сосковец Л. И.* Положение Русской православной церкви в период «Хрущевской оттепели» // Вестник Томского государственного университета. История. 2011. № 4 (16). С. 29–35.
8. *Сучков Б. Л.* Исторические судьбы реализма: размышления о творческом методе. М.: Советский писатель, 1977.
9. *Mauriac F.* La pharisienne. Paris: Editions Bernard Grasset, 1941.
10. *Mauriac F.* Le noeud de vipères. Paris: Editions Bernard Grasset, 1933.
11. *Mauriac F.* Therese Desqueyroux. Paris: Editions Bernard Grasset, 1927.

ВИЗУАЛЬНАЯ СОСТАВЛЯЮЩАЯ ПЕРЕВОДА КОМИКСОВ С ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКА НА РУССКИЙ

О. А. Романова, Е. А. Ванчикова

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

Статья посвящена малоизученной проблеме визуальной адаптации при переводе комиксов с французского на русский язык. Доказывается, что для сохранения художественной целостности необходим комплексный подход, выходящий за рамки лингвистики и включающий адаптацию шрифтов, цветовой палитры, композиции страниц и других визуальных элементов. На примере известных франко-бельгийских комиксов анализируются ключевые аспекты перевода и формулируются практические рекомендации для переводчиков и издателей, актуальные в условиях растущего рынка и цифровизации комиксов.

Ключевые слова: перевод комиксов, визуальная адаптация, франкоязычные комиксы, специфика перевода, французский язык, русский язык, перевод с французского языка на русский.

The Visual Component of Translating Comics from French into Russian

O. A. Romanova, E. A. Vanchikova
Linguistics University of Nizhny Novgorod

This article addresses the under-researched problem of visual adaptation in translating comics from French into Russian. It is argued that preserving artistic integrity requires a comprehensive approach that goes beyond linguistics and includes the adaptation of typography, color palettes, page layout, and other visual elements. Using well-known Franco-Belgian comics as examples, the key aspects of translation are analyzed, and practical recommendations for translators and publishers are formulated, which are relevant in the context of the growing market and digitalization of comics.

Key words: comics translation, visual adaptation, French-language comics, translation specifics, French language, Russian language, translation from French into Russian.

Комикс определяется как серия изображений, объединённых общим сюжетом и сопровождаемых текстом. Классическое определение принадлежит Скотту Макклауду, утверждающему, что комикс – это смежные рисунки и другие изображения, представленные в смысловой последовательности [5]. Комикс представляет собой особое сочетание литературы и изобразительного искусства, и нарративный способ введения сюжета, сопровождаемый вербальными художественными приёмами, синтезирован в нем со средствами графики, с цветовой палитрой и другими способами выразительности, характерными для живописи [6]. Жанровые границы комиксов широки: от юмористических полосок до сложных графических романов, от приключенческих историй до философских притч [Ibid.].

Последние десятилетия отмечены активным развитием цифровых технологий, повлиявших на создание веб-комиксов и цифровых платформ для распространения комиксов [1]. Популярный формат вебтунов, разработанный в Южной Корее, приобретает все большую популярность и в нашей стране [2; 4]. Графические романы вебтуны создаются специально для просмотра на смартфонах и планшетах, что делает их удобными и привлекательными для молодого поколения читателей [8].

Одним из крупнейших рынков комиксов в Европе является Франция, и интерес к вебтунам здесь стремительно растет [7]. Около трети (31 %) читателей комиксов во Франции уже знакомы с этим форматом, что свидетельствует о высоком потенциале и перспективах дальнейшего роста популярности. На данный момент о появлении похожих графических романов от французских авторов ничего неизвестно. Ведущим видом остаются всем известные *bandes dessinées* [8].

При переводе французских комиксов на русский язык, как нам представляется, необходимо учитывать общие признаки комиксов как особого вида массового искусства [3; 5]. Опираясь на исследования, посвященные этим общим признакам, выделим в качестве «горячих точек» перевода комиксов следующие:

- Шрифтовая адаптация: одним из важнейших этапов перевода комиксов является адаптация шрифтового оформления. Следует выбирать подходящий шрифт, который соответствует стилистике оригинала и одновременно хорошо читается на языке перевода. Важно сохранить эмоциональную окраску и динамику текста, передаваемую размером, толщиной и стилем шрифта.

- Адаптация цветовой палитры: цвета в комиксах играют огромную роль в передаче настроения, акцентах и атмосфере сцены. При переводе необходимо сохранять оригинальную цветовую схему или адаптировать её с учётом предпочтений новой аудитории, не теряя при этом художественного замысла автора.

- Сохранение композиции страницы и расположения панелей: расположение кадров на странице и их размеры влияют на скорость чтения, фокусировку внимания и интерпретацию событий. Изменение композиции может повлиять на восприятие сюжета, поэтому важно стремиться к сохранению оригинальной структуры или проводить её минимальную адаптацию.

- Адаптация пиктограмм и идеограмм: их использование позволяет эффективно передавать информацию. При переводе важно сохранить или адаптировать эти элементы, чтобы они соответствовали ожиданиям русскоязычного читателя.

- Сохранение художественного стиля и техники исполнения.

Шрифтовая адаптация является важнейшим элементом визуальной составляющей перевода комиксов. Она включает в себя не только замену исходного шрифта на наиболее подходящий, но и тонкую настройку визуальных характеристик, чтобы сохранить художественный замысел автора и обеспечить комфортное чтение новому читателю. При шрифтовой адаптации комикса необходимо учитывать: а) соответствие персонажу и ситуации. Каждый герой комикса имеет собственный голос и характер, которые должны быть переданы через шрифт. Например, грубый и резкий персонаж может «говорить» крупным, толстым шрифтом с острыми краями, в то время как мягкий и интеллигентный герой будет «использовать» тонкий, изящный шрифт; б) эмоциональную нагрузку. Шрифты могут передавать страх, радость, гнев, волнение. Для этого используются различные приемы: увеличение размера, изменение толщины, искажение формы букв, добавление теней или свечения; в) культурный контекст. Некоторые шрифты воспринимаются по-разному в разных культурах. Например, готический шрифт во Франции может ассоциироваться с исторической эпохой, а в России – с мрачностью и таинственностью. Поэтому важно учитывать культурные ассоциации при выборе шрифта; г) объем текста. Наиболее распространённой проблемой является несоответствие длины слов между французским и русским языком, поэтому переводчики прибегают к сокращению текста путем упрощения предложений или удаления избыточных деталей, увеличению или уменьшению размера шрифта, чтобы уместить текст в облако, а также применяют специальные шрифты с узкими или сжатыми символами, позволяющими разместить большее количество текста в ограниченном пространстве; д) согласование шрифта с общим художественным оформлением комикса. Например, если комикс выполнен в стиле ретро, то и шрифт должен иметь соответствующую стилистику.

При переводе на русский язык важно сохранить эти стилистические особенности, выбирая шрифты, которые не только соответствуют оригиналу по внешнему виду, но и сохраняют эмоциональную нагрузку. Особое внимание следует уделять размерам и пропорциям шрифтов, учитывая разницу в длине слов между французским и русским языками, чтобы избежать наложения текста на графику и потери визуальной гармонии. Французские комиксы традиционно отличаются разнообразием шрифтов, используемых для передачи различных голосов и интонаций, создания атмосферы эпохи, графической «настройки» на ситуацию, в которой разворачиваются события. Так, в комиксах «Астерикс» (*Astérix le gaulois*) используется мягкий, закруглённый шрифт, соответствующий духу приключений и комической интонации повествования. В адаптированной для русского читателя версии этот стиль сохраняется. В комиксах «Сёстры» (*Les Sisters*), повествующих о повседневных приключениях двух

непоседливых девочек, используется «игривый» шрифт, подчёркивающий непосредственность и жизнерадостность героинь. В переведенной версии стиль сохраняется.

Цветовая палитра и графика играют решающую роль в создании атмосферы и эмоционального фона комикса. При переводе нужно ориентироваться: а) на передачу настроения и атмосферы. Цвета и графические элементы способны создавать определенное настроение: теплые тона вызывают чувство комфорта и радости, холодные – тревоги или меланхолии. Графические стили (реалистичный, мультяшный, абстрактный) также задают тон всему произведению; б) национальные и культурные особенности восприятия. Пастельные тона во Франции часто ассоциируются с уютом и домашним теплом, тогда как в России они могут восприниматься как нечто инфантильное; в) связь с текстом и сюжетом. Цветовая палитра и графика тесно связаны с нарративом. Яркие, контрастные цвета подходят динамичным боевым сценам, тогда как приглушенная палитра идеальна для драматичных моментов.

Французские комиксы отличаются богатой и насыщенной цветовой палитрой, часто использующей яркие контрасты и необычные комбинации оттенков. Комикс «Астерикс» выделяется яркая, жизнерадостная палитра, создающая праздничную атмосферу веселья и приключенческое настроение. При переводе на русский язык и печати важно сохранить легкость и позитивность красок, присущие оригиналу, чтобы читатели ощутили тот же весёлый настрой. Анализ русскоязычных изданий «Астерикса» (например, выпуски издательства «Махаон») показывает, что цветопередача в целом стремится к оригиналу: сохранены узнаваемые желто-синие тона одежд галлов, розовые крылья шлемов и насыщенная зелень лесов и, что самое главное, яркие надписи, имитирующие звуки («БАМ», «БУМ», «УХ», «АУЧ» и подобные), оставляют акценты, предусмотренные автором. Однако при массовой печати иногда наблюдается незначительное снижение насыщенности («выбеливание») фонов, что делает оригинальные акварельные полутона чуть более плоскими по сравнению с тщательно проработанными французскими альбомами. Тем не менее общая жизнерадостная тональность и контрастность передаются успешно, что позволяет русскоязычному читателю считать ту же эмоциональную легкость.

