

<http://dx.doi.org/10.18778/8142-631-2>

Предпереводческий анализ текста как первый этап стихотворного перевода



WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Anna Bednarczyk

Предпереводческий
анализ текста как
первый этап
стихотворного
перевода

Anna Bednarczyk – Лодзинский университет, Филологический факультет
Институт русистики, Кафедра перевода и дидактики, 90-236 Лодзь, ул. Поморска 171/173

РЕЦЕНЗЕНТ

Dorota Urbanek

РЕДАКТОР

Witold Szczęsny

КОРРЕКТУРА ТЕКСТА

Ełona Curkan-Dróżka

НАБОР И ВЁРСТКА ТЕКСТА

Munda – Maciej Torz

ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР

Leonora Gralka

ПРОЕКТ ОБЛОЖКИ

Katarzyna Turkowska

В оформлении обложки использован <https://commons.wikimedia.org/Guercino>
Saint Jerome in the Wilderness

Публикация без редакционной обработки в Издательстве Лодзинского университета

© Copyright by Anna Bednarczyk, Łódź 2019

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2019

Издательство Лодзинского университета

I издание. W.09214.19.0.M

Изд. лист 9,5; печ. лист 10,5

ISBN 978-83-8142-631-2

e-ISBN 978-83-8142-632-9

Издательство Лодзинского университета

90-131 Лодзь, ул. Линдлея 8

www.wydawnictwo.uni.lodz.pl

e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl

тел. (42) 665 58 63

СОДЕРЖАНИЕ

Вступление	7
I. Теоретические постулаты	11
I.1. Несколько слов о цели перевода и компетентности переводчиков	11
I.2. Нормированность и креативность	20
I.3. Предпереводческий анализ текста как первый этап работы переводчика	32
I.3.1. Дидактический пример	39
II. Образцы	49
II.1. Индивидуализированный перевод и потенциальность перевода	49
II.1.1. «Простой код» Осипа Мандельштама	52
II.1.2. «Межпространства» Марины Цветаевой	65
II.2. Следы, эхо и напоминание	89
II.2.1. Автор как интертекст (случай <i>Одиссея</i>)	90
II.2.2. Трагедия, произошедшая сто лет назад (<i>Ария Катьки</i>) ..	99
III. Последствия	111
III.1. Переводческие выборы и приемы	111
III.2. Мели и подводные рифы	134
Завершение	149
Литература	153
Научная литература	153
Тексты	159
Словари	164
Указатель имен	165

ВСТУПЛЕНИЕ

Стихотворный текст функционирует как полифонически и интерсемиотически зашифрованное сообщение.

Кристина Писаркова

...рассуждения о переводе – по привычке называемые теорией перевода, которые недавно стали более научно называть транслатологией, или переводоведением – способны возникнуть только как своего рода эссенция, извлекаемая из переводческой практики ...

Эльжбета Табаковска¹

Предлагаемое переводоведческое исследование возникало в течении нескольких лет, когда его автор занималась, заодно, и практикой стихотворного перевода, и разработкой соотносимых с ним теоретических положений. Поэтому в настоящей книге используются некоторые научные статьи и отрывки работ, которые печатались раньше, или же находятся в печати. Это тексты, в которых мы исследовали вопрос о компетентности переводчика. В них также обсуждалась роль переводчика (прежде всего стихотворного текста), а также проводился предпереводческий анализ конкретных произведений, указывающий результат собственной работы автора, как переводчика русской поэзии. Эти тексты в большинстве были переработаны для вмещения их в книгу, дополнены, а также переведены на русский язык, если первоначально печатались на польском.

Книга посвящена вопросу о предварительном предпереводческом анализе, который мы считаем первым этапом работы переводчика. В противовес существующим теоретическим работам, относящимся к данной теме, которые обычно посвящены вопросам перевода специализированных текстов, мы старались формулировать постулаты, касающиеся предпереводческого анализа художественного произведения. В свою очередь, исследовательским материалом стали для нас упоминаемые уже, выполненные автором настоящих рассуждений, переводы, часть из которых

¹ Все цитаты из польскоязычных работ в моем переводе – А.Б.

готовилась для раннее печатанных нами научных статей, а также для журнала «Krytyka Literacka» (Литературная критика) и для сборника стихотворений Марины Цветаевой [Цветаева 2018]. Мы убеждены в том, что предпереводческий анализ должен относиться к переводу, возникающему как его следствие. Именно поэтому мы отказались от критики существующих уже переводов, хотя в некоторых случаях они приводятся с целью сравнения, не столько оценочного, сколько информативного, обращающего внимание на разницы перевода. Это относится к принятым переводчиками стратегиям, применяемым ими трансформациям и методам перевода, а также используемым переводческим приемам, в том числе сдвигам по отношению к первоисточнику. Однако мы не были заинтересованы ни в поисках чужих ошибок и отклонений от оригинала, ни в отрицании принятых другими переводчиками решений. Мы хотели указать разные возможности перевода. Они являются результатом «притяжения эпохи», что понятно и, что нетрудно наблюдать, а также «натуры переводчика», проникнуть в которую нельзя. Итак, если наблюдаемые отступления не противоречат потенциальным возможностям перевода, заложенным в исходном тексте и нашим знаниям о месте этого текста в данной культуре, тогда, с нашей точки зрения, их нельзя отрицать. Исключением являются очевидные ошибки, возникшие из-за: незнания/непонимания подлинника, нехватки культурных знаний, или же невнимательности, а также из-за сознательного деформирования текста, вызванного цензурой и автоцензурой. В «грехе невнимательности» признается и автор настоящего текста², так как и мне случилось совершать ошибки, являющиеся следствием невнимательности, и я благодарна каждому, кто выследил их до того, как был напечатан данный перевод. Прежде всего Андрею Базилевскому, заметившему, между прочим, упущение мною точек поверх буквы *-e* (*-ě*), результатом чего оказался перевод слова «нёбо» как *niebo* (небо), а не *podniebienie*, а также «перцептивную опisku», по поводу которой вместо слова «распутица», то есть *roztopu* я прочитала «распутница», «добавляя» к русскому слову букву *-н-*, и согласно словарю переревела это слово: *nierządnicą*. Данный перевод в какой-то степени изменил поэтический образ оригинала, хотя, отметим, что контекст – часто верифицирующий перевод на этапе работы над ним – не подсказал, что это ошибка. Ниже приводятся оба примера переводческой невнимательности и их исправленные варианты³.

² Относясь к переводам и статьям своего авторства, я употребляю форму первого лица.

³ Все, необозначенные стихотворные переводы, а также жирный шрифт в цитатах мои – А.Б.

1. Под шалью

Марина Цветаева:

Запечатлённый, как рот оракула –
Рот твой, гадавший многим.
Женщина, что от дозору спрятала
Меж языком и **нёбом**?

[Цветаева 1924: on-line]

Ошибочный вариант

Na twoich ustach pieczęć wyroczni
Tak wielu słucha ciebie.
Kobieto, powiedz co tam ukryłaś
Między językiem a **niebem**?

Исправленный вариант

Na twoich ustach pieczęć wyroczni
W ustach wróżba spoczywa.
Kobieto, co pomiędzy językiem
A **podniebieniem** ukrywasz?

Обратный подстрочный перевод

На твоих устах печать оракула
Многие слушают тебя.
Женщина, скажи что ты спрятала
Между языком и **небом**?

Обратный подстрочный перевод

На твоих устах печать оракула
На устах покоится пророчество.
Женщина, что между языком
И **небом** ты спрятала?

2. Бог

Марина Цветаева:

В чувств оседлой **распутице**
Он – седой ледоход.

[Цветаева 1922: on-line]

Ошибочный вариант

Nierządniczy żar studzi
Ten lodolamacz siwy.

Исправленный вариант

Odwilże uczuć studzi
Ten lodolamacz siwy.

Обратный подстрочный перевод

Распутницы пыл студит
Этот седой ледоход.

Обратный подстрочный перевод

Распутицы чувств студит
Этот седой ледоход.

Рассуждения, которым мы посвятим свое внимание в данной книге, будут представлены в трех ее частях. В первой из них, теоретической, исходя из определения роли и компетентности переводчика, мы попытаемся определить требования к нему и к переводу. Мы коснемся также вопроса о креативности переводчика, прежде всего в контексте художественного текста, ука-

зывая при случае, что для достижения желаемых переводческих результатов, необходимо правильно провести опережающий перевод анализ. Именно поэтому нами предлагается и дидактический пример – предпереводческий анализ, и возникший благодаря нему перевод, выполненный на занятиях, вместе со студентами.

В свою очередь во второй и в третьей частях рассуждений мы продемонстрируем анализы, выполненные автором настоящей работы, проводимые с точки зрения переводчика. Во второй части обратим внимание на необходимость индивидуализировать подход к переводческой деятельности. Здесь мы постараемся указать зависимость переводческих решений от стилизования, или же интертекстуализирования исходного произведения. В свою очередь в третьей части приведем примеры потенциальных действий переводчика, его решений, применяемых им «переводческих приемов», являющихся результатом анализа, предвещающего перевод. Демонстрируя составленные мной, предпереводческие анализы и возникшие в их последствии тексты, я попытаюсь широко обсудить причины принятия конкретных (моих собственных) решений, в том числе и причины отклонений от исходного текста.

Обсуждение переводческих решений завершает глава, посвященная трудностям, связанным с формой текста, с его полисемиотической структурой. Мы также коснемся здесь темы переводческих ошибок, являющихся последствием недостаточности знаний относительно некоторых элементов исходной культуры.

Как уже упоминалось, проведенные анализы проиллюстрированы примерами собственной переводческой практики автора настоящих рассуждений. По понятным причинам (я перевожу с русского на польский) базисом для приводимых ниже рассуждений стали польские переводы русской поэзии. Это и «классические» стихотворения, базирующиеся на традиционном в русской литературной системе силлаботоническом стихе, и современные, в том числе произведения, экспериментирующие с формой, или сочетающие разные семиотические пласты. Несмотря на русско-польский языковой материал, мы убеждены в том, что настоящую работу можно использовать в последующих теоретических исследованиях, которые ведутся представителями других филологических специальностей, а также в дидактике перевода, так как выдвинутые нами проблемы универсальны, и относятся не только к переводу с русского на польский язык.

I. ТЕОРЕТИЧЕСКИЕ ПОСТУЛАТЫ

I.1. Несколько слов о цели перевода и компетентности переводчиков

...нет переводов вообще хороших и вообще плохих, нет идеальных, нет канонических. Ни один перевод не передает подлинника полностью: каждый переводчик выбирает в оригинале только главное, подчиняет ему второстепенное, опускает или заменяет третьестепенное. Что именно он считает главным и что третьестепенным – это подсказывает ему его собственный вкус, вкус его литературной школы, вкус его исторической эпохи.