Серия комиксов «Великие морские сражения» (*Les grandes batailles navales*) отличается реалистичностью изображений, которая акцентирует исторический контекст. На русском языке данная серия доступна лишь в электронном (чаще всего PDF) формате, поэтому особенностей печати в русскоязычных изданиях выявить просто невозможно. Поскольку визуальный ряд здесь несет ключевую нагрузку для погружения в эпоху (приглушенные тона, серый подтон, обилие натуральных цветов), редактора

русской версии, как правило, направлена на то, чтобы избежать цветокоррекции, которая могла бы сделать картинку более «мультикшной» и, тем самым сохранить аллюзию на исторический контекст, заложенный художником.

В отношении композиции страниц и расположения панелей особое внимание при переводе следует уделить следующим аспектам:

- **Порядок чтения.** Традиционно французский комикс читается слева направо и сверху вниз, что совпадает с привычным способом чтения русскоязычного читателя. Тем не менее, встречаются исключения, когда авторы намеренно меняют порядок следования панелей для создания определенного эффекта (например, внезапного поворота сюжета или временной петли). Задача переводчика – внимательно оценить целесообразность сохранения оригинального порядка или адаптации его под привычку русскоязычной аудитории.

- **Размеры и пропорции панелей.** Размеры панелей напрямую влияют на восприятие времени и значимости отдельных эпизодов. Крупные вертикальные панели символизируют паузу, остановку действия, выделение важного момента. Горизонтальные вытянутые панели увеличивают продолжительность действия, придают сцене медленность и протяженность. Мелкие квадраты или прямоугольники ускоряют темп повествования, создают ощущение быстрого течения событий.

- **Формы панелей.** Форма панелей оказывает сильное влияние на эмоциональное восприятие. Классические прямоугольные панели нейтральны и универсальны. Треугольные же панели, напротив, часто используются для акцентирования особой точки зрения – например, взгляда через прицел, подзорную трубу или иной оптический прибор, что создает у читателя эффект подглядывания или прицеливания. Кроме того, треугольная форма, вписанная в прямоугольник страницы, может указывать на иерархию событий (предвестие, кульминация, исход) или служить визуальным знаком того, что данная сцена является чьим-то субъективным восприятием (воспоминанием, сном, наблюдением со стороны). Панели неправильной формы (ломаные, рваные края) усиливают у читателя напряжение, тревогу, ощущение надвигающейся опасности.

- **Плотность и частота панелей.** Плотная сетка мелких панелей увеличивает темп повествования, заставляя читателя быстро переходить от одной сцены к другой. Редкое расположение больших панелей замедляет темп, заставляет сосредоточиться на каждом отдельном эпизоде.

- ***Splash pages* (разворотные панели).** Большие одиночные панели, занимающие целый разворот, используются для демонстрации масштабных событий, сражений, пейзажей или переломных моментов сюжета. При переводе важно сохранить такие развороты, чтобы не разрушить эмоциональный накал повествования.

- *Bleed* (эффект выхода за край). Панели, выходящие за границу страницы, создают иллюзию бесконечности пространства, усиливают драматизм и вовлеченность читателя. Локализованная версия обязана сохранить этот эффект, если он присутствует в оригинале.

- Невидимые и отсутствующие границы панелей Отсутствие границ между панелями создает ощущение непрерывности действия или же временного скачка. Такое построение требует внимательного отношения при переводе, чтобы не спутать последовательность событий.

Грамотная работа с композицией страниц и расположением панелей позволяет переводчику не только сохранить художественную целостность комикса, но и усилить эмоциональное воздействие на русскоязычного читателя, приблизив произведение к его культурным и эстетическим ожиданиям. Так, простая и симметричная компоновка небольших квадратных панелей, как в комиксе «Маленький Николя» (*Le Petit Nicolas*), поддерживает по-детски простую и искреннюю интонацию повествования, подчеркивая беззаботность и непосредственность персонажа.

В русскоязычных изданиях «Маленького Николя» (например, выпуски издательства «Махаон») эта композиционная строгость полностью сохраняется. Ритмичное чередование одинаковых панелей создает эффект дневниковых записей или рисованной хроники школьной жизни, что позволяет читателю любого возраста сразу считать ностальгическую и слегка наивную тональность оригинала. Переводчикам и верстальщикам удастся бережно передать эту равномерность, не нарушая размерами выносок или полей ту прозрачную симметрию, которая делает повествование таким спокойным и уютным.

Асимметричная же расстановка панелей, как в моменты битв в «Великих морских сражениях», создаёт впечатление динамики и драматизма. При локализации этой серии для русскоязычной аудитории переводчиками-любителями (как следует из того факта, что серия не представлена в печатном виде от конкретного издательства) асимметрия не только сохраняется, но и становится важнейшим инструментом адаптации. Динамичные сцены сражений, где панели наклонены, наложены друг на друга или имеют неправильную геометрию (так называемые рваные кадры), передаются без сглаживания острых углов. Верстка русскоязычной версии намеренно оставляет эти композиционные «неровности», чтобы не снижать градус напряжения. Более того, размещение текстовых облаков в русском переводе часто подстраивается под асимметрию так, чтобы направление чтения (слева направо) не конфликтовало с авторским визуальным ритмом, а усиливало ощущение хаоса морского боя.

Исходя из всего вышесказанного, можно сделать вывод, что при работе с комиксами перед переводчиком стоит задача не только перевести реплики с французского языка на русский, но и учесть разницу в длине

слов на двух языках, адаптировать длину текста под необходимую, сохранить оригинальную атмосферу, передаваемую через цветовые решения, углубиться в структуру оригинальной композиции панелей и, проанализировав её, принять решение о ее сохранении или минимальной адаптации под «читательский ожидания» новой аудитории.

Библиография

1. *Дмитриев А.* Вебтуны покорили Южную Корею и захватывают мир: в чем их секрет // РБК Компании. 23.06.2025 [Электронный ресурс]. URL: <https://companies.rbc.ru/news/jwFE2pKZC0/vebtunyi-pokorili-yuzhnyu-koreyu-i-zahvatyivayut-mir-v-chem-ih-sekret/?ysclid=mm97kaja8166830744> (дата обращения: 24.09.2025).

2. Доля комиксов на книжном рынке России почти достигла 10 % // ТАСС. 14.02.2024 [Электронный ресурс]. URL: <https://tass.ru/kultura/19985859> (дата обращения: 24.09.2025).

3. *Ерофеев А. В.* Комикс как феномен современной массовой культуры: семиотический аспект // Вестник Челябинского государственного университета. 2015. № 5 (360). С. 120–125.

4. *Ефремова Д.* С образами мышление: как будет развиваться российский рынок комиксов // Известия. Культура. 30.05.2022 [Электронный ресурс]. URL: <https://iz.ru/1341704/daria-efremova/s-obrazami-myshlenie-kak-budet-razvivat-sia-rossiiskii-rynok-komiksov?ysclid=mm977wn3mr191849677> (дата обращения: 24.09.2025).

5. *Макклауд С.* Понимание комикса. Невидимое искусство [пер. с англ. В. Шевченко]. М.: Белое яблоко, 2016.

6. *Cohn N.* The Visual Language of Comics: Introduction to the Structure and Cognition of Sequential Images. London: Bloomsbury Academic, 2013.

7. Interest in webtoons in France // Statista. URL: <https://www.statista.com/statistics/1372978/digital-comics-market-size-worldwid> (accessed on: 24.09.2025).

8. Les français et la bande dessinée // Institut français d'opinion publique (Ifop). URL: [<https://www.ifop.com/publication/les-francais-et-la-bande-dessinee-2023/>] (accessed on: 24.09.2025).

ОСОБЕННОСТИ ПЕРЕВОДА СОВРЕМЕННЫХ ПЕСЕН С ФРАНЦУЗСКОГО ЯЗЫКА НА РУССКИЙ

Е. О. Тарантина, Е. А. Ванчикова

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

В статье рассматривается проблема перевода современной популярной франкоязычной песни на русский язык. Особое внимание уделено ключевым аспектам, влияющим на качество перевода, включая лексико-грамматические и ритмические особенности оригинала. Предпринята попытка выделить способы адаптации текстов, включая использование аналогий и пересоздание образов, а также приемы сохранения музыкальности стихотворной формы. Примеры переводов песенных текстов французской группы VIDEOCLUB на русский язык демонстрируют, каким образом можно эффективно передать культурные и смысловые нюансы, сохраняя при этом поэтический дух оригинала.

Ключевые слова: французский язык, русский язык, современная лирика, поэтический перевод, ритм и рифма.

Features of Translating Modern Songs from French into Russian

E. O. Tarantina, E. A. Vanchikova

Linguistics University of Nizhny Novgorod

This article examines the problem of translating the contemporary popular French-language song into Russian. It focuses on the key aspects that affect the quality of translation, including the lexical, grammatical, and rhythmic features of the original. The article attempts to identify the methods of adapting the lyrics, including the use of analogies and the recreation of images, as well as the strategies for preserving the musicality of the verse form. The examples of translation based on the lyrics of the French band VIDEOCLUB illustrate the identified methods, demonstrating how cultural and semantic nuances can be effectively conveyed while preserving the poetic spirit of the original.

Key words: French, Russian, modern lyrics, poetic translation, rhythm and rhyme.

Развитие средств массовой информации и их повсеместная доступность создали уникальные условия для глобального распространения музыкальной культуры. В современном мире песня как синтетический жанр, сочетающий вербальный и музыкальный компоненты, играет важную роль в межкультурной коммуникации. Особый интерес для лингвистики представляет перевод песенных текстов, который требует не только передачи смыслового содержания, но и сохранения эстетического воздействия на слушателя в условиях иной языковой системы.

Жанровая специфика современной популярной песни определяется следующими параметрами:

- ориентацией на массового слушателя при сохранении индивидуального авторского стиля;

- синтезом поэтического текста и музыкального сопровождения, где вербальный компонент подчинен ритмико-мелодической структуре;
- наличием устойчивых лексических и синтаксических клише, характерных для поп-музыки.

При переводе произведений этого жанра исследователи сталкиваются с рядом специфических трудностей, обусловленных:

- неразрывной связью текста с музыкальным сопровождением;
- необходимостью сохранения ритмического рисунка и удобства вокализации;
- уникальностью авторского языка и образного мышления;
- особой выразительностью поэтического текста.

В этой работе особенности перевода текста популярной песни будут рассмотрены на примере творчества группы VIDEOCLUB – современного французского электропоп-дуэта (музыкальный жанр, сочетающий элементы электронной и поп-музыки), состоящего из А. Кастийон и М. Рейно. Анализ их песен с точки зрения перевода позволяет выявить основные закономерности и трудности, возникающие при адаптации франкоязычного песенного материала для русскоязычной аудитории.

Русский поэт и переводчик С. Ф. Гончаренко выделяет три подхода, используемых при переводе поэтического оригинала, в зависимости от типа информации, который переводчик хочет (или сумел) передать с максимальной точностью: поэтический, стихотворный и филологический.

1. Поэтический перевод – комплексный подход, при котором осуществляется не просто передача смысла, но и сохранение эстетической составляющей произведения. В результате поэтического перевода создаётся новое художественное произведение, которое сохраняет смысловую нагрузку оригинала, передаёт его эстетическое воздействие, но может использовать иные языковые формы при необходимости и допускает отход от исходной структуры ради сохранения содержания.

2. Стихотворный перевод – подход, который характеризуется вербальной близостью к оригиналу, сохранением семантической составляющей, отсутствием подлинной поэтической эстетики.

3. Филологический перевод – прозаическая передача исходного поэтического текста с акцентом на полную смысловую точность, научную достоверность, возможность комментирования [1]. Данный вид перевода выполняет вспомогательную функцию и не способен заменить полноценный поэтический перевод, хотя имеет важное значение для исследовательской работы.

Каждый из этих подходов имеет свои особенности и применяется в зависимости от целей перевода и аудитории, на которую он рассчитан.

При переводе французских текстов на русский язык часто возникают сложности с подбором подходящих по ритму слов и выражений. Это связано с тем, что французский и русский языки отличаются по своей звуковой структуре. Такое различие создаёт определённые трудности при переводе, особенно поэтическом. Если применять эти общие знания о переводе поэзии и о расхождениях звукового строя русского и французского языков (в поэтическом дискурсе особенно) к современной поп-песне, то можно, в частности, отметить, что в песне группы VIDEOCLUB *Mai* особую сложность при переводе представляет слово *revenir*:

*Pourrions-nous revenir sur cette histoire
Oui c'est bon, j'avoue, j'aurais dû te croire.*

Французский глагол *revenir* можно перевести на русский язык несколькими способами: 'вернуться', 'возвращать', 'вспоминать'. Хотя все эти варианты точно передают смысл исходного слова, они не подходят для поэтического перевода по одной важной причине: их ритмическая структура отличается от французского оригинала. Это различие особенно заметно в песенном тексте, где важен не только смысл, но и количество слогов, ударение, звуковое сочетание и ритмический рисунок. Таким образом, даже при наличии семантически верных эквивалентов переводчик сталкивается с необходимостью искать компромисс между точностью перевода и сохранением оригинального ритма произведения.

Предлагаем такой вариант поэтического перевода двустихия:

*Сможем ли повернуть время вспять?
Соглашусь, надо было тебе доверять.*

В этом переводе удалось сохранить музыкальную составляющую оригинала, однако возникли определённые сложности с передачей полного смысла из-за различий в языковых средствах французского и русского языков. Силлабическая система французского стихосложения основана на строгом подсчёте слогов в строке. Например:

*Et moi j'écris, le temps qui passe
Et toi tu vis, tout ce qu'on s'est dit
La nuit, la lune, le feu, l'orage
Dans les rues sombres, on bâtit l'ennui.*

В русском стихосложении действует другая система – силлаботоническая. Здесь главное значение имеет чередование ударных и безударных слогов, причём ударение может падать на разные слоги и выполнять смысловозначительную функцию. По мнению знаменитого переводчика и теоретика перевода Е. Эткинда, хотя силлабические размеры

можно воспроизвести в русском языке, они не всегда звучат гармонично. В русской переводческой традиции сложилась определённая практика: французские 12-сложные стихи переводились шестистопным ямбом, 10-сложные – пятистопным ямбом, 8-сложные – четырёхстопным ямбом, 7-сложные – четырёхстопным хореем [3, с. 290].

Соблюдение этой переводческой традиции позволяет органично адаптировать французскую поэзию к особенностям русского языка и стихосложения. Проанализируем особенности работы с силлабическим стихом на материале песни *Enfance 80*:

*Je laisse aux autres les demain
Moi je prend que les maintenant
Si c'est pour penser la fin
Compte sur mes rêves d'enfants.*

Французский оригинал написан семисложным силлабическим стихом с гипердактилической рифмой. Основываясь на переводческой традиции, русский аналог должен быть представлен четырёхстопным хореем. Новый вариант перевода выглядит следующим образом:

*Завтра я дарю другим,
А сама живу сейчас,
Где нет мыслей о конце,
Где детский смех не погас.*

Отступление от выбранного размера, проявившееся в смене в последней строфе хорей ямбом, обусловлено намерением передать смену рифмы с гипердактилической на дактилическую в последнем стихе.

В процессе перевода особое внимание уделяется индивидуальному стилю автора, который проявляется через выбор определённых слов и выражений. Одной из ключевых проблем, с которой сталкивается переводчик, является многозначность слов. При работе с текстами важно учитывать, что словари часто фиксируют только основные значения слов. Поэтому анализ контекста становится ключевым фактором при переводе, особенно в случае с песенной лирикой. В случае с переводом песенных текстов VIDEOCLUB мы предлагаем использовать такие общие приемы:

- Конкретизацию – сужение семантического объёма единицы при переводе (пример: *Dans mon esprit tout divague* → *Всё смешалось в голове*).
- Эмфатизацию – усиление эмоциональной окраски текста (пример: *Perdue dans l'avalanche de mon coeur égaré* → *Погребена в лавине сердца, сбитого с пути*).

- Функциональные замены – субституция лексических единиц на основе общности функционального значения (пример: *J'aimerais chasser ta nostalgie* → *Тревогу дней я б прогнала*).

- Антонимический перевод – преобразование отрицательной конструкции в утвердительную с целью соблюдения стилистических норм языка перевода (пример: *J'regrette mon adolescence / Et pourtant c'est pas fini* → *Жаль мне юности моей / Хоть она в расцвете дней*).

Применение этих приёмов позволяет создать качественный перевод, который сохраняет не только смысл оригинального текста, но и его художественную ценность. Важно отметить, что выбор конкретного приёма зависит от контекста и целей перевода [2].

Особенностью грамматического перевода художественных произведений, особенно поэтических текстов, является необходимость значительных трансформаций на уровне грамматики. При работе с текстом переводчик сталкивается с двумя ключевыми ситуациями, связанными с различиями в формально-грамматических структурах исходного и переводного языков.

Первая ситуация возникает, когда в исходном языке есть грамматические элементы, отсутствующие в языке перевода. Французский язык, в отличие от русского, обладает системой артиклей и конструкциями с неопределенно-личными местоимениями. При переводе последних на русский применяются конструкции с глаголом-сказуемым в форме 3-го лица множественного числа или же безличные предложения. Пример в нашем случае может быть таким: *Dans les rues sombres, on bat l'ennui* – *В тьме улиц борются со скукой*.

Вторая ситуация связана с наличием в языке перевода грамматических элементов, отсутствующих в исходном языке, но необходимых для создания естественного текста при переводе. Русский язык активно использует причастия и деепричастия для выражения действий в прошедшем и настоящем времени, тогда как во французском они отсутствуют. Пример в случае с переводом песен группы VIDEOCLUB такой: *Alors tu pleures et tu effaces / Le temps qui passe, celui qui lasse* – *Наплакавшись, стираешь / Минувших дней тоску*.

Важным аспектом перевода является учет традиций грамматического оформления текстов в обоих языках. Например, во французском языке широко распространено использование принадлежности в качестве определителя существительного. В русском языке подобная конструкция может создавать избыточность информации и восприниматься как стилистический дефект. Предлагаем такой перевод фразы из песни группы: *M'envoler dans la pluie, déchirer mes copies* – *Подняться ввысь к дождю, и тесты в клочья рвать*.