Михаил Гаспаров

Переводчики испокон веков выполняли разные общественные роли. В древние времена это были и бытовые услуги, например, перевод торговых документов, и художественная деятельность, прежде всего перевод произведений, принадлежащих к фольклору (сказки, легенды, песни, мифология), и, в следующем, художественной литературы. Литературные системы обычно развивались, вырастая из письменной переводной традиции, часто исходящей из фольклора и религиозных произведений, что, в свою очередь, вело к перенятию некоторых мифов, или же к принятию новой религии. Это произошло и в случае литературы древнего Рима, началом которой считается постановка латинских переделок греческих пьес, автором которых стал Ливий Андроник, и в случае Киевской Руси, когда *Священное Писание*, а также другие религиозные тексты переводились с греческого на старославянский язык.

Оттуда и очевидный, неопровержимый культуротворческий характер деятельности переводчика. Оттуда также забота о его компетентности и образовании, а также приписываемая этой профессии миссия. Все это непосредственно связано с целями, которые ставятся перед переводчиком и перед переводом в разные исторические, и историко-литературные эпохи, разного рода авторитетами и группировками, держащими власть в разных

политических системах. Чаще всего рассматриваются, упоминаемые уже, калькуляторные цели перевода, однако, они могут быть и политическими. Ведь, именно с целью осуществлять эти последние цели в Европе возникали специальные школы для переводчиков, ориентированные на их участие в реализации политических стремлений своих властей. Примером может послужить известная школа, открытая в Париже в XIII в. юристом Петрусом де Боско. Ее абитуриенты должны были принять участие в духовной (культурной и религиозной) экспансии на Восток. Таким же примером являются школы, возникающие в XVII и XVIII веках в Московском государстве, и прежде всего в России Петра I, о чем писала Елена Воевода, обращая внимание на обучение иностранным языкам и переводческим умениям [Воевода 2009: 20]. В России образованные переводчики получали работу в государственных учреждениях, а Петр I сам заботился об их образовании. Об этом упоминают и исследователи прошедших времен, такие как Анатолий Бахтияров [Бахтияров 1890], и современные ученые, например, Ксения Накорякова [Накорякова 2004], или Оксана Лазарева [Лазарева 2006: 209–214]. Согласно царскому уставу от 23 января 1724 г. переводчик должен был знать не только язык, но и специальность, в рамках которой он переводил. В упомянутом документе читаем:

Для перевода книг зело нужны переводчики, а особливо для художественных (научных), понеже никакой переводчик, не умея того художества, о котором переводит, перевести то не может; того ради заранее сие делать надобно таким образом: которые умеют языки, а художеств не умеют, тех отдать учиться художествам; а которые умеют художества, а языку не умеют, тех послать учиться языком, и чтоб (были) все из русских или иностранцев, кои или здесь родились, или зело малы приехали и наш язык, как природный, знают, понеже на свой язык всегда легче переводить, нежели с своего на чужой. Художества же следующие: математическое, хотя до сферических триангулов, механическое, хирургическое, архитектур-цивилис, анатомическое, ботаническое, милитарис и прочия тому подобный¹ [см. Бахтияров 1890: 111–112].

Мы уже обращали внимание на то, что необходимость обладать переводчиком определенными компетентностями, которые позволяют ему осуществлять желаемые цели и задачи, замечали еще в древние времена. Итак, археологические находки подтверждают, что в школах древнего Шумера обучали переводу в рамках шумерского и аккадского языков. Из, записанного на глиняной табличке, текста экзамена, вытекает, что ученик, заканчивающий обучение в шумерской школе, должен был говорить на обоих этих языках

¹ Современная запись – А.Б.

и пользоваться ими в степени, позволяющей переводить профессиональные тексты, которыми пользовались разные группы специалистов (духовные лица, пастыри, мореплаватели, ювелиры). Прочитируем отрывок экзаменационного текста:

Как слова переводить, подставлять-переставлять:
 Вверху по-аккадски, внизу по-шумерски,
 Вверху по-шумерски, внизу по-аккадски – это ты знаешь?
 Несогласованное согласовать, три шумерских синонима
 по-аккадски назвать –
 это ты можешь?
 [...]
 Перевод на аккадский специальных слов – золотых,
 серебряных дел мастеров – как их понять,
 ты можешь узнать?
 Язык ораторов-говорунов, язык погонщиков ослов,
 язык пастухов, язык моряков –
 как те выражения передать,
 ты можешь сказать?

[Афанасьева ред., 1997: без страниц]

Оказывается, что цель перевода и обучения переводу заключались в обеспечении коммуникации в области экономики и государственного быта, что доказывают также, найденные археологами глиняные таблички с двойной (двуязычной) записью торговых договоров. Для достижения намеченной цели переводчик нуждался в определенных языковых и внеязыковых компетентностях, ориентированных на данную специальность, чему тоже учили в школах древнего Шумера. В связи с этим стоит отметить, что после победы Саргона Аккадского (2350 г. до н.э.) Шумер стал Шумеро-Аккадом и знание обоих языков образованными членами общества стало политической необходимостью, так же, как и обучение переводчиков. С политикой связано и возникновение древнего перевода, высеченного на знаменитом Розетском камне, на котором находится тройная благодарственная надпись (египетские иероглифы, демотическое письмо и греческий текст) от 196 г., адресованная жрецами из Мемфиса фараону Птолемею V Эпифану. Надпись должна была выполнять конкретную политическую цель, так как фараон повысил доходы жрецов, а перевод давал возможность провозглашать ему славу среди жителей тогдашнего Египта, независимо от языка, на котором они изъяснялись.

В рамках перевода довольно часто наблюдается указываемая нами связь политики и религии. В случае религиозных текстов тоже подыскивались умелые переводчики. Интересным примером, относящимся к русскоязычному пространству, может послужить Максим Грек – греческий

монах, приглашенный в Россию в 1515 г. Великим князем Василием III с целью исправить существующие переводы *Священного Писания* и других церковных текстов, а также выполнить новые переводы. Интересно, что Максим не знал ни русского, ни староцерковнославянского языков. В связи с этим первично перевод проводился с использованием латыни, как языка посредника, на который монах устно переводил греческий текст, а приставленные к нему помощники переводили его слова на церковнославянский, диктуя текст писарям. Этот, незнающий целевого языка переводчик и корректор, основавший в Москве школу для переводчиков, пропагандировал **всесторонний анализ исходного текста и всестороннее образование переводчика**, что считалось гарантией хорошего перевода. Поэтому будущих монахов-переводчиков обучали грамматике, риторике, стилистике, учили **проводить анализ подлинника, в том числе его внеязыкового контекста**.

На овладение переводчиком общими и специалистическими компетентностями настаивается и сегодня. Вспомним хотя бы известную работу польского переводчика Анджея Фольнагеля: *Jak nie tłumaczyć tekstów technicznych* (*Как не переводить технические тексты*), который обращал внимание на то, что переводчик технических текстов с одной стороны должен обладать профильным образованием, а также знаниями по данной специальности, и с другой – не только специальными языковыми знаниями, но также классическим и общим образованием. Он доказывал необходимость обладать переводчиком широкими, культурными знаниями, указывая как их нехватка влияет на результат перевода [Voellnagel 1973]. В свое время, среди учащихся переводческому искусству, популярность получил цитируемый Фольнагелем пример, а именно, английское предложение: «A bare conductor runs along the train», переведенное на польский: «Nagi konduktor biegnie wzdłuż pociągu» (Голый кондуктор бежит вдоль поезда). В комментарии читаем:

Непристойное звучание было здесь результатом сходства слов «conductor» i «konduktor» (кондуктор – А.Б.), в действительности речь шла о **неизолированном электрическом кабеле**, являющимся частью тормозной системы поезда [Voellnagel 1973: 71].

Независимо от очевидного здесь словарного перевода, следует отметить, что минимум технических знаний позволило бы избежать ошибки.

Фольнагель также в случае перевода технического текста отмечал необходимость владения переводчиком знаниями в области данной специальности, равно как широко понимаемыми знаниями относительно культурной сферы. Поэтому он указывал на ошибки, вытекающие из нехватки классического образования, такие, например, как транскрибирование латинского вы-

ражения *in situ*, то есть «на месте», или «в данном месте», что ввело в текст непонятный элемент и разрушило логику высказывания:

1. Regenerowanie kontaktu można przeprowadzić **w situ**... (Регенерацию розетки можно произвести **в ситу**) [Voellnagel 1973: 10];
2. W szczególnych przypadkach, które wykluczają regenerowanie **w situ**, katalizator może być regenerowany u producenta (В особых случаях, когда нельзя проводить регенерацию **в ситу**, катализатор может регенерировать производитель) [Voellnagel 1973: 11].

Мы не будем здесь рассуждать о том, возможно ли, что переводчик, согласно предлагаемому Фольнагелем «принципу максимальной неясности»:

Перевести текст применяя точно такую же неясную форму, то есть дать читателю возможность понять перевод точно так же произвольно, как это было возможным в случае оригинала [Voellnagel 1973: 146],

маскировал свое непонимание текста, тем более, что автор *Jak nie tłumaczyć tekstów technicznych* предлагал использовать данный принцип в случае неясной формулировки оригинального высказывания, а не нехватки знаний у переводчика. Не будем также рассуждать о том, не является ли «w situ» странно (неправильно) склоняемым словом «sieć» (сеть), или может быть «sito» (сито). Так или иначе, минимум технических знаний подсказало бы, что над переводом следует задуматься.

Мы приведем еще один пример, приведенный в той же книге, и доказывающий необходимость обладать общим образованием, а именно перевод предложения «Illiac Suite for String Quartet» как «Suita Illaca dla kwartetu Stringa» (сюита Illac'a для квартета Стринга), вместо правильного: «Suita Illaca dla kwartetu smyczkowego» (сюита Illiac'a для струнного квартета²) [Voellnagel 1973: 12].

Казалось бы, что о компетентности и образовании переводчика написано много, однако исследователи перевода все чаще интересуются этими вопросами [см. напр.: Piotrowska, Czesak, Gomola, Туупа ред. 2012; Piotrowska, Szczęsny 2013]. Приведем здесь слова одного из известнейших российских теоретиков перевода – Вилена Комиссарова, ушедшего из жизни в 2005 г., который в своей последней книге констатировал:

Методика обучения переводу остается до сих пор слабо разработанной вследствие ряда объективных и субъективных причин. Хотя сама переводческая деятельность имеет свою многовековую историю, потребность преподава-

² **ILLAC** – Illinois Automatic Computer. Illiac Suite for String Quartet – это первое музыкальное произведение, возникшее с помощью этого компьютера.