Таким образом, качественный перевод требует не только знания языков, но и глубокого понимания их грамматических особенностей и стилистических традиций. В понимании Е. Эткинда, работа с текстами песен в процессе перевода выступает как наиболее сложная и одновременно наиболее интересная задача в области поэтического искусства.

Библиография

1. *Гончаренко С. Ф.* Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность // Тетради переводчика. М.: МГЛУ, 1999. Вып. 24. [Электронный ресурс]. URL: <https://art-talk.ru/topic/3297/> (дата обращения: 16.09.2025).

2. *Науменко О. В.* Особенности поэтического перевода // Актуальные вопросы переводоведения и практики перевода. Н. Новгород: ООО «Альба», 2014. Вып. 4. С. 113–118.

3. *Эткинд Е. Г.* Поэзия и перевод. М.; Ленинград: Советский писатель, 1963.

ТРУДНОСТИ ПЕРЕВОДА СОВРЕМЕННЫХ АНГЛОЯЗЫЧНЫХ ИСПОВЕДАЛЬНЫХ ТЕКСТОВ (НА ПРИМЕРЕ ПЕРЕВОДА ПОЭТИЧЕСКОЙ КНИГИ РУПИ КАУР)

К. Г. Артамонова

Литературный институт имени А. М. Горького

Статья посвящена анализу перевода на русский язык дебютного сборника стихотворений современной канадской поэтессы индийского происхождения Рупи Каур *milk and honey* (2014), опубликованного издательством «Бомбора». В статье рассмотрены характерные особенности текстов Каур, описаны стратегии, избранные переводчиками, и сделаны выводы о степени соответствия опубликованных переводов оригиналам, о потерях, которые понесли тексты поэтессы в своих русскоязычных вариантах, и качестве изменений, которые переводчики внесли в стихотворения.

Ключевые слова: современная поэзия, художественный перевод, поэтический перевод, исповедальная поэзия, женская поэзия, мультикультурализм.

The Challenges of Translating Contemporary Confessional Literary Texts: A Case Study of the Russian Translations of Rupi Kaur's Poetry

K. G. Artamonova

Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing

The article analyzes the Russian translation of the debut collection of poems by contemporary Indian-Canadian poet Rupi Kaur, *milk and honey* (2014), published by “Bombora”. The article examines the distinctive features of Kaur's texts, describes the strategies employed by the translators, and draws conclusions about the degree to which the published translations correspond to the originals, the losses suffered by the author's texts in their Russian-language versions, and the quality and character of the changes which the translators made to the poems.

Key words: contemporary poetry, literary translation, poetry translation, confessional poetry, women's poetry, multiculturalism.

В 2022 г. и 2023 г. в издательстве «Бомбора» вышло двуязычное издание двух великолепно оформленных книг стихов канадской поэтессы индийского происхождения Рупи Каур (*Rupi Kaur*) в переводах на русский язык А. В. Мартыновой и В. В. Лунина [1; 2]. Интерес российских книгоиздателей к творчеству Рупи Каур (чья фамилия, переданная на обложках указанных сборников путем транслитерации, на самом деле звучит как «Кор»), легко объясним: активное присутствие поэтессы в соцсетях и вирусное распространение ее текстов обеспечили феноменальный успех ее первому сборнику стихотворений *milk and honey* (2014) и в дальнейшем лишь способствовали росту ее популярности. Сборник *milk and honey*, в котором автор намеренно не использует заглавные буквы и знаки препинания, был переведен на десятки языков, и русский не стал исключением.

В качестве маркетингового слогана для книги стихов Каур издательство «Бомбора» выбрало громкую фразу «Белые стихи, покорившие мир». Учитывая масштаб интернет-славы Каур, это вполне оправданное заявление, но, сделав его, издательство также подчеркнуло свою обязанность показать русскоязычному читателю, чем именно столь примечательно творчество поэтессы.

Этот вопрос занимает англоязычных читателей, журналистов и литературных критиков с тех самых пор, как Рупи Каур заявила о себе своими нерифмованными лаконичными стихотворениями, объем которых порой составляет всего одну или две строки. Успех ее творчества спровоцировал в медиапространстве горячую дискуссию на тему того, насколько тексты молодой поэтессы, написанные в таком удобном для распространения в социальных сетях формате, действительно оправдывают внимание, которого они были удостоены. В частности, большой резонанс вызвала опубликованная в журнале *Poetry Nation Review* разгромная статья британской поэтессы Ребекки Уоттс о «любительском» творчестве ее современниц. В своем публичном выступлении автор обвинила Рупи Каур и других популярных в интернете молодых поэтесс в «откровенном презрении интеллектуального усилия и отрицании мастерства»¹ [8]. Впоследствии подробные обзоры возникшей полемики были представлены в нескольких материалах журнала *The Guardian* [6; 7].

Если суммировать аргументы всех сторон, представляется, что отрицательные отзывы о творчестве Каур в большинстве своем мотивированы такими свойствами ее текстов, как простота, доступность и неоригинальность, в то время как защитники поэтессы указывают на ее искренность и расценивают указанные свойства как плюсы, а не минусы ее стихотворений (трактуя «простоту» как осознанное упрощение и элемент стиля, а «неоригинальность» как созвучность коллективному опыту других авторов и читателей – в особенности читательниц). Как бы то ни было, очевидно, что эти качества и помогли Каур «покорить мир», хотя успех поэтессы объясняется не только и не столько стилистическими свойствами ее текстов: важную роль играет выбор тем, оформление текстов и самопрезентация автора.

Свой дебютный сборник Рупи Каур самостоятельно опубликовала в 2014 г. в возрасте двадцати двух лет (что заставляет относиться к обвинениям в «безыскусности», звучащим в адрес поэтессы, с изрядной долей скептицизма: не завышены ли требования критиков к текстам, написанным еще довольно юным автором?) – на следующий год он был перевыпущен большим тиражом издательством *Andrews McMeel Publishing*. Сборник композиционно поделен на четыре главы: *the hurting, the loving,*

¹ Перевод мой. – К. А.

the breaking, the healing; выбранная для подзаголовков грамматическая форма (герундий, объединяющий в себе признаки существительного и глагола) подчеркивает то, что это были некие продолжительные, активно переживаемые фазы в судьбе лирической героини. Ввиду отсутствия в русском языке полного эквивалента этой грамматической формы подзаголовки в русскоязычном переводе были переданы единственно возможной, самой близкой к оригиналу формой – существительными (*боль, любовь, разрыв, исцеление*). Стихотворения из первой главы, *the hurting*, преимущественно посвящены детским переживаниям, взаимоотношениям «отцов и детей» и болезненному опыту взросления, окрашенному, помимо прочего, неприятием автором уклада, распределения ролей и расстановки сил в ее сикхской семье.

Семья Каур иммигрировала в Канаду из Индии, когда Рупи было три года, и вынужденное существование на стыке культур послужило одним из значимых источников тем для ее творчества, а также, вероятно, определило в некоторой степени его стилистику – в частности, задавало стремление к «восточной» лаконичности. Следующие две главы, *the loving* и *the breaking*, смело и откровенно исследуют тему интимных любовных отношений и любовной травмы, а последняя глава, *the healing*, посвящена осмыслению своего опыта и принятию себя в современном психотерапевтическом понимании этих категорий – в том числе через установление здоровых внутренних отношений со своим этносом, со своим телом, с другими женщинами, в которых необходимо перестать видеть угрозу и конкуренцию, и с мужчинами, присутствие которых в жизни героини не должно становиться источником негативных, болезненных переживаний. Тексты этих глав напоминают своеобразные аффирмации, призванные помочь лирической героине / читателю восстановить душевное благополучие.

Все эти темы получают развитие и в следующем сборнике Каур *the sun and her flowers* [2], хотя их преломление в нем несколько иное: по словам поэтессы, в первом сборнике она стремилась «показать в зеркале свое отражение», а во втором – «отражение всего мира», при этом каждое стихотворение в нем она позиционирует как «часть тела: палец, ноготь» [5]. Очевидно, что Каур подходит к созданию своих сборников комплексно, продумывает и общую композицию, и все детали – о чем свидетельствует и тот факт, что стихотворения в них сопровождаются авторскими иллюстрациями: они полнее раскрывают замысел поэтессы и нередко сообщают текстам глубину, на которую те, вероятно, не могли бы претендовать сами по себе. Издательством «Бомбора» в этом случае было принято абсолютно оправданное решение опубликовать сборники Каур в формате книги-билингвы: поместив на левую страницу разворота оригинальный текст на английском языке, а на правую – его перевод на русский в сопровождении

оригинальной иллюстрации (что тоже вполне закономерно: иллюстрация перенесена к русскоязычному тексту, поскольку большинство читателей будет знакомиться именно с ним). Добиться соответствия стихотворения и иллюстрации в условиях очень ограниченного объема текста было одной из важных задач, с которыми пришлось справляться переводчикам, и в некоторых случаях им удалось найти замечательные решения. Так, в одном из текстов: *you / are your own / soul mate* [1, с. 356] – присутствует многим знакомое выражение *soul mate* (досл. «друг / пара по душе»), которое стандартно переводится на русский язык как «родственная душа». Буквальный перевод этого текста получился бы таким: «ты / своя собственная / родственная душа», – что звучит крайне примитивно и даже нелогично: не очень понятно, как можно быть «родственным» самому себе. Этой нелогичности в английском нет: компонент «родственности» там отсутствует, зато есть «дружба», и быть «другом своей душе» совсем не так странно. Тем не менее переводчики решают эту проблему кардинальным образом: полностью отказываясь от оригинального понятия. Опираясь на иллюстрацию, где изображена система из нескольких условных планет, вращающихся вокруг своей звезды, они предлагают такой вариант: *ты / своя собственная / вселенная* [1, с. 357], – что, кажется, в полной мере соответствует и замыслу этого конкретного текста, и общему посылу сборника.