ния перевода как особой научной дисциплины возникла сравнительно недавно. [...] Хотя многие учебные заведения обучают будущих переводчиков, ни один вуз не готовит преподавателей перевода и нигде не читаются курсы методики преподавания этой дисциплины. Обучением переводу занимаются либо преподаватели иностранного языка, либо переводчики-практики, хотя понятно, что ни знание языка, ни умение переводить еще не означают сами по себе способность квалифицированно и успешно вести занятия по переводу со студентами [Комиссаров 2001: 17–18].

В контексте цитируемых слов стоит согласиться и со следующим диагнозом ученого:

Разработке методики обучения переводу в немалой степени препятствует и то обстоятельство, что перевод (или, точнее, учебный перевод) традиционно использовался при обучении иностранному языку как средство введения, закрепления или контроля усвоения учебного материала. При этом перед преподавателем не возникало особых трудностей, связанных с обучением профессиональному переводу, а, следовательно, и не требовалось специальной методической подготовки [Комиссаров 2001: 18].

Приводимые выше мнения, на практике подтверждают некоторые факторы, касающиеся сегодняшнего подхода к дидактике иностранного языка и перевода. Итак, обратим внимание на два конкурса на перевод польской поэзии, которые проводились в Мурманском гуманитарном университете в 2008 и в 2009 годах. Студентам был предложен выбор среди нескольких стихотворений. Однако, кроме польских текстов, в Интернете появились подстрочные переводы всех стихов, выполненные преподавательницей вуза – Екатериной Карбановской [см. *Конкурс...* 2009]. С одной стороны, такой конкурс несомненно благоприятствовал популяризации польской поэзии в России, тем более, что его результаты и удостоенные наградой переводы были помещены на интернет-сайте. С другой стороны, стоит призадуматься, служил ли он продемонстрированию полученных на занятиях знаний польского языка (если можно было воспользоваться подстрочником), так как о переводческих умениях участников конкурса говорить, скорее всего, нет смысла. И все-таки, жюри оценивало «переводы», на практике сводившиеся к редактированию подстрочного перевода, что в свое время анализировалось нами [см. Беднарчик 2011: 114–123].

Отметим также, что в связи со сложившейся в России традицией воспользоваться подстрочником, известный литературовед и теоретик художественного перевода, Михаил Гаспаров, писал:

О подстрочнике у нас говорили и писали много, но изучали его мало. Обычно споры о подстрочниках сводились к признанию, что перевод с подстрочника – не позор, а несчастье, и что в будущем мы научимся обходиться без них.

Уверенность в будущем отвлекала от настоящего: с подстрочников переводили и переводят в огромных количествах [Гаспаров 2001: 361].

Тем не менее, в приводимых в настоящей работе исследованиях, мы не будем заниматься подстрочным переводом. Он будет использоваться всего лишь с целью объяснить содержание некоторых, переведенных на польский язык, текстов и указать связанные с переводом проблемы, иногда также для указания различий между разными вариантами перевода.

Вернемся, однако, к упоминаемой уже идее переводчика как связного звена двух культур, а также к рассуждениям о соотношении профессиональных компетентностей переводчика и его образования, и результатов перевода. К сожалению, профессиональная компетентность довольно часто оказывается менее существенной, чем популярность (переводчика, данного перевода), хотя, о чем мы уже упоминали, на необходимость обучать переводчиков и на желаемое обладание ими определенными знаниями издавна обращалось внимание. Более чем шестьдесят лет назад крупнейший польский поэт и переводчик русской литературы, Юлиан Тувим убежденный в том, что переводом должны заниматься лица, хорошо подготовленные к выполнению данной профессии, писал:

Вообразим, что к магистру фармацевту приходит человек и говорит: «Господин аптекарь я живу в нищете, нигде не могу найти работу, и слышал, что вам нужен работник. Примите меня, а то я умру от голода». Аптекарь в таком случае скажет: «С радостью. Но какие у вас квалификации?» Честный бедняга вздохнет и ответит: «К сожалению, нет никаких». – «В таком случае я не могу дать вам работу в моей аптеке, так как вы отравите больных». Услышав это, спрашивающий ответит: «Вы правы», распрощается и пойдет искать работу в другом месте.

Следовало бы желать самим себе, чтобы господа издатели таким же образом разговаривали с переводчиками романов. И следует желать себе, чтобы власти издали устав, обязующий каждого редактора воспользоваться знаниями профессионального литературного консультанта, который должен был бы читать рукописные переводы, исправлял бы их и безжалостно отбрасывал, если их нельзя было бы исправить [Tuwim 2007: 151]³.

Поэт предлагал также открыть специальные курсы для переводчиков – школы, абитуриенты которых «получили бы право печатать переводы» [Tuwim 2007: 151].

В разное время и в разных культурах, исследователи довольно часто высказывались также о видах компетентности переводчика, обычно оценивая существующие уже переводы. В этом контексте мы напомним принципы

³ Первоиздание: журнал «Przekrój» 1946, № 76.

перевода, предлагаемые еще в шестнадцатом веке Этьеном Доле, который указывал на необходимость владения переводчиком обоими языками, в рамках которых он переводит, о чем писал в известном трактате *La Manière de bien traduire d'une langue en aultre* (Способ наиболее верного перевода с одного языка на другой) [Dolet 1540: 13–19]. Среди пяти, выделяемых французским философом принципов хорошего перевода, на внимание заслуживают слова, относящиеся именно к языковой компетентности автора переводческого варианта, а именно второй принцип, который говорит о безупречном знании переводчиком языка, с которого он переводит и, заодно, языка, на который выполняет перевод. Данный принцип неразрывно связан с первым, провозглашающим, что переводчик должен досконально понимать содержание переводимого им текста и намерения его автора, а также с пятым принципом, который, в свою очередь, относится к правильному выбору слов, что должно гарантировать воспроизведение, вызываемых подлинником, общего впечатления и настроения. Первый из перечисленных мной принципов (знание обоих языков) сегодня кажется очевидным, а его достижению способствует обучение и интенсивная языковая тренировка, которые, правда, помогают, но не гарантируют, что благодаря им переводчик станет хорошим специалистом. Второй принцип трудно реализовать, из-за необходимости отгадать намерения автора. Однако, стоит отметить, что некоторые цели перевода можно узнать, или хотя-бы догадаться о них, если ознакомиться со всеми обстоятельствами, сопровождающими перевод. Принцип, касающийся подборки слов, вызывает некоторые споры, в связи с указанным уровнем единицы перевода (слово), но, даже если правильная подборка слов неравнозначна с воспроизведением общего впечатления и настроения оригинала, то их неправильный выбор несомненно ведет к поражению переводчика. Кроме того, умение произвести данный выбор несомненно свидетельствует об умениях переводчика.

Мы не будем приводить здесь слова других ученых, рассматривающих вопрос о качестве перевода, тем более, что таких высказываний много, а нас интересуют прежде всего компетентности обязательные для переводчика, которые должны повлиять на проводимый им анализ текста, и, следовательно, на целевой текст. Мы обратим еще внимание на то, что данные компетентности отнюдь не всегда требовались. Особенно в период Просвещения мы встречаемся с многочисленными примерами трактовки теории перевода, а точнее переводческого ремесла, как одного из методов дидактики иностранного языка. Оттуда и многочисленные вступления к переводимым книгам, в которых возникновение данного перевода объяснялось необходимостью языковой тренировки и желанием показать миру свои достижения. Такого рода переводческие «эксперименты», проводимые на почве русского языка, широко описывает Анна Варда [Warda 2003: 105–147]. Приведем всего лишь два, цитируемые ей «признания» переводчиков, а именно слова

переводчицы Марии Базилевич (Базилевичевой), объясняющей читателю, что она переводила книгу не для того, чтобы ее печатать, а с целью упражняться в немецком языке [за: Warda 2003: 108] и Авраама Лопухина, который, посвящая свой перевод Государю, заверял его в своем сыновьем усердии, и в том, что данная работа – плод упражнений на русском, и других языках [Warda 2003: 108].

В свою очередь, в контексте дидактики перевода, стоит отметить, что с нашей точки зрения, сочетание теоретических знаний и конкретных примеров, которые в процессе, проводимого вместе со студентами, пред-переводческого анализа, иллюстрируют теорию, позволяет надеяться на обучение хорошего переводчика, способного использовать полученное образование и практические умения. Однако, настоящие рассуждения не являются ни комpendиумом знаний, ни учебным пособием для будущего переводчика. Они являются попыткой объяснить некоторые принципы, которыми руководствуется переводчик поэзии, принимая конкретные решения, а также попыткой определить возможности модифицировать текст, которые дают переводчику как филологические, так и внеязыковые, и вне-текстовые знания.

Здесь стоит привести предложение Романа Левицкого [Lewicki 2017: 160], который, рассуждая о компетентности переводчика, счел ее существенным показателем, влияющим на переводческие решения и на результат перевода. Причем, ученый выделил три группы таких показателей:

- 1) предварительные знания, имеющиеся до рецепции данного текста и отличающиеся от предварительных знаний реципиента подлинника;
- 2) взгляды и система ценностей, которые тоже необязательно отвечают взглядам и системе ценностей реципиентов исходного текста;
- 3) ограниченный билингвизм и бикультурность.

Если принять, что переводчик обладает соответствующими знаниями, отвечающими перечисленным, желаемым показателям, тогда можно согласиться, что он обладает компетентностями, позволяющими ориентировать перевод на определенного реципиента, формировать его согласно ожиданиям этого же реципиента, или-же осознанно манипулировать его реакцией. Вопрос о том, в какой степени переводчик обладает этими знаниями и правильно ли их использует, в большинстве случаев остается без ответа. Однако, в случае перевода художественного текста, от переводчика можно ожидать, что он захочет скопить эти знания, так как это даст ему некоторые переводческие возможности (например, знание ожиданий позволяет предотвратить неакцептабельность целевого варианта) и, если это понадобится, он сможет воспользоваться ими. Кстати, знания, про которые мы говорим, с одной стороны охватывают знание обязывающих принципов, и, с другой, осведомляют автора перевода о границах его творческой свободы.

I.2. Нормированность и креативность

Читателю, кажется, никогда в голову и не пришло, что специалист видит и слышит в стихе, и какие это сложные знания, этот перевод поэзии. Я в общем-то не утверждаю, что именно таким образом следует видеть и слышать. Я лишь регистрирую ход мыслей.

Юлиан Тувим

Ответ на вопрос о взаимосвязи норм перевода и креативности переводчика не является простым, а приводимые в настоящей работе рассуждения, как нам кажется, тоже не дадут однозначного ответа, тем более, что и вопрос неоднозначен. Однако попытаемся, хотя бы в какой-то мере, разобраться в данной проблеме, основываясь, прежде всего, на положениях представителей полисистемной концепции перевода, на работах русских и польских переводоведов – сторонниках литературно-культурно-философского подхода к переводу и на собственном переводческом опыте.