Однако так ловко избегать неизбежных потерь и упрощений переводчикам удается не всегда. Одной из очевидных трудностей для них стала высокая степень абстрактности и обобщенности текстов Каур, добиться которой ей позволяет сам строй английского языка. Так выглядит один из ее текстов из главы «исцеление» в оригинале:

*do not bother holding on to
that thing that does not want you
– you cannot make it stay* [1, с. 276].

Его сопровождает иллюстрация: дерево с опавшими листьями. Очевидно, что посвящен этот текст может быть чему угодно: широко употребляемые в английском языке существительное *thing* («вещь», «нечто») и местоимение *it* («оно») позволяют читателю наделить их любым содержанием по своему выбору. Буквально текст гласит: «не держись за то, что не хочет тебя – его не заставить остаться». Но переводчики в попытке добиться более внятного и привычного звучания текста на русском языке принимают решение конкретизировать его смысл:

*не удерживай тех,
что не желают тебя.
– их не заставить остаться* [1, с. 277].

Получается, что речь идет исключительно о других людях – вероятнее, даже об одном любимом человеке, – в то время как в оригинале это могло быть и нечто неодоушевленное и умозрительное: чувство, мечта, отношения. Замена, безусловно, оправданна и «литературна», но работает она на стереотипизацию образа лирической героини и сужение тематики главы и сборника в целом.

Сделать свои тексты более универсальными и способными найти отклик у большего числа читателей – необязательно девушек – Каур также помогает такая особенность английского языка, как отсутствие категории рода у глагола. Здесь следует отметить, что большинство стихотворений сборника, безусловно, написано от лица лирической героини, близкой самой поэтессе, и посвящено преимущественно женскому опыту существования в современном мире. Однако в некоторых случаях поэтесса, кажется, сознательно расширяет границы возможных интерпретаций. Примером может послужить следующий текст из первой главы «боль»:

*you pinned
my legs to
the ground
with your feet
and demanded
i stand up [1, с. 40].*

На иллюстрации, сопровождающей это стихотворение, изображен стоящий на коленях человек с короткой стрижкой и в одежде унисекс, который закрывает лицо руками, – это может быть и девушка, и мальчик-подросток.

В переводе «Бомборы» этот текст звучит так:

*ты пригвоздил
мои ноги
к земле
своими ступнями
и потребовал
встать [1, с. 41].*

Как видим, переводчикам пришлось сделать выбор формы сказуемых (*пригвоздил*, *потребовал*), из-за чего русскоязычный читатель, вероятно, воспримет этот текст как жалобу девушки, адресованную отцу – напомним, что глава «боль» в значительной мере посвящена проблематике семейных отношений. Однако в оригинале мы не знаем, какого рода адресат текста – более того, местоимение *you* может переводиться и как «ты», и как «вы». То есть почувствовать себя героем этого текста Каур может любой читатель, знакомый с описанным опытом: потенциальным «обидчиком» может

быть и мать, и отец, и оба родителя сразу, и общество – кто угодно. В пользу такой вариативности говорит и описанная иллюстрация. В русскоязычном переводе варианты трактовок неизбежно сокращаются, что опять же делает сборник Каур более узконаправленным, адресованным лишь одной категории читателей.

В этом контексте крайне странным кажется то, что, избрав для всего сборника единственную точку зрения (героини – молодой девушки), переводчики «Бомборы» в одном стихотворении резко и неоправданно отказываются от собственного решения.

В главе «исцеление» встречается такой текст-пожелание:

*you must
want to spend
the rest of your life
with yourself
first [1, с. 374].*

По-английски он, как и многие другие тексты сборника, может быть прочитан и от женского, и от мужского лица: «Ты должен / должна хотеть провести остаток своей жизни в первую очередь с собой», – в нем не содержится никаких грамматических указаний на род. Тем не менее мы можем предположить, что, поскольку часть «исцеление» тематически посвящена принятию героиней себя после череды детских травм и неудачного опыта романтических отношений, эти слова она также адресует сама себе. Но в переводе совершенно неожиданно появляется адресат мужского рода:

*первым делом
пожелай себе
остаток жизни
прожить
с самим собой [1, с. 375].*

Учитывая, что на протяжении всего русскоязычного перевода сборника адресат-мужчина выступает в роли обидчика, источника страданий, в русский перевод этого текста закрадывается другой, совершенно некорректный смысл: он может быть прочитан как злое «напутствие» оставившему героиню романтическому партнеру.

Почему переводчики «Бомборы» оказываются так непоследовательны, неизвестно. Однако очевидно, что если Каур в своих текстах сознательно допускает разночтения там, где они уместны, то переводчики в этом вопросе, к сожалению, проявляют меньшую чуткость. Другим примером заложенной в тексте неоднозначности, которую не удается сохранить в переводе, может послужить и следующий текст:

*you look at me and cry
everything hurts*

*i hold you and whisper
but everything can heal [1, с. 340].*

Выбранные для текста глаголы *hurt* и *heal* имеют двойное значение: их действие может быть и направлено на субъект извне, и исходить от него самого. *Everything hurts* – это одновременно и «все болит», и «все причиняет боль». *Everything can heal* – «все может исцелиться» и «все может исцелять». Таким образом, эти четыре строки могут быть истолкованы по-разному: «ты смотришь на меня и плачешь: / (у меня) все болит. / я обнимаю тебя и шепчу: / но все может исцелиться» или «ты смотришь на меня и плачешь: / (меня) все ранит. / я обнимаю тебя и шепчу: / но все может исцелять». Можно снова предположить, что использование таких формулировок неслучайно и Каур осознанно оставила выбор интерпретации за читателем.

Переводчики вынужденно предлагают русскоязычному читателю лишь один вариант трактовки – вероятно, тот, который они сочли более поэтичным:

*ты смотришь на меня и плачешь:
все вокруг мне причиняет боль.*

*я обнимаю тебя и шепчу:
но все вокруг способно исцелять [1, с. 341].*

Использование многозначных слов – это в целом одна из характерных черт стихотворений Каур (и еще один источник трудностей для ее переводчиков). Невольно вспоминается тот факт, что поэтесса, по собственным утверждениям, начала полноценно разговаривать на английском языке лишь в десять лет [5]. Порой кажется, что сам английский язык в ее текстах по-прежнему воспринимается – или, во всяком случае, преподносится – через призму аутсайдера, стороннего наблюдателя, новичка, который лишь открывает для себя интересные совпадения и средства выразительности, ставшие для носителя не приметными в силу своей привычности и обыденности. Некоторые лаконичные стихотворения Каур строятся вокруг всего одного или нескольких таких многозначных слов, и переводчики заходят в тупик, если оказывается, что у языковой игры, использованной в оригинале, нет прямого аналога в русском языке. Так произошло со следующим текстом:

*our backs
tell stories
no books have
the spine to
carry*

– *women of color* [1, с. 320]

Дословный его перевод: «наши спины рассказывают истории, вынести которые не может корешок ни одной книги – цветные женщины», – однако слово *spine* (зд. *корешок*) в английском языке имеет также значение «позвоночник», «хребет». Соответственно, для англоязычного читателя вынести опыт цветных женщин не способен «хребет» ни одной книги – что, конечно, звучит очень драматично. К сожалению, каким-либо образом компенсировать эту невоспроизводимую на русском языке игру слов переводчикам не удалось, и им пришлось остановиться на таком нейтральном варианте:

*наши спины
расскажут истории,
какие не сможет вместить
ни одна
книга.*

– *цветные женщины* [1, с. 321]

Очевидно, что в большинстве указанных выше случаев переводчики были практически бессильны: здесь расхождения их текстов с оригиналами легко оправдать невозможностью воспроизвести на русском некоторые особенности и специфические явления английского языка.

Однако есть основания полагать, что переводчики «Бомборы» просто проигнорировали интерес Каур к игре слов: кажется, они и не пытались донести эту составляющую ее текстов до русскоязычного читателя. Во всех случаях, когда в тексте присутствует игра слов, переводчики обходят ее стороной, передавая лишь содержание стихотворения. Так произошло со следующим текстом (выделение жирным шрифтом наше. – К. А.):

*you are in the habit
of co-depending
on people to
make up for what
you think you lack*

*who tricked you
into believing
another person
was meant to **complete** you
when the most they can do is **complement*** [1, с. 286].

В последних двух строках Каур фокусирует внимание читателя на разнице в значении двух однокоренных слов: *complete* («завершить», «двести до конца / до совершенства», «дополнить» в значении «сделать полным, цельным») и *complement* («укомплектовать», «дополнить» в значении «добавить некую деталь»). Перевод корректно передает эту разницу, но никаким образом не задействует игру слов:

*это твоя привычка
к зависимости,
желание обрести нечто,
чего тебе не хватает.*

*кто заставил тебя
поверить,
что другие
даруют целостность?
тогда как большее, на что они способны,
это лишь дополнять [1, с. 287].*

Конечно, подобрать такую же пару однокоренных слов по-русски было невозможно, но тем не менее стоило попытаться каким-то образом воспроизвести в переводе заявленную автором модель – если не при помощи однокоренных, то хотя бы при помощи созвучных слов. Однако в представленном переводе на это свойство оригинала нет даже намека.