В свое время Гидеон Тури ввел в исследования художественного перевода понятие норм, рассматривая несколько их видов, а именно: *preliminary norms, initial norm, operational norms*, разделяя последние на *matrical* и *tekstual-linguistic norms* [Toury 1978: 198–211]. Мы не будем рассматривать их подробно, так как предложение израильского исследователя общеизвестно, несмотря на то, что независимо от популярности данной идеи, и часто ссылающихся на нее исследователей, не существует «канонический» польский перевод терминов, принятых ученым. Поэтому, учитывая несколько предложений польских и русских теоретиков [Osadnik 2010: 29; Kościółkowska-Okońska 2012: 67; Spyrka 2016: 92; Комиссаров 1999: 128; Раренко, Опарина, Трошина 2011: 140]⁴ и отмечая, что нормы Тури, это принципы, определяющие выборы переводчика, связанные с конкретными решениями относительно переводимого текста, мы предлагаем следующее прочтение идеи израильского ученого:

⁴ Я учитываю термины, предлагаемые Вацлавом М. Осадником (нормы: вступительные, начальные, функциональные/операционные) [Osadnik 2010: 29] и Эвой Косциалковской-Оконской (нормы вступительные, начальные, операционные, в том числе матричные и текстово-языковые) [Kościółkowska-Okońska 2012: 67], а также Люциной Спыркой (нормы: изначальные, вступительные, операционные) [Spyrka 2016: 92]. Во внимание взяты были также термины, предложенные Виленом Комиссаровым [Комиссаров 1999: 128] и словарем *Основных понятий англоязычного переводоведения* [Раренко М. Б. Опарина Е.О. Трошина Н.Н 2011: 140].

1. Инициальная норма (*initial norm*) – решающая о выборе текстов для перевода и о выборе переводческой стратегии, что связано с ориентировкой на культуру исходной (стремление к адекватности), или целевой (стремление к акцептабельности) полисистемы, называемая Комиссаровым «начальной» [Комиссаров 1999: 128].

2. Вступительные нормы (*preliminary norms*) – называемые Комиссаровым «предварительными», или «предпереводческими», которые решают об общем подходе к переводу (о выборе вида исходных текстов, конкретных произведений, авторов, исходного языка), а также об акцептабельности, или нехватке акцептабельности перевода, выполняемого посредством третьего языка.

3. Операционные нормы (*operational norms*) – решающие о выборе переводческих методов и приемов в конкретном процессе перевода, и подразделяемые Тури на:

а) матричные (*matricial norms*) – отвечающие за выбор трансформаций и за модифицирование переводного текста;

б) текстуальные (*textual-linguistic norms*) – касаются выбора конкретного языкового материала, используемого в переводе.

Имеются в виду принципы, которыми руководствуется переводчик, а в некоторых случаях и издательство, выбирая текст для перевода, стратегию, и, в последствии, конкретные переводческие приемы, и принимая решения относительно вводимых в текст трансформаций, а также об используемом в нем языковом материале. Нормативность этих принципов заключается в их определении и распространении, например, в данную эпоху. Примером может послужить словарный перевод имен собственных в первой половине XX в., когда «Федор Достоевский» в польских переводных вариантах становился *Teodorem* (*Teodor – Fiodor*) [Dostojewski 1919]. Эти принципы могут вытекать из какой-то традиции, как в случае имен королей и князей, которые в Польше до сегодняшнего дня переводят именно таким способом, например, принц *Karol*, а не *Charles* (Чарльз), *Wilhelm Zdobywca*, а не *Guillaume le Conquérant* (Вильгельм Завоеватель), а также имен собственных, появившихся в книгах для детей, где они довольно часто подвергаются переименованию, таких как топонимы и имена героев цикла книг Люси Мод Монтгомери *Про девочку Аню*. В переводе первой из книг цикла – *Anne of Green Gables* [Montgomery 1908] переименование замечается уже в заглавии – *Ania z Zielonego Wzgórza* (польское заглавие в буквальном переводе на русский звучит *Аня с Зеленого холма*) [Montgomery 1928], но оно относится и к другим географическим названиям, а также к именам некоторых героев, как в случае *Rachel Lynde*, получившей в переводе Розалии Бернштейновой имя *Małgorzata Linde* (Малгожата – Маргарита Линде).

Таким примером являются и собственные названия, выступающие на страницах польских версий *Alice's Adventures in Wonderland* Льюиса Кэрролла.

ла. Приведем имена двух лиц, появившиеся в рассказе об Алисе под именем *Bill the Lizard* и *The Mock Turtle*. В предложении Антони Мариановича это *Biś* (Бись), и *Niby Żółw* (Нибы жулв – Вроде бы черепаха) [Carroll 1955], Мацией Сломчински называет их *Bill* (Билл) и *Żółwiciel* (Жулвицель – неологизм, возникший на основании слова *żółw* – черепаха) [Carroll 1972], в переводе Роберта Стиллера, интересующие нас зверьки получают имена *Zbych* (Збых) и *Falszywy Żółw* (Фальшивая Черепаха) [Carroll 1986]⁵.

В контексте имен собственных появляется вопрос про норму, про обязывающие принципы перевода, которые никогда доподлинно не определялись. Таким образом, данные принципы определяет сама практика перевода, свойственная данной эпохе и оценка, выставляемая переводу критикой в ту же эпоху. Как мы уже упоминали, еще в первой половине XX в. имена собственные переводили, пользуясь словарным аналогом, а в случае текстов, предназначенных для детского читателя, часто применяли переименование, что было вызвано стремлением избежать чужого в переводе для детей. Поэтому, ни один приводимый нами перевод нельзя считать ненормативным, или несоответствующим принципам перевода. Более того, с точки зрения сегодняшней практики ни один из этих примеров не соблюдает, ставшего сегодня нормой, принципа транскрибирования имен собственных. Если же мы решимся соблюдать эту норму, тогда должны будем назвать героев Кэрролла *Bill the Lizard* и *The Mock Turtle*, или же – транскрибируя – [Bil ze Lizard] и [Ze Mok Tartl]. По-русски, напр. «Билл зе Лизар(д)» и «Зе Мок Тартл». Однако, вряд ли это понравится детскому читателю.

Интересно, кстати, что в одном из русских переводных вариантов *The Mock Turtle* получил название «кролик под котик». Таким способом определялись продаваемые в магазинах СССР изделия из шерсти кролика, которые «притворялись» мехом морского котика. Популярность данного названия подтверждается частотностью его появления в повседневной речи и в рекламных текстах. В свою очередь, переводчица – Нина Демурова объясняла, что применила принцип приближения текста читателю перевода, путем использования функционального сходства [Демурова: on-line]. Независимо от сегодняшней оценки данного подхода к переводу, следует согласиться, что она достигла высокой степени креативности.

Вернемся, однако, к норме перевода, которая может определить стандарты (принципы), обязывающие не только в данную эпоху, но и в конкретной культуре. И если, например, согласно французской традиции, перевод поэзии чаще всего выполняется прозой, можно ли говорить о существовании именно такого принципа (нормы) перевода? Если мы ее примем, те-

⁵ С целью визуализировать текст здесь дается серия всего лишь трех польских переводов.

ряет резон ироничное замечание Станислава Баранчака, относительно выполненного прозой перевода стихов Анны Ахматовой на английский язык [Barańczak 1990: 7–66], а комментарий переводчицы, до сих пор вызывающий смех, потеряет комический оттенок. Джуди Хемшмайер, уверяя англоязычного читателя в том, что невозможно выполнить стихотворный перевод произведений Ахматовой, предлагала ему «нанять» русского, который прочитает стихи в подлиннике, что даст читателю возможность услышать их настоящее звучание. Если перевод стихотворения прозой посчитаем нормативным принципом перевода, мы должны также согласиться с отсутствием мелодии в переводных вариантах стихов. Появляется, правда, вопрос о художественной ценности переводимой таким образом поэзии. Однако, принятие приводимого выше принципа «отклоняет» наше привычное понимание поэтического перевода, как перевода стихотворного текста стихом и вынуждает нас считать такой перевод примером отклонения от принципов, и, заодно, очередным проявлением креативности переводчика, чем и, по своему существу, является стихотворный перевод, независимо от ограничений, наложенных на него посредством принципов (норм).

В данном контексте мы позволим себе привести еще слова Петра Вяземского – первого русского переводчика *Sonetów krymskich* (*Крымские сонеты*) Адама Мицкевича, переложившего их прозой и следующим образом объясняющего свое решение:

...По крайней мере, мы в переводе своем не искали красоты (*elegance*) и дорожили более верностью и близостью. Стараясь переводить как можно буквально, следовали мы двум побуждениям: во-первых, хотели показать сходство языков польского с русским и часто переносили не только слово в слово, но и самое слово польское, когда отыскивали его в русском языке [...] Вторым побуждением к неотступному переложению было для нас и уверение, что близкий перевод, особливо же в прозе, всегда предпочтительнее такому, в котором переводчик более думает о себе, чем о подлиннике своем [...] [Вяземский 1984: 71–72].

В свою очередь, отдавая себе отчет в возможных замечаниях публики, в том числе литературных критиков, по этому поводу, Вяземский предлагал другим переводчикам «одеть волшебными красками своими голое начертание» [Вяземский 1984: 72].

В контексте принципов перевода, доминирующих в разные исторические эпохи, стоит еще вспомнить слова Гаспарова, который, анализируя переводы сонетов Уильяма Шекспира, автором которых был Самуил Маршак, писал:

[...] эпоха Маршака – это время, когда [...] у нового общества явилась потребность в новой, советской поэтической классике [...]. В 40-е годы и явились перед читателем сонеты Шекспира в переводах Маршака. О вкусе эпохи Шек-

спира по ним судить нельзя, но о вкусе эпохи Маршака по ним судить можно и полезно. Времена меняются, вкусы борются, эстетические идеалы колеблются; наступит пора, когда новое поколение захочет увидеть нового Шекспира, в котором главным будет то, что Маршак считал третьестепенным [Гаспаров, Автономова 2001: 408–409]⁶.

Гаспаров обращал внимание на то, что переводы Маршака вызывали восторг: «...были встречены критикой с безоговорочным восторгом. Они пришлись как раз ко времени» [Гаспаров 2001: 424], чему способствовали меняющиеся в данное время принципы перевода, так как «стиль переводов, который держался приблизительно с начала века, был заклеямен как буквалистский, и взамен его выдвинулся новый стиль, обычно называемый творческим» [Гаспаров 2001: 424]. Таким образом ученый указывал на изменение эстетических идеалов – принципов (норм), которое происходит на протяжении столетий и, про которое нельзя забывать, рассматривая перевод. Если, исследуя отдаленные во времени переводы, мы применим к ним современные нормы, окажется, что известные мастера перевода не справились с обязывающими сегодня нормами перевода и не удовлетворили ожидания современного читателя. Последнее кажется нам довольно существенным, так как не приспособив перевод к этим ожиданиям, мы обрекаем его на художественное небытие. Даже, если он будет признан шедевром искусства перевода (что, кстати, зависит и от господствующего в данной культуре и эпохе убеждения о сущности идеала), останется неизвестным, так как он никем не востребован, и никто его не читает. Оттуда и вытекает необходимость креативно актуализировать очередные переводческие варианты, которые должны, все-таки, вписываться в рамки норм, обязывающих в данное время в целевой культуре, в степени, гарантирующей переводному тексту приемлемость в другой литературной системе и в культурной полисистеме.

При случае, можно еще отнестись к различию между *langue* (понимаемому как принятая языковая норма) и *parole* (действительная речь), трактуемому как существующее в переводе положение вещей, где словарный эквивалент является нормативным, а переводной – это часто авторское предложение переводчика. Точно так же можно понимать и предложенное Тури различие между желаемой и действительной эквивалентностями [Toury 1980: 65]. Первая из них (желаемая) относится к норме, обязывающей в данной культуре и в языке, отвечая на вопрос о требованиях (как следует перевести?), вторая описывает лишь действительные выборы переводчика, которые не обязательно зависят от этих норм. В свою очередь, выборы

⁶ Текст написан в соавторстве с Наталией Автономовой, цитируемые слова принадлежат Гаспарову.

могут оказаться результатом творческой деятельности переводчика. Однако, самым интересным случаем мы считаем потенциальную эквивалентность, локализирующуюся между жесткими рамками нормы и творческой свободой переводчика, черпающего из всего того, что потенциально возможно.

В свое время Зыгмунт Гросбарт, задумываясь о возможности создать единую теорию перевода писал:

В переводе – цель оправдывает средства. Именно так я понимаю свою теорию перевода. Теорию эффективного перевода. Теорию, открытую на переводоведческие идеи прошедшего, современного и будущего, беспрепятственно черпающую из них все, что может понадобиться переводчику. Принятие одной нормы не равнозначно с отбрасыванием другой [Grosbart 1998: 47–55].

Точно также, невозможным кажется определить нерушимые принципы практики перевода. В свою очередь, единственное неопровержимое – это желаемая забота переводчика о достижении соответствия, вызываемых подлинником и переводом ассоциаций, и функций, выполняемых обоими текстами. Данным принципом можно руководствоваться и в случае художественных произведений, и других текстов, в том числе специальных, где нельзя переоценить стремление к сходным реакциям реципиентов. Тем более, что с нашей точки зрения, до сих пор в силе остается определение Ольгерда Войтасевича, который дефинируя перевод пришел к выводу, что:

Операция перевода текста *a*, сформулированного на языке *A*, на язык *B* состоит в формулировке текста *b* на языке *B*, таким образом, чтобы текст *b* вызывал у своих реципиентов ассоциации такие же, или близки ассоциациям, вызываемым у реципиентов текстом *a* [Wojtasiewicz 1992: 27].

Необходимо также отдавать себе отчет в том, какие изменения происходят в ходе времени и принимать во внимание, связанную с ними, неизбежность создавать новые варианты перевода, тем более, что текст оригинала тоже подвергается трансформациям – в другую эпоху и у другого читателя он вызывает реакции отличные от вызываемых в момент своего возникновения, но, отличающиеся и от тех, какие стремился вызвать у потенциального реципиента автор подлинника.

Более того, если невозможно определить принципы, которые оказали влияние на деятельность переводчика в любой обстановке и в любое время, тогда, может быть, самой существенной переводческой нормой мы должны считать воздержание от введения в текст изменений, которые препятствуют его акцептабельности, а значит приверженность принципу «Думать и не навредить» (*Sapere et non nocere*).

Следует еще обратить внимание на, связанный с вопросом о принципах перевода, термин «стратегия перевода», который дефинируется нами как

осведомляемый переводчиком выбор цели перевода. Данному выбору подчинены последующие решения относительно направления перевода, а значит его ориентировки на экзотизирование, натурализацию, архаизацию, или актуализирование. Избранная стратегия влияет и на выборы, касающиеся придания данному тексту другой формы художественного выражения, например, приспособление текста романа к театральной постановке, или его экранизация. Такое понимание «стратегии перевода» («переводческой стратегии») позволяет различать ее от «переводческой манеры», что считается нами неосведомленной переводчиком экспликацией своих пристрастий. Поскольку осведомляемые трансформации текста являются результатом стремления достигнуть определенную цель, постольку для манеры, оставляющей в тексте перевода следы, благодаря которым иногда можно узнать переводчика (например, в случае применения характерных для него соответствий данного слова), нет логичного оправдания. К тому же, она вытекает прежде всего из некоторых привычек «второго автора», согласно пониманию данного определения, предложенного в свое время Анной Легежинской [Legeżyńska 1997: 40–50].

Предлагаемое понимание стратегии относится прежде всего ко всякого рода формам межъязыкового перевода, хотя ее можно использовать, исследуя различные внутриязыковые вариации текста, в том числе экранизации и театральные адаптации, которые мы, следуя Эдварду Бальцежану, называем интрасемиотическим переводом [Balcerzan 2009: 247], и которыми в настоящей работе заниматься не будем.

Однако, вышеприведенные замечания стоит принять во внимание, занимаясь любым видом перевода, не только переводом художественного произведения. Кстати, особо важно понимать необходимость достижения равновесия между тем, что консервативно, но необходимо, и тем, что авангардное, и творческое, но, иногда опасно отдаляющееся от первоисточника. Именно поэтому, приступая к переводу и выбирая переводческую стратегию, стоит задуматься над ней в контексте ее восприятия и адекватности для современного реципиента, живущего в определенное время и в определенной культуре. В данном случае мы не рассуждаем об ошибочном выборе, причиной которого является незнание языка или реалий, но о выборе, который «не приспособлен» к потенциальному реципиенту.

Именно с такой точки зрения следует рассматривать художественный перевод. Если бы, однако, поставить вопрос о принципах, руководствующих художественным переводом, мы бы несомненно услышали, что это перевод особый (в некоторых работах, посвященных переводу, появляется информация, что он нуждается в отдельных рассуждениях, объяснениях, подходах, умениях и прочих). Хорошим примером является известный и признаваемый теоретиками перевода труд Барбары З. Келяр *Źumaczenie i koncepcje translatoryczne* (Перевод и переводоведческие концепции) [Kielar 1988]. Сразу

же отменим, что не намереваемся спорить с положениями концепции ученой, обратим только внимание на маргинальную трактовку перевода художественных текстов, именно из-за их особого характера, и прежде всего из-за доминирующей роли, выполняемой в них эстетической функцией и, связанную с этим необходимость другого (особого) подхода к переводу. Рассуждая о такого рода текстах, Келяр констатирует, что «художественные произведения, по традиции, противопоставляются всем другим текстам, по причине свойственного им, особого способа воздействовать на реципиента» [Kielar 1988: 39]. Ученая ссылается, между прочим, на мнение Комиссарова, который разделяя тексты на художественные и нехудожественные, замечал, что особое место художественного перевода вытекает из специфики переводимого материала (произведений художественной литературы), доминантой которых, в противовес всем другим словесным текстам, является художественно-эстетическая функция, называемая также поэтической [Комиссаров 1980: 19–20].

Келяр признает отправной точкой рассуждения русского ученого (Комиссарова), а также предложения Франтишка Гручи [Grucza 1981: 9–27], исходящие из исследований представителей лейпцигской школы, и относящиеся к нехудожественному переводу. Кроме того, она сосредотачивает внимание на вопросах, связанных с эквивалентностью перевода, несмотря на то, как сегодня понимается данный термин, о чем Келяр отлично знает и, в связи с чем, констатирует:

Термин эквивалентность выполняет в переводоведении ключевую роль. В работах, относящихся к этой научной области, он появляется в разных значениях, так как определяя его, разные авторы применяют разные критерии.

В общем, эквивалентность обозначает опосредованную связь между текстом перевода (или его частью), и соответствующим исходным текстом (его частью), однако характер данной связи оказывается предметом разных интерпретаций [Kielar 1988: 39].

Это заставляет ученую маргинализировать исследования художественного перевода, о чем она извещает своего читателя: «Художественными текстами мы занимаемся лишь маргинально [...]» [Kielar 1988: 39].

Данная маргинализация подтверждается и другими теоретическими работами, например, в объемном труде Алиции Писарской и Тересы Томашкевич, являющимся попыткой начертать «карту» разных современных переводоведческих концепций, художественному переводу посвящается всего лишь шесть страниц [Pisarska, Tomasziewicz 1996: 218–223].

Конечно, нельзя не согласиться с необходимостью принять другой подход к переводу нехудожественных и художественных текстов, в которых, как пишет Келяр, выявляются «специфические факторы» [Kielar 1988: 59].

И все-таки, в предметной литературе можно найти очень немного объяснений этой специфики, и мы все время остаемся с открытым вопросом, и прежде всего с констатацией, что это нечто совсем другое, что-то, чему следует посвятить отдельные исследования. В свою очередь попытки выяснить упоминаемую специфику путем фиксирования мнения, что перевод художественных текстов «заключается во вторично-творческом, коммуникативно-эквивалентном перекодировании того, что и каким образом творчески выразил автор подлинника» [Kielar 1988: 58] ведет к поискам другого рода, открывая путь к спорам о вторичности перевода. Здесь стоит вспомнить и следующие слова исследовательницы: «Итак, переводчик сперва выполняет роль адресата, а в следующем отправителя (вторичного). Это творческий акт, совершающийся в процессе перевода художественных текстов» [Kielar 1988: 57].

Данные слова указывают на следующую проблему, какой является необходимость дать ответ на вопрос о вторичности перевода по сравнению с оригиналом, и о степени творческой деятельности, если, вообще, можно говорить о ее градации. И, можно ли считать творческой, деятельность вторичную по отношению к первичному, несомненно творческому акту, совершенному автором подлинника?

О вторичности деятельности переводчика писал, например, Левицки, утверждая, что она касается как языка, так и культуры, которую воспроизводит другой язык, приспособленный к описанию именно этой культуры [Lewicki 2013: 314]. Однако это не означает, что работу переводчика следует признавать вторичной, что часто наблюдается в работах психологов. Например, Юзеф Козелецки, в работе о вопросах психологии мышления, причисляет процесс межъязыкового перевода к сфере репродуктивного мышления, которое заключается в применении в новой деятельности знаний, которые были приобретены раньше, в противовес продуктивному мышлению, когда создается новая информация [Kozielecki 1975: 377]. Он убежден в том, что перевод не создает новой информации и поэтому является деятельностью репродуктивной, вторичной. Мы не согласны с этим мнением, однако в данный момент, споры на эту тему не являются для нас приоритетными. И все-таки есть ученые, доказывающие творческий характер работы переводчика. Всеизвестна, например, работа Бальцежана *Sztuka przekładu jako przedmiot badań literackich* (Искусство перевода как предмет художественных исследований) [Balcerzan 1980: 3–7], где можно прочесть знаменательные, на наш взгляд, слова:

Никто не ищет уже эквивалент данного слова, а только эквивалент функции этого слова. Каждый выбор переводчика – и меткий, и ошибочный – по необходимости становится выбором творца; все его языковые решения вершатся в плане созидания [...] [Balcerzan 1980: 6].