Можно было бы надеяться, что переводчики постараются компенсировать подобные потери, введя в какие-то другие, соседние тексты подходящую по смыслу самостоятельно придуманную игру слов, задействующую возможности русского языка – этот прием вполне допустим в переводческой практике [4, с. 123–124], – но, к сожалению, этого тоже не происходит. Приходится заметить, что, при всей своей простоте, которую искусственные англоязычные читатели воспринимают как безыскусность или даже «нелитературность», оригинальные тексты Каур ориентированы на творческое исследование возможностей языка в значительно большей степени, чем их русскоязычные переводы.

Из интереса Каур к языку вытекает следующая особенность ее текстов – предельная сосредоточенность на конкретном, словарном значении слов и стремление использовать их максимально точно. Воссоздать по-русски столь же выверенные аналоги переводчикам «Бомборы» часто не удается – это заметно уже по такому крошечному примеру (выделение жирным шрифтом наше. – К. А.):

*you cannot **leave**
and **have me** too
i cannot exist in
two places at once [1, с. 254]*

Здесь глагол *leave*, который может переводиться как «уходить», использован в другом его значении – «оставить», «бросить», и на этом построен весь смысл стихотворения: «нельзя бросить меня и оставить меня себе: я не могу существовать одновременно в двух местах». Конечно, первое значение («нельзя уйти») тоже играет в стихотворении свою роль – носитель языка способен одновременно воспринять оба смысла, – но все же далеко не главную. Тем не менее переводчики останавливаются свой выбор именно на первом значении этого глагола. Получается такой вариант:

*нельзя уйти
и сохранить меня,
я не могу существовать
и здесь, и там одновременно [1, с. 255].*

Чем именно продиктовано такое решение, определить сложно – можно предположить, что свою роль сыграло желание сохранить ритм первой строки. Но неоптимальность этого перевода очевидна: четкое противопоставление, которое присутствовало в оригинале, здесь если не полностью утрачивается, то, во всяком случае, становится не таким вычлненным.

Еще более интересным примером невнимательности переводчиков к авторскому подбору лексики может послужить фрагмент следующего стихотворения, посвященного роли девочки в традиционной индийской семье и тому самовосприятию, которое закладывается у нее в результате такого опыта взросления (выделение жирным шрифтом наше. – К. А.):

*emptying out of my mother's belly
was my first act of **disappearance**
learning to shrink for a family
who likes their daughters invisible
was the second
<...>
– the art of being **empty** [1, с. 56]*

Как видим, в стихотворении явно присутствует словесный ряд, связанный с понятием «пустого», «пустоты». Лирическая героиня указывает на то, что с момента рождения она воспринимается как ничто, пустое место. Перевод в целом передает эту идею:

*извлечение из материнской утробы
стало первым опытом исчезновения.
второй приобрела я,
научившись теряться из виду в семье,
предпочитавшей не замечать дочерей.
<...>
– искусство быть пустым местом [1, с. 57].*

Однако в первой строке переводчики демонстрируют досадную нечуткость. В оригинальной фразе, *emptying out of my mother's belly*, героиня «исчезает», «исторгается» из материнской утробы, оставляя ее «пустой», – то есть акцент сделан на самом исчезновении субъекта. В переводе же использовано слово «извлечение», которое переносит акцент на извлеченный объект – это понятно по словоупотреблению данного существительного в русском языке («извлечение корня», «извлечение из текста») и по синонимам к глаголу «извлечь»: «достать», «обнаружить», «отыскать», «добыть». А значит, в переводе стихотворение начинается не с того, что героиня с первых секунд жизни превратилась в «пустое место» в утробе своей матери, а с того, что ее явили свету (извлекли на свет). Таким образом в переводе с самой первой строки нарушается тонко выстроенная в оригинале логическая цепочка, которую можно было бы сохранить, используя более аккуратно подобранное слово (например, «исторжение», «изгнание»).

Как видим, ряд существенных характеристик оригинальных текстов Каур не достигают русскоязычного читателя, неспособного ознакомиться с оригиналами. Вместе с тем переводчики наделяют свои адаптации стихотворений поэтессы иными характеристиками, которые формируют и несколько иное восприятие ее творчества на русском языке. Такие изменения практически неизбежны: «отсебятина» возникает в любом переводном художественном тексте – тем более поэтическом, – причем далеко не всегда ему вредит [3, с. 196–197]. В случае с Каур изменения, внесенные переводчиками в ее стихотворения, позволяют сделать дополнительные выводы как о свойствах оригинала, так и о качестве представленных переводов.

Рассмотрим фрагмент стихотворения из главы «боль», посвященного непростой теме сексуального насилия и принуждения:

*the first boy that kissed me
held my shoulders down
like the handlebars of
the first bicycle
he ever rode
i was five
<...> [1, с. 14].*

Буквальный перевод этого текста выглядит так: «первый мальчик, который поцеловал меня, вцепился в мои плечи, как в руль своего первого велосипеда – мне было пять». Очевидно, что через такое сухое, практически безэмоциональное описание действия Каур намекает на очень сложную проблематику: отношение мужчины к женщине как к (неодушевленному)

объекту, которым можно управлять. В переводе это описание приобретает иные черты:

*от поцелуя первого мальчика
мои плечи поникли ниже
крыльев руля
первого велосипеда,
оседланного им.
мне было пять
<...> [1, с. 15].*

Как видим, текст не вполне корректен с точки зрения словоупотребления: в русском языке отсутствует сочетание «крылья руля (велосипеда)». «Крыльями» у велосипеда называется совсем другая деталь. Мы помним, что Каур очень внимательна к значениям слов, даже несколько педантична в их отношении – для ее простого, но аккуратного стиля такие «несловарные» сочетания нехарактерны. Кроме того, переводчики приносят в текст эмоцию, которой не было в оригинале, – отклик лирической героини на совершенное в отношении нее действие. Правда, эмоция эта также неоднозначна и невнятна: поникшие плечи больше ассоциируются у русскоязычного человека с неудачей и разочарованием. Получается, поцелуй первого мальчика разочаровал героиню – но почему? Может, она просто ждала чего-то большего, более интересного, более приятного? Безусловно, заявленная эмоция тоже негативна, и переводчики даже отчасти восстанавливают утраченный намек на насильственность, используя причастие *оседланный*, но все же источник неприятного переживания вызывает сомнения, в то время как в оригинале дискомфорт героини понятен однозначно. Тем не менее мы можем заключить, что все эти изменения были внесены с одной целью – сообщить тексту бóльшую «выразительность» и «поэтичность» в некотором стереотипном восприятии этих качеств. Представляется, что переводчики закладывали в «крылья руля» метафоричность и что перенос акцента на реакцию лирической героини тоже, по их замыслу, должен был усилить эмоциональный эффект от текста. Возможно, они стремились таким образом опровергнуть обвинения Каур в «нелитературности» и убедить русскоязычного читателя, что ее тексты – это все же поэзия. Так или иначе, эта тенденция прослеживается и в других переводах. Еще одним примером может послужить русскоязычная адаптация следующего текста:

*people go
but how
they left
always stays [1, с. 234].*

Его дословный перевод таков: «люди уходят, но то, как они ушли, всегда остается». Кажется, смысл вполне понятен. Переводчики предлагают совершенно иную версию:

*люди нас покидают...
как же
удается им, уходя,
оставаться?* [1, с. 235]

Сложно однозначно определить, что стало причиной такого значительного расхождения, но можно вновь предположить, что нарочитая простота, точность и сухость оригиналов Каур несколько претит переводчикам, и у них возникает желание сделать текст более эмоциональным: добавить риторический вопрос, поставить задумчивое многоточие. Так оригинальные тексты поэтессы – сдержанные, сфокусированные на буквальном значении слов, напоминающие своеобразные медитации – становятся в переводах более сентиментальными, но и как будто более приближенными к тому, что потенциальный читатель может воспринять как «стихи».

Оценивать эти и подобные решения, принятые переводчиками в ходе работы над сборником, можно по-разному, но, во всяком случае, видится, что они имеют под собой некоторые основания. При этом приходится с сожалением заметить, что некоторые странности представленных переводов невозможно объяснить ничем, кроме как ошибкой. Например, строки *i like the way the stretch marks / on my thighs look human* <...> [1, с. 316], которые буквально значат «мне нравится то, что мои растяжки на бедрах делают меня похожей на других людей», в переводе «Бомборы» превратились в такое сомнительное заявление: *Мне нравятся мои растяжки / На бедрах – они похожи на людей* [1, с. 317]. А финальный текст, «любовное послание» автора своей читательнице, из теплого пожелания превратился в череду бессмысленных вопросов: форма *may you / we / they*, которую следовало перевести как «пусть», была переведена как *можешь ли ты / можем ли мы / могут ли они* [1, с. 388–389]. В результате опубликованный издательством сборник, при всех своих достоинствах (в том числе высоком качестве оформления), оставляет неоднозначное впечатление. Однако он представляет читателю, владеющему английским языком, возможность сопоставить переводы с оригиналами и – хочется верить – составить представление о творчестве Каур и о том, сколь непростые задачи ее «неприхотливые» тексты ставят перед переводчиками.