Сторонником этой концепции был также Гросбарт, который довольно часто, сравнивал художественный перевод с высшей математикой и требовал признания роли мышления в работе переводчика, замечая, что «перевод художественной литературы базируется на интуитивных, художественных основах и на научном мышлении» [Grosbart 1995: 73].

Стоит добавить, что часть переводчиков, занимающихся переводом нехудожественных текстов, тоже указывают на его творческий характер. Например, Данута Кежковска доказывает, что перевод правовых текстов тоже является искусством [Kierzkowska 1991].

Итак, на перевод можно смотреть разносторонне – и как на вторичную деятельность, которая состоит в реконструкции по возможности большего количества пластов данного текста, однако ориентированной на его семантический пласт, и как на художественную деятельность – искусство, которое нуждается в творческом подходе к тексту. Некоторые признают перевод одним из видов художественного творчества, другие считают, что он является по своей природе вторичной, а значит нетворческой деятельностью, третьи предлагают сочетать процесс перевода и научную деятельность.

Переводя стихотворные произведения, автор настоящих рассуждений становится на сторону первых, в свою очередь, занимаясь теорией перевода, она ближе последней из упомянутых групп. И все-таки, невозможно совсем отбросить предложение второй из них – ведь, если принять, что мы воспроизводим чужое творчество, а значит, чужое созидание, мы должны согласиться с мнением, что наша деятельность в какой-то степени приобретает черты вторичной деятельности, хотя бы потому, что подлинник ограничивает нашу деятельность как самостоятельного творца текста. И поэтому, независимо от того, каким образом мы будем классифицировать деятельность переводчика художественных текстов, мы обязаны задуматься над ответом на вопрос о границах его творческой свободы.

Один из представителей так называемой школы манипулистов, а после теоретик полисистемной концепции перевода, Жан-Рене Ладмираль, считал, что: «Переводчик, обреченный на свободу, должен принимать решение»⁷ [Ladmiral 1986: 35]. В свою очередь, знаменитый советский, а после (в эмиграции) французский литературовед, теоретик литературы и перевода, Ефим Эткинд утверждал, что границы свободы переводчика определяет осведомляемая им необходимость подчиниться законам художественного мира подлинника [Etkind 1975: 45]. Мы не до конца согласны с этим мнением, так как данная идея ставит перед нами вопрос о мире перевода. И, если мы стремимся к адекватности переводного варианта целевым реципиентом, нам необходимо учитывать законы данного мира. Однако, соглаша-

⁷ Перевод – А.Б.

ясь с мнением Эткинда по поводу необходимых ограничений переводческой свободы, следует спросить, нужно ли ставить знак запрета перед использованием своего собственного потенциала? В какой степени мы должны ограничивать наше творческое созидание? Нам кажется, что если не стремиться трансформировать чужое творчество в свое, возникшее «по поводу чужого», как в начале XIX в. характеризовал свои произведения Василий Жуковский: «Это вообще характер моего авторского творчества; у меня почти все или чужое, или по поводу чужого – и все, однако, мое» [Жуковский 1960: 543], мы должны решиться на ограничения и в этой сфере. Их степень зависит от многочисленных внешних факторов, наблюдаемых по обеим внешним сторонам социокультурных полисистем, как подлинника, так и перевода. С другой стороны, дело ведь не в верноподданном реконструировании оригинала. Идеальный перевод, понимаемый как стопроцентное воспроизведение первоисточника, давно уже не является мечтой теоретиков, не говоря о переводчиках. Кроме редких случаев, воспринимаемых сегодня как исключение из правил, переводчики обычно отдавали себе отчет в необходимости трансформаций, каким подвергается текст в процессе перевода. Кроме того, идеальный перевод (в сигнализированном уже понимании) сводится к замене подлинника подлинником. Это фактически единственный случай, когда тождественны все пласты произведения, в том числе звуковой и визуальный. На самом деле он невозможен, так как не являлся бы переводом.

Здесь стоит признаться, что, будучи переводчиком, автор настоящей работы старается отодвинуть от себя мысль о всякого рода границах, так как в данном случае следовало бы их признать, подчиниться им и согласиться с ограничениями, даже если с собственными. Однако, с другой стороны, признавая необходимость ограничить самого себя каким-то барьером, вынудившим подчинение некоторым принципам, например, указателям данной эпохи, намечающей как направления развития литературной системы, так и конкретные переводческие ориентировки, о чем писал хотя бы, упоминаемый уже Гаспаров [Гаспаров, Автономова 2001: 389–409], я понимаю, что некоторое пространство свободы, которое дано переводчику, определяет стиль переводимого автора и то, что характерно для его поэтики. И, если перешагнуть эту границу, наш перевод превратится в эпигонское произведение, возникшее по поводу, на базисе, и на подобие оригинала. Мы считаем, что стоит примириться с, понимаемой таким образом, вторичностью деятельности переводчика. Это кажется лучшим выходом, чем аплодировать подражательству и создавать вариации на тему чужого текста, даже если, в противовес переводу, результат именно этой деятельности будет признан художественным творчеством.

Заметим также, что деятельность художественного переводчика обычно принуждает его к научному подходу к работе, о чем мы уже упоминали, приводя слова Гросбарта, рассуждающего о связи художественного пере-

вода и науки. В этом месте стоит еще заметить, что переводчики не всегда понимают, что неосознанно прибегают к методам, применяемым теоретиками. Поэтому я попытаюсь дать примеры такой, «управляемой теорией», деятельности на собственном примере – не столько из желания предложить свои переложения, сколько из-за того, что прибегая к ним, мне легче будет оправдать свои позиции. Итак, я становлюсь на место переводчика, который, долгие годы занимаясь теорией, пришел к некоторым заключениям относительно стихотворного перевода. Вполне осознавая при этом, что и почему он меняет в предлагаемом целевом варианте текста, а также, что и почему, по его убеждению, должно в этом варианте остаться. И, кроме этого, указывая выработанные мной методы поисков и, связанный с ними выбор действительных эквивалентов, которыми, согласно положениям Тури, являются избранные переводчиком соответствия определенных элементов оригинала [Toury 1980: 65].

Однако, прежде чем перейти к примерам, пару строк посвятим еще вступительным положениям, которыми мы руководствуемся, приступая к переводу. Итак, мы оставляем в стороне стандарты, предлагаемые в многочисленных, направляемых переводчикам «заповедях», которые возникали в разные времена, примером чего может послужить и упоминаемый уже Доле [Dolet 1540: 13–19], и современный автор немецких переводов польской поэзии Карл Дедечиус [Dedecius 1988: 68–69]. Приступая к переводу, пытаемся определить индивидуальные доминанты данного творчества и конкретного текста, а также наши доминанты по отношению к данному тексту, а значит то, что мы хотим сделать с подлинником, или же каким мы желаем видеть перевод. Это необходимо для того, чтобы в последствии вполне осознанно принимать решения, касающиеся плана микротекста. Мы стремимся также найти возможности перевода, данные переводчику конкретным текстом. Другими словами, переводчик должен знать, почему он прибегает к определенным трансформациям, почему что-то из текста убирает, вводя в него другое, или передвигает какой-то элемент в другое место, вводит другие образы, придает другие смыслы, и какие возможности им используются (на каком основании вводятся в текст переводческие трансформации). В процессе перевода творческие решения не должны быть случайными, тем более, что творческая свобода ограничена, о чем уже упоминалось. С другой стороны, необходимо также определить препятствия, которые следует преодолеть. Дело здесь не в незнакомых словах, – их можно проверить по словарю. Сложность перевода состоит, например, в ярких чертах чьего-то творчества, или же авторского стиля, что следует воспроизвести в целевом тексте. Это касается таких элементов текста, как повторения, игра слов, неологизмы, архаизмы, всякого рода стилизирование, воспроизведение звукового пласта, или иронии, и других, наблюдаемых в тексте явлений, которые мы перечислять не будем. Предлагаемый нами анализ требует от переводчика отличаться

определенными филологическими, переводческими и широко понимаемыми общекультурными компетентностями. Заставляет его обладать разносторонними знаниями относительно обеих культур, а также знаниями, касающимися данного автора и его места в конкретной культуре, или культурах. Самого знания языков исходного и целевого текста недостаточно – это элементарное условие, без выполнения которого приступать к переводу просто нельзя.

1.3. Предпереводческий анализ текста как первый этап работы переводчика

Перевод, как понимание текста – понимание текста, как перевод – состоит в перемещении процесса межчеловеческой коммуникации в районы индивидуальной автокоммуникации; чужое высказывание мы дешифрируем здесь с такой же ясностью, с какой мы способны дешифровать собственные высказывания.

Edward Balcerzan

Печатая свое, посвященное предпереводческому анализу текста, пособие для студентов переводоведения, Маргарита Брандес и Валерий Провоторов писали:

Смысл пособия состоит в том, чтобы будущий переводчик усвоил для себя, что он переводит не просто язык текста (т.е. язык, который накладывается на фактуальное, предметное содержание) и не просто текст как фактуальное содержание (т.е. содержание, лишенное внутренней оформленности), а переводит язык, который является результатом информационной переработки фактуального содержания текста, является выражением многократно осмысленного содержания.

Иными словами, он переводит не только «о чем» говорится в тексте (это очень простой и неадекватный вид перевода), а «что» говорится и «как» это выражается в самом тексте и языке текста. «Что» и «как» – за этими словами стоит смысл текста, т.е. информационное содержание текста, которое складывается из функционального содержания («что») и формального, также смыслового («как»). «Что» и «как» образуют форму фактуального содержания текста, которая также содержательна и называется информационной формой. В этой форме «что» – функциональное содержание (конкретное коммуникативное содержание), существующее в виде «речевого жанра», а «как» – информационная структура этого функционального содержания, определяющая языковой стиль произведения [Брандес, Провоторов 2001: on-line].

Не существует, к сожалению, ни одна польская работа, исследующая исходный текст именно с такой перспективы, и тем более, выполняющая данный анализ на материале польского и русского языков. Следует, однако, заметить, что в Польше печатались научные статьи, авторы которых демонстрировали собственные переводческие труды, в том числе и выполняемые авторские анализы, представляя избранные собой цели, доминанты, а также мотивируя решения относительно переводческих выборов и приемов, которые содействуют преодолению препятствий, стоящих на дороге к возникновению перевода.

Первым, современным текстом, который указывает такого рода анализ, следует несомненно признать, напечатанную впервые в 1946 г. статью *Czterowiersz na warsztacie* (Четверостишие на верстаке) [Tuwim 2007: 135–145]⁸, в котором поэт объяснял почему он не смог перевести на польский четыре строки, открывающие пролог к *Руслану и Людмиле* – пушкинской литературной магической сказке, написанной в форме поэмы. Дело касается четверостишия, которое относительно верно в семантическом плане перевел после Ян Бжехва, воспроизводя на польском языке весь текст русского поэта [Puszkina 1987⁹]:

Александр Пушкин

У лукоморья дуб зелёный;
Златая цепь на дубе том:
И днём и ночью кот учёный
Всё ходит по цепи кругом

[Пушкин 1960: 9]

Перевод. Ян Бжехва

Jest nad zatoką dęb zielony,
Na dębie złoty łańcuch lśni;
I całe noce, całe dni
Wędruje po nim kot uczony

[Пушкин 1987: 5]

В 90. годы XX века появились анализы переводов, помещенные в книге Баранчака *Ocalone w tłumaczeniu* (Спасенное в переводе) [Barańczak 1992], однако этот ученый сосредотачивался прежде всего на указании своих переводов с разных языков на фоне и во сравнении с переводами других переводчиков. «Отправной точкой» для проводимых Баранчаком анализов, стала, абстрагированная им самим, семантическая доминанта, определяемая как такой элемент структуры стихотворного текста, который оказывается ключом ко всем его смыслам. Вышесказанное означает, что предпереводческий анализ сводится лишь к определению данной доминанты, последствием чего является конструирование такого перевода, который будет реализовать ее на целевом языке.

⁸ Первоиздание в газете «Wiadomości Literackie» 1936, № 47.

⁹ Первоиздание 1954.

Имеются и рассуждения других переводчиков, например, Яцек Балух подробно описывает процесс выполнения им же перевода известного стихотворения Тувима *Lokomotywa* (*Паровоз*) на чешский язык [Baluch 2007: 145–166], указывая при этом на ограничивающие переводчика препятствия.

Автор настоящей работы тоже несколько раз проводила такого рода анализы, рассматривая выделяемые собой переводческие доминанты, отличающиеся от семантической доминанты Баранчака, и указывая свой путь к преодолению «переводческих препятствий» [см. напр.: Беднарчик 2014: 299–312]. Поэтому, прежде чем, перейти к анализам, отметим три основные разницы между семантической доминантой Баранчака, и предлагаемой нами переводческой доминантой:

Семантическая доминанта

1. доминанта относится к стихотворному тексту;
2. доминанта одна;
3. доминанта объективна.

Переводческая доминанта

1. доминанта относится к каждому тексту;
2. доминант может быть несколько;
3. доминанта субъективна.

Во-первых, семантическая доминанта относится исключительно к стихотворному тексту, а переводческая к любому тексту, подвергаемому переводу. Во-вторых, в предложении Баранчака доминанта может быть только одна, а в нашем доминант может быть больше. В-третьих, ученый считает выделяемую собой доминанту объективной и, последовательно, неопровержимой, в то время переводческая доминанта определяется как субъективная, что ведет к некоторому релятивизму, так как переводческая доминанта зависит от интерпретации конкретного переводчика. Стоит также обратить внимание на акцент, какой у Баранчака поставлен на семантическом пласте текста. В его концепции он становится самым существенным. А ведь это не всегда самый существенный пласт переводимого текста. Он не является им, хотя бы, в случае перевода песни, или визуальной поэзии.

В данный момент стоит еще отметить, что различия между концепцией Баранчака и нашей указаны здесь не с целью оспаривать предложение польского ученого, а с целью сделать более понятными принципы, указываемого нами переводческого анализа, что стоит предварить еще несколькими замечаниями.

Итак, необходимо отнестись к рассуждениям исследователей, занимавшихся теоретическими положениями предпереводческого анализа. Начнем с упомянутых уже российских авторов, подчеркивающих, что переводчик, приступая к переводу должен, для самого себя определить «в каком речевом жанре выполнен текст и в каком функциональном стиле этот текст существует» [Брандес, Провоторов 2001: on-line]. Они убеждены в том, что специфику данного текста определяет именно функциональный стиль. Стоит также от-

метить, что предметом перевода является для них широко понимаемая форма текста. Все примеры анализа в книге Брандес и Провоторова были выполнены с учетом лингвистического подхода к переводу и теоретической концепции, предложенной раньше в книге Брандес *Стиль и перевод* [Брандес 1988]. Поэтому авторы работы о предпереводческом анализе текста рассматривают прежде всего коммуникативный план и стилистически-жанровое построение оригинала, а также функционирование данного текста в разных социальных и коммуникативных условиях и в системе функциональных стилей.

Анализируемый текст исследуется ими с точки зрения выявления его общих стилистически-жанровых факторов, которыми, в случае специального текста, считаются функциональный стиль и речевой вид, а в случае художественного текста – художественное направление и образ «говорящего субъекта» (определение Брандес). В нехудожественном тексте определяется «внутренняя структура способа коммуникации», в художественном роль «говорящего субъекта», а также все то, что влияет на ощущения читателя. Все это должно способствовать пониманию переводчиком типичной синтаксической структуры текста и его лексического построения.

Благодаря такому подходу, в концепции авторов книги «понимание» оказывается базисной категорией теории перевода, значение которой для получения адекватного перевода и выработки методов преодоления препятствий, появившихся в процессе перевода, переоценить нельзя [Брандес 1988: 17]. Последствием признания понимания психической деятельностью является исследование в книге его двух форм: ментального действия (духовного, ориентированного на формирование знаний) и, вторичного по отношению к нему, ментально-речевого действия понимания (духовно-практического, связанного с использованием в коммуникации знаний). Брандес считает, что в процессе перевода происходит дешифрирование и понимание смысла, кодированного в исходном тексте [Брандес 1988: 22].

В свою очередь, целью анализа оказывается представить возможности воспроизвести в переводе смысл исходного текста, тем более, что по мнению упомянутых авторов, адекватность перевода связана с указанием смысла как некоторой системы «которая определяет стиль языка текста». Именно поэтому исследователи предлагают анализ, использующий метод «критики перевода», которая, по их мнению, должна демонстрировать осложнения перевода, выступающие в рамках данного речевого жанра и функционального стиля [Брандес, Провоторов 2001: on-line].

Независимо от полного согласия с идеей предпереводческого анализа как такового, а также с частью положений цитируемых исследователей, например, с трактовкой понимания текста как основы добротного перевода, мы не уверены в зависимости проводимого анализа художественного произведения от абстрактного художественного направления и образа «говорящего субъекта». Тем более, что данный субъект в работе Брандес отождест-

влен с повествователем [Брандес 1988: 80–83] и не имеет ничего общего со стихотворным текстом. Кроме того, деятельность переводчика рассматривается ученой прежде всего, как вторичная и репродуцирующая, о чем она предупреждает уже во вступлении в книгу [Брандес 1988: 3], а в следующем, в ее теоретической части, где читаем: «Перевод деятельность не продуцирующая, а репродуцирующая, т.е. это не первичная, а вторичная деятельность» [Брандес 1988: 13]. Занимаясь стихотворным переводом, нельзя согласиться с трактовкой «образа говорящего субъекта» как указателя переводческих методов. Кстати, выше обращалось уже внимание на то, что нам трудно согласиться с признанием перевода репродуцирующим действием. Поиски переводных стихотворных соответствий приводят к выводу, что это творческая работа, даже если она в какой-то степени вторична. В свою очередь «говорящий субъект» в случае лирики решает всего лишь о необходимости сохранить литературный жанр, или же некоторые, определенные жанровые черты, но, по-видимому не влияет на решения переводчиков и не определяет их. Приняв такую точку зрения, следует искать другие указатели адекватного, или же акцептируемого перевода.

Другую концепцию предпереводческого анализа предлагает Ирина Алексеева, которая обсуждает этот вопрос в монографии, озаглавленной *Введение в переводоведение* [Алексеева И. 2004]. Она представила в ней схему предпереводческого анализа, согласно которому переводчик должен:

1. Выполнить нечто вроде запроса, касающегося разного рода внетекстовой информации касательно данного текста, таких как информация о его авторе, о времени и месте возникновения текста, и о месте его издания. Данная информация должна указывать, что в переводе допустимо, что необходимо, например: «если текст прошлого века, пусть он и не художественный – пишет Алексеева – при переводе необходима архаизация» [Алексеева И. 2004: 326];

2. Определить кто является автором, и кто получателем данного текста (для кого он предназначен);

3. Определить вид информации, находящейся в тексте (это может быть когнитивная информация, например, название фирмы в торговых документах; оперативная информация, если в тексте найдем указания адресату; эмоциональная, например, формулы обращения, или выражение своего взгляда, и, наконец, эстетическая, которой Алексеева не находит в нехудожественном тексте [Алексеева И. 2004: 324–328].

Накопленные знания помогают переводчику формулировать коммуникативные задачи текста. Исследовательница обращает также внимание на жанр исходного текста, который должен осознавать переводчик, хотя он не обязан воспроизводить в переводе все характеристики данного стиля [Алексеева И. 2004: 329].

Стоит еще заметить, что и Алексеева [Алексеева И. 2004] не занимается стихотворным переводом, однако ее концепцию можно в какой-то степени

принять. По нашему мнению, подходящей является прежде всего предложенная ученой схема анализа подлинника, выполняемого с учетом последующего за ним перевода. Однако, как нам кажется, здесь не хватает четкого указания на средства реализации целей автора, то есть вопроса о том, каким образом (какими средствами) подлинник выражает заложенную в нем информацию, хотя это в какой-то степени может заключаться в заложенных ученой поисках эстетических указаний.

О предпереводческом анализе рассуждали и другие ученые, хотя чаще всего ими приводится мнение Брандес – автора теоретической части учебника, или же Алексеевой [Алексеева И. 2004], и занимаются они, прежде всего, нехудожественными текстами [Каширина 2002: 258; Kashirina 2014: 274–296; Старкова 2015: 100–103; Аникина, Якименко 2012: 150–152; Kalmazova 2016: 87–96].

Отметим еще, что независимо от вида анализируемого текста, исследователи все чаще пишут о предпереводческом анализе, как о первом этапе работы переводчика [Ауцурова 2014: 213–216] и обращают внимание на востребованность занятий по предпереводческому анализу, проводимому также на текстах художественной литературы, для дидактики перевода. Здесь стоит еще упомянуть работу Елены Барышниковой и Елены Штыриной, которые обращают внимание на роль предпереводческого анализа художественного текста в обучении РКИ [Барышникова, Штырина 2013: 39–44], ссылаясь при этом на работу Ирины Цатуровой и Натальи Кашириной об анализе текста, предназначенного к переводу [Цатурова, Каширина 2008], и на слова Дмитрия Ермоловича, который рассуждая о проблемах перевода и культуры языка, писал, что практика подготовки переводчиков до сих пор не выработала ясной системы предпереводческого анализа текста [Ермолович 2013: 182].