Библиография

1. *Каур Р.* Milk and honey / пер. А. В. Мартынова, В. В. Лунин. М.: Бомбора, 2022.
2. *Каур Р.* The sun and her flowers / пер. А. В. Мартынова, В. В. Лунин. М.: Бомбора, 2023.
3. *Кружков Г. М.* Записки переводчика-рецидивиста. М.: Иллюминатор, 2023.
4. *Модестов В. С.* Художественный перевод: история, теория, практика. М.: Издательство Литер. института им. А. М. Горького, 2006.
5. *Fishwick S.* Rupi Kaur: 'I've never been more aware of my colour' // Evening Standard. May, 5 2017. URL: <https://www.standard.co.uk/culture/rupi-kaur-i-ve-never-been-more-aware-of-my-colour-a3531171.html> (accessed on: 10.11.2025).
6. *Flood A., Cain S.* Poetry world split over polemic attacking 'amateur' work by 'young female poets' // The Guardian. January, 23 2018. URL: <https://www.theguardian.com/books/2018/jan/23/poetry-world-split-over-polemic-attacking-amateur-work-by-young-female-poets> (accessed on: 10.11.2025).
7. *Paterson D.* Curses and verses: the spoken-word row splitting the poetry world apart // The Guardian. January, 26 2018. URL: <https://www.theguardian.com/commentisfree/2018/jan/26/verses-spoken-word-row-poetry-young-female-poets> (accessed on: 10.11.2025).
8. *Watts R.* The Cult of the Noble Amateur // PN Review 239. Volume 44. Number 3. January-February 2018. URL: https://www.pnreview.co.uk/cgi-bin/subscribe?item_id=10090 (accessed on: 10.11.2025).

**ТРУДНОСТИ ПЕРЕВОДА НОН-ФИКШЕН
(НА ПРИМЕРЕ ЛИТЕРАТУРНОГО ПУТЕВОДИТЕЛЯ
ФИЛИППО ЛА ПОРТЫ «РИМ – ЭТО ЛОЖЬ»)**

А. А. Маркова

Литературный институт имени А. М. Горького

Проблемы перевода нон-фикшен рассматриваются в статье на материале литературного путеводителя Филиппо Ла Порты «Рим – это ложь». Насыщенность текста итальянскими реалиями требует от переводчика основательной культурологической подготовки и умения находить решения, делающие текст понятным широкому кругу русскоязычных читателей. Также затрагиваются проблемы поиска и проверки информации, сохранения авторского стиля.

Ключевые слова: итальянская литература, Рим, нон-фикшен, Филиппо Ла Порты, перевод, реалии.

**The Difficulties of Translating Non-Fiction
(on the Example of Filippo La Porta's Literary Guide Rome Is A Lie)**

A. A. Markova

Maxim Gorky Institute of Literature and Creative Writing

The challenges of translating non-fiction are explored in this article, using Filippo La Porta's literary guidebook, Rome is a lie. The text's richness in Italian contexts requires the translator to have thorough cultural training and the ability to find solutions that make the text accessible to a wide range of Russian-speaking readers. The article also touches on the challenges of finding and verifying information and preserving the author's style.

Key words: Italian literature, Rome, non-fiction, Filippo La Porta, translation, realia.

В последние годы наблюдается растущий интерес к жанру нон-фикшен, как среди издателей, так и читающей публики. Перевод подобных текстов обладает рядом особенностей, о которых рассказано ниже и которые проанализированы на основе опыта работы автора статьи над переводом глав из литературного путеводителя Филиппо Ла Порты «Рим – это ложь» (Filippo La Porta. *Roma è una bugia*, 2014). Эти тексты войдут в специальный римский номер журнала «Иностранная литература», готовящийся к выходу в 2026 году.

Книга Ла Порты опубликована в большой серии книг *Contromano* издательства «Латерца» – написанных знаменитыми писателями своеобразных травелогов, действие которых разворачивается в пределах одного города. На русский язык переведено только несколько книг серии, выпущенных издательством «КоЛибри»: например, Елена Станканелли «Я росла во Флоренции» (пер. О. Уваровой) [4] и Тициано Скарпа «Венеция – это рыба» (пер. Г. Киселева) [3]. К сожалению, за исключением

последней книги, переизданной издательством «АСТ» в 2024 году, серия не получила широкого распространения.

Автор книги «Рим – это ложь» Ф. Ла Порты родился в Риме 3 сентября 1952 года. Он автор ряда книг и статей по истории литературы XX века, на сегодняшний день – один из наиболее влиятельных итальянских литературных критиков. При этом в России он неизвестен, на русском языке опубликована только его статья «“Незримые города” Итало Кальвино» (пер. А. Ямпольской) [1].

«Рим – это ложь» – непростой текст как для перевода, так и для чтения. Он рассчитан на подготовленного, эрудированного и интеллигентного итальянского читателя. Автор обращается к собственному прошлому, описывает римскую жизнь с 60-х годов прошлого века (его школьной поры) до современности. Он упоминает множество локаций, реалий и имен, не все из которых известны итальянскому читателю, не говоря уже о русском. С этим связана основная трудность перевода: поиск и верификация информации, учет фоновых знаний автора и потенциальной читательской аудитории. Кроме того, как и многие тексты жанра нон-фикшен, он балансирует между публицистическим и художественными стилями, в нем присутствует ярко выраженная авторская интонация, которую переводчику необходимо сохранять.

Рим является основным объектом интереса автора-рассказчика, в связи с чем путеводитель Ла Порты можно условно отнести к широкой категории городского текста. Яркими примерами такого рода текстов служат отрывок «Рим» Н. В. Гоголя и роман «Рим» А. Палаццески (см. анализ последнего с точки зрения городского текста [5]). В силу специфики текста Ла Порты возникает немало проблем с переводом топонимов, описаний города (из текста не всегда понятно даже расположение строений), культурно-исторических реалий.

Проблема перевода реалий широко обсуждается теоретиками и практиками перевода [2]. Следующий пример иллюстрирует все три указанных аспекта: *Finalmente è arrivato a piazza della Minerva, guarda la chiesa medievale poi sede domenicana a destra...* [6, p. 53]. В подстрочном переводе это выглядит следующим образом: *Наконец он достигает площади Минервы, видит средневековую церковь, потом резиденцию доминиканцев справа...* . Первое, на что необходимо обратить внимание: название данной локации принято переводить. Это именно площадь Минервы, а не *Пьяцца делла Минерва* (ср. Пьяцца дель Пополо). Второе: при подстрочном переводе и отсутствии у читателя представления о данном месте может показаться, что речь идет о двух зданиях – средневековой церкви и резиденции доминиканцев. Однако, если открыть карты и пройти маршрутом героя книги, становится ясно, что это одно и то же здание. Для верного перевода необходимо знание культурно-исторических реалий: в отрывке говорится

о базилике Санта-Мария-сопра-Минерва (или базилика Святой Марии над Минервой), которая является одним из главных храмов доминиканцев и резиденцией ордена. Окончательный вариант перевода выглядит следующим образом: *Наконец он доходит до площади Минервы, смотрит на стоящую справа средневековую церковь, перешедшую позднее во владение доминиканского ордена.*

В тексте Ла Порты встречается множество ссылок на литературные произведения, цитат как из прозаических, так и из поэтических текстов. В итальянской традиции подобная насыщенность отсылками воспринимается как показатель образованности автора, однако при переводе это создает дополнительные трудности и требует тщательной проверки, к тому же бóльшая часть цитируемых текстов отсутствует на русском языке. В открытом доступе можно найти переводы сочинений Г. Д'Аннунцио, Ф. Феллини, Т. С. Элиота и некоторых других авторов, но такие авторы, как, например, К. Масса, Дж. Дж. Белли, П. Кавалли, либо представлены незначительно, либо доступны только в оригинале. В последнем случае нам приходилось самостоятельно выполнять перевод.

Вдобавок, как уже говорилось, корпус текстов, которым оперирует Ла Порта, знаком далеко не каждому итальянцу, а у российского читателя ассоциации будут срабатывать еще реже. Рассмотрим следующий пример: *Хотя в 1962 году она [Эльза Моранте] написала великолепный панегирик Пьяцца Навона («царице площадей не только в Италии, но и всей Земли») (пер. К. Колесниковой), ее образ для меня все равно неотделим от самой убедительной римской площади... . «Панегирик», о котором идет речь, – программный текст, хорошо известный в Италии. Это статья «Моя Навона» (*Navona mia*), опубликованная в журнале *Illustrazione italiana* в феврале 1962 года и позднее включавшаяся в сборники произведений Моранте. Русский перевод статьи также будет опубликован в римском номере журнала «Иностранная литература». В данном случае суть отрывка будет понятна читателю из контекста, и комментарий здесь был бы избыточен, однако нюансировка теряется.*

Приведенная выше фраза иллюстрирует и следующую трудность: обилие отсылок к историческим и знаменитым личностям. Например, Моранте в нашей стране, скорее всего, известна лишь любителям итальянской культуры, в то время как у себя на родине это один из признанных классиков XX века. Еще один пример: *За столиком в кафе «Розати» – Альберто Сорди в образе сладкоречивого танцовщика Гастоне (имя героя дало название фильму 1959 года, восходящему к комедии Петролини). Его звезда почти закатилась, он отчаянно ищет работу и жадно, ничего не стесняясь, уплетает круассан за соседним столиком. Скорее всего, ни одно имя собственное из вышеприведенного отрывка потенциальному*

российскому читателю не знакомо, культурно-исторический контекст ему тоже неясен. Что делать переводчику в таких случаях?