Данная проблематика интересна не только для русских авторов. О предпереводческом анализе, выполняющем роль начального этапа деятельности переводчика, писал также Даниэль Годек [Gouadec 2007], а много лет спустя, в начале 90. Кристиана Норд [Nord 2005]¹⁰.

Годек выделяет три вида переводческой деятельности: 1. Предпереводческую (*Pre-translation*), 2. Переводческую (*Translation*) и Постпереводческую (*Post-translation*) [Gouadec 2007: 13]. Предпереводческая деятельность, точно так же, как в случае Брандес и Провоторова, считается им, прежде всего, процессом понимания исходного текста, поиском нужной информации и терминологии (в том числе, например, фразеологии), которые соответствуют данному виду специального текста (например, документа) и необходимы для накопления материала, позволяющего правильно конструировать целевой документ [Gouadec 2007: 20–22].

¹⁰ Первоиздание 1991.

В свою очередь Норд, рассматривающая предпереводческий анализ в контексте дидактики перевода, предлагает довольно цельную схему такого исследования целевого текста, разделяя его составляющие на экстралингвистические и внутриязыковые указатели. Среди экстралингвистических она выделяет автора текста, его интенцию, адресата текста, способ передачи данного сообщения (устный или письменный), место и время возникновения текста, а также причину его возникновения и цель перевода. Зато, среди внутритекстовых: тему текста, его содержание и структуру, реалии, и влияющие на данный текст невербальные элементы, и, сверх того, лексические и синтаксические характеристики текста, а также его прагматическое влияние на получателя [Nord 2005: 156].

Стоит отметить, что предложения ученых во многом схожи и, о чем уже упоминалось, не считая исключений, они относятся прежде всего к специальным текстам. Кроме того, необходимо учитывать, что о предпереводческом анализе довольно часто высказываются дидактики перевода, зачастую ссылающиеся на изданные раньше труды из области переводоведения – собственные, как в случае Брандес, а также принадлежащие другим авторам, например, на книгу Рюрика Миньяра-Белоручева от 1996 г. [Миньяр-Белоручев 1996], автор которой, не упоминает, правда, про предпереводческий анализ, однако, в его работе появилось предложение проводить анализ исходного текста до того, как приступить к переводу.

Признавая пользу, извлекаемую переводчиком из предварительного анализа исходного текста, мы уверены в том, что он нужен и в случае, когда исходный текст является художественным произведением, в том числе и поэтическим. Итак, мы еще раз подчеркнем здесь, что с нашей перспективы предпереводческий анализ стоит применять также в процессе перевода художественного текста, тем более, что он может благоприятно повлиять на качество перевода и поспособствовать сочинению качественного целевого текста. Сверх того, мы убеждены в том, что анализ, опережающий перевод художественного произведения, может выявить специфику исходного текста намного наглядней, чем анализ текста, который не выполняет художественной функции. Этому способствует нагромождение в художественном произведении стилистических и художественных средств, а также концентрация в такого рода тексте разнообразных переводческих проблем. В свою очередь, возвращаясь к упоминаемой уже статье Барышниковой и Штыриной [Барышникова, Штырина 2013: 39–44], занимавшихся использованием предпереводческого анализа в дидактике языка, хотелось бы указать на возможность применить его в процессе дидактики перевода. Таким образом мы попытаемся доказать, что упражнение в решении переводческих проблем, проводимое на материале художественного произведения, помогает развивать умение решать такие проблемы также в случае перевода других текстов, в которых меньше явлений, осложняющих перевод.

1.3.1. Дидактический пример

*Тем временем перевод – это игра, неотъемлемая
коллизия субституции и транслокации.*

Эдвард Бальцежан

Лучшим примером такого дидактического эксперимента является стихотворение Осипа Мандельштам, открывающееся словами *Пусти меня, отдай меня, Воронеж...* [Мандельштам 1983: 400], известное читателям под названием *Воронеж*, которое я переводила вместе с двумя студентками, в рамках занятий по художественному переводу¹¹ и, перевод которого предваряет предпереводческий анализ, выполняемый нами совместно. Стихотворение, возникшее в 1935 г. цитируется ниже, вместе с польским подстрочником:

Осип Мандельштам

Пусти меня, отдай меня, Воронеж:
Уронишь ты меня иль проворонишь,
Ты выронишь меня или вернешь, –
Воронеж – блажь, Воронеж – ворон,
нож.

[Мандельштам 1983: 400]

Подстрочник

Wypuść (puść) mnie, oddaj mnie
(zwróć) Woroneżu:
Uronisz (upuścisz) mnie czy przegapisz
(stracisz),
Czy mnie upuścisz czy zwrócisz, –
Woroneż – błogosławieństwo, Woroneż
– kruk, nóż.

Используемый переводчиком подстрочник, оказывается существенной составной предпереводческого анализа, так как он позволяет переводчику лучше понять значение текста и уяснить для себя все неясные элементы, в том числе неизвестные ему слова и словарные обороты. О пользе анализа свидетельствует сопоставление переводимого текста и первой попытки его перевода. В данном контексте ниже приводится первый («черновой») вариант перевода мандельштамовского стиха, предложенный студентками, который до проведения анализа, до выполнения подстрочного перевода и до уяснения непонятных им мест в тексте (в квадратных скобках) выглядел следующим образом:

Wypuść (puść) mnie, oddaj mnie Woroneżu:
[...] mnie czy [...],
Czy mnie [...] czy zwrócisz, –
Woroneż – [...], Woroneż – kruk, nóż.

¹¹ Перевод: Анна Беднарчик, Габриэла Делида, Эвелина Лучак.

После, мы занялись, с одной стороны, поисками словарных соответствий, а с другой, определением потенциальных переводческих возможностей. Итак, следующим элементом этой «головоломки» стало определение, связанных со стихотворением Мандельштама, и с нашей точки зрения важных, внетекстовых элементов. Осознавая реалии возникновения данного четверостишия, мы обратили внимание на факт его написания во время ссылки Мандельштама в Воронеж. Ссылка эта началась в 1934 г. и закончилась в 1937 г., на несколько месяцев до следующего ареста и до того, как поэт был приговорен к лагерю, на одном из этапов к которому он умер. Стихотворение, написанное в 1935 г. вошло в состав так называемых *Воронежских тетрадей*, напечатанных целиком только в 1980 г.

Указанный, невербальный контекст обязует переводчика к учету времени возникновения стихотворения, и прежде всего места, где оно было написано. Таким образом, последствием этих, сопровождающих оригинал реалий, оказывается необходимость оставить в переводе Воронеж, как место прохождения действия.

Кроме того, со словом Воронеж связана особая ассоциативно-звуковая цепочка слов и звуков, а именно: «Воронеж – уронишь – проворонишь – выронишь – вернешь – выронишь – вернешь – Воронеж – блажь – Воронеж – ворон – нож».

В ней наблюдаются слова, связанные с чувством горести (печали), и, одновременно, беспокойства, страха, ассоциирующиеся с проигрышем. Данное настроение вводят в текст глаголы:

- «уронить», по-польски: *wyurusić z rąk, urusić, wyrzucić*;
- «выронить», с таким же значением;
- «проворонить», то есть: *urusić, przegapić, zgubić, stracić, przeoczyć*.

Кроме того, следует обратить внимание на существительные «ворон» – по-польски *kruk* и «нож» – *nóż*. Первое из них – *kruk* (ворон), воспринимается русским реципиентом как символ несчастья, смерти (Достаточно вспомнить поэтические образы, наблюдаемые в произведениях русского народного фольклора, примером чего является казачья песня – *Черный ворон*, в которой появился образ ворона, кружившего над умирающим казаком. Именно эта птица приносит матери и невесте весть о смерти солдата). Данная ассоциация связана и с наблюдаемой у Мандельштама символикой черного света, как предвестия несчастья, или же смерти. В свою очередь, нож несомненно пополняет смыслы, заключенные в семантическом поле стихотворения.

Еще одним интересным элементом произведения стало двусмысленное определение «блажь», которое может обозначать счастье и благословение, а значит радость, и трактуется тогда как антонимичное по отношению к «ворону и «ножу», но может обозначать и дурь, сумасбродство, сумасшествие. В случае такой интерпретации *szalony Woroneż* (сумасшедший/

шальной Воронеж) возбуждает у читателя совсем другие эмоции, и переводчик должен решить, какой образ он передаст целевому получателю.

Эта семантическая неоднозначность заставила студенток-переводчиц посвятить внимание другому «антонимичному образу»¹², выступавшему в тексте русского поэта. Кроме слова «блажь», употребление которого вызвало двойную трактовку Воронежа, ставшего заодно блаженством и счастьем, а также безумием, особенно в контексте свойственных русской традиции блаженных юродивых и в сопоставлении с предвещающими несчастье, и даже смерть, вороном, или ножом, а может быть вороном, являющимся ножом («Воронеж – ворон, нож»), в стихотворении появляется еще пара: «выронишь – вернешь», то есть, с одной стороны *wyrzuci, upiści, ironi*, а с другой *wróci, zwróci, odda*. Оба эти слова обладают значением деятельности, ведущей к избавлению от чего-либо (убрать).

Последнее, на что следует обратить внимание, это звуковой пласт стиха, который, благодаря нагромождению твердых (-в-, -р-) и шипящих (-ж-, -ш-) гласных, а также повторений этих звуков, может вызвать чувство страха. В «пространстве» четырех небольших строк, насчитывающих всего лишь 20 слов, находим 11, включающих в себя упомянутые согласные. В свою очередь, повторения касаются не одних звуков, но и слов: «Воронеж», которое в русском тексте появляется троекратно и «ворон», в каком-то смысле «входящий в состав» названия города, а также лексемы «проворонишь»: «**Воронеж** – про**воронишь**». Таким образом «ворон» появляется в тексте целых пять раз. Оттуда и констатация, что кроме сохранения в переводе слова «Воронеж», целевой текст должен воспроизводить также характерный звуковой пласт подлинника. Это значит, что кроме названия города Воронеж, создавая польский вариант, следует подбирать слова, построенные из указанных, и соответственно ассоциируемых звуков.

Следующий этап предпереводческого анализа состоит из поисков переводных соответствий тех, обособленных нами в исходном тексте явлений, которые мы вместе со студентками решили воспроизвести. Не всегда можно достигнуть тождественности на всех уровнях текста, однако, стоит ее искать, принимая во внимание все аспекты перевода. Относительно абстрагированной нами цепочки звуковых ассоциаций оригинала, необходимо согласиться, что на польском языке нельзя найти такой же цепочки звуков. Существуют, правда, слова, заключающие в себе звуковое сочетание -вр- [