Первый вариант: оставить все как есть. Например, Моранте посвящена целая глава книги, из которой становится ясно, что речь идет об известной итальянской писательнице. Даются указания на годы творчества и на созданные Моранте произведения, вследствие чего у потенциального читателя складывается более-менее целостный образ, который не нуждается в дополнительных пояснениях.

Второй вариант: попытаться включить пояснения непосредственно в текст. Например: *Per me fu <...> un trailer – con molti anni d’anticipo – dei cinerapettoni trash-demenziali di Christian* [6, p. 70]. В буквальном переводе отрывок выглядит следующим образом: *Для меня это был <...> трейлер (за много лет до того) трешово-бредовых рождественских фильмов Кристиана*. Основной вопрос вызывает фрагмент с упоминанием *трешово-бредовых рождественских фильмов Кристиана*. Здесь мы возвращаемся к проблеме передачи культурных реалий. Упомянутый Кристиан – актер Кристиан Де Сика, речь идет о серии *cinerapettoni* (рождественских фильмов, причем, как правило, низкопробных), в которых он снимался в 2000-е годы. В итоге, чтобы сделать фрагмент более понятным читателю, было принято решение перевести отрывок следующим образом: *Поэтому для меня школа стала <...> трейлером (за много лет до их появления) к франшизе трешово-бредовых рождественских комедий с Кристианом*. Замена винительного падежа на творительный (ср.: *фильмов Кристиана и комедий с Кристианом*) и добавление уточняющего слова *франшиза* избавило нас от необходимости давать комментарий.

Третий вариант: снабдить текст примечаниями. Например, к отрывку про Сорди идут следующие пояснения: *Альберто Сорди (Alberto Sordi, 1920–2003) – итальянский актер и кинорежиссер; Этторе Паскуале Антонио Петролини (Ettore Pasquale Antonio Petrolini, 1884–1936) – итальянский актер, композитор и писатель. Прославился как исполнитель созданного им же персонажа Гастоне – театрально-эстрадного артиста уходящей эпохи 1920-х годов»; ...ничего не стесняясь – отсылка на куплеты Гастоне*.

Сноски при переводе нон-фикшен представляют собой отдельную проблему – вернее, проблема в их избыточности или недостаточности. Все зависит от отношения переводчика к потенциальному читателю и его представления о последнем: иногда переводчики стараются сделать текст максимально доступным и прокомментировать все, что можно. Однако читателю не всегда удобно бегать вверх-вниз глазами по странице, при этом теряется нить повествования. Другая крайность – совсем отказаться от комментариев, предполагая, что в эпоху интернета легко найти любую

информацию. Но в таком случае читатель либо будет постоянно прерываться на поиск пояснений, либо продолжать читать текст без понимания его сути. На наш взгляд, стоит придерживаться золотой середины и давать самые необходимые пояснения, без которых неясен контекст.

Рассмотренные примеры подтверждают, что перевод литературы нон-фикшен требует особой подготовки. Нужно учитывать реалии двух культур – культуры языка, с которого переводишь и на который переводишь, и при этом сохранять авторскую интонацию. Наконец, переводчику нужно четко представлять себе потенциального читателя и делать текст понятным ему.

Библиография

1. *Ла Порта Ф.* «Незримые города» Итало Кальвино / пер. А. Ямпольской // Искусство. 2018. № 4. [Электронный ресурс]. URL: <https://iskusstvo-info.ru/nezrimye-goroda-italo-kalvino/> (дата обращения: 28.09.2025).
2. *Модестов В. С.* Искусство художественного перевода. М.: Изд-во Лит. ин-та им. М. Горького, 2021. 592 с.
3. *Скарпа Т.* Венеция – это рыба / пер. с итал. и вступ. Г. Киселева. М.: КоЛибри, 2010. 251 с.
4. *Станканелли Э.* Я росла во Флоренции / пер. с итал. О. Уваровой. М.: КоЛибри, 2012. 299 с.
5. *Ямпольская А. В.* Образ города в романе А. Палаццески «Рим» // Вестн. Моск. ун-та. Серия 9. Филология. 2025. № 6. С. 151–160.
6. *La Porta F.* Roma è una bugia. Bari: Editori Laterza, 2014. 122 p.

СВЕДЕНИЯ ОБ АВТОРАХ

Абдулганеева Ирина Игоревна, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и практики перевода Высшей школы иностранных языков и перевода Института международных отношений, истории и востоковедения Казанского федерального университета. E-mail: abdulganii@bk.ru.

Аладышкин Василий Алексеевич, студент второго курса магистратуры «Юридический перевод» филологического факультета Санкт-Петербургского государственного университета. E-mail: v.aladyshkin@yandex.ru.

Артамонова Ксения Геннадьевна, кандидат филологических наук, заведующая кафедрой иностранных языков Литературного института имени А. М. Горького. E-mail: xena_arta@mail.ru.

Беккерман Александра Ильинична, студентка четвертого курса Литературного института имени А. М. Горького, призер Всероссийского переводческого конкурса имени М. В. Зоркой (2024, 2025). E-mail: tomwho@mail.ru.

Болгова Ольга Вячеславовна, кандидат исторических наук, доцент кафедры иностранных языков Литературного института имени А. М. Горького. E-mail: olgabolgova@outlook.com.

Ванчикова Елена Анатольевна, кандидат филологических наук, доцент кафедры романо-германской филологии Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. E-mail: eavanchikova@lunn.ru.

Васильева Наталья Александровна, кандидат филологических наук, старший преподаватель кафедры немецкого языка Смоленского государственного университета. E-mail: vasileva@sti.ru.

Дубина Ксения Алексеевна, магистрант второго курса по направлению «Фундаментальная и прикладная лингвистика» Новосибирского государственного университета. E-mail: k.dubina@g.nsu.ru.

Исаева Анастасия Алексеевна, аспирант кафедры зарубежной литературы Литературного института им. А. М. Горького. E-mail: nasy-2002@mail.ru.

Ключак Маргарита Юрьевна, аспирант кафедры теории и практики перевода и лингвистики Волгоградского государственного университета. E-mail: ritakl@mail.ru. <https://orcid.org/0009-0003-3434-1487>.

Колесникова Кира Петровна, студентка третьего курса Литературного института имени А. М. Горького, призер Всероссийского переводческого конкурса им. М. В. Зоркой. E-mail: kira.kolesnikova.petrovna@gmail.com.

Кузнецова Анастасия Олеговна, студентка третьего курса Уральского федерального университета. E-mail: nastyak.20132017@gmail.com.

Маркова Анна Антоновна, студентка третьего курса Литературного института имени А. М. Горького, лауреат первой степени Первого всероссийского переводческого конкурса им. М. В. Зоркой и II Международного конкурса художественного перевода «Artis litterae», финалист XVI Российско-итальянской литературной премии для молодых писателей и переводчиков «Радуга». E-mail: markova_a.a@mail.ru.

Михайлова Анастасия Андреевна, аспирант Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова, преподаватель иностранного языка Нижегородского государственного инженерно-экономического университета. E-mail: mikhailova_2001@internet.ru.

Надежкин Алексей Михайлович, кандидат филологических наук, независимый исследователь. E-mail: aleksej1001@gmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-6119-8677>.

Погодина Алёна Владиславовна, магистрант историко-филологического факультета Российского государственного гуманитарного университета. E-mail: pogodinaalena0609@gmail.com.

Полубояринова Лариса Николаевна, доктор филологических наук, профессор, заведующая кафедрой истории зарубежных литератур Санкт-Петербургского государственного университета. E-mail: larpolub@hotmail.com. <https://orcid.org/0000-0002-9174-1394>.

Романова Ольга Алексеевна, студентка третьего курса Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. E-mail: cosb3rg@yandex.ru.

Смирнова Татьяна Петровна, кандидат филологических наук, доцент кафедры теории и практики немецкого языка Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. E-mail: tp_smirnova@mail.ru.

Стинкелли Арианна (Arianna Stinchelli), аспирант кафедры русской классической литературы и славистики Литературного института имени А. М. Горького, призер конкурса художественного перевода «Я жизнь люблю» (2023), переводчик с русского языка, преподаватель итальянского языка. E-mail: arianna.stinchelli@hotmail.it.

Тарантина Елизавета Олеговна, студентка третьего курса Нижегородского государственного лингвистического университета им. Н. А. Добролюбова. E-mail: elizabethtarantina@gmail.com.

Научное издание

АРГУМЕНТИРОВАННЫЕ ИНТЕРПРЕТАЦИИ

КУЛЬТУРА ПЕРЕВОДА

Сборник научных статей

Выпуск 2

**Ответственные за выпуск Королева Светлана Борисовна
Ямпольская Анна Владиславовна**

Редакторы: Н. С. Чистякова
В. М. Цымбалова
Компьютерная верстка: Л. В. Медведева

Подписано в печать **XX.XX**.2026. Формат 60x90 1/16
Гарнитура «Times». Бумага офсетная. Печать трафаретная.
Усл. печ. л. 8,75. Тираж 300 экз. (1-й з-д 1-50). Заказ № **XXX**.

Издательский центр ФБГОУ ВО «НГЛУ»
603155, Нижний Новгород, ул. Минина, д. 31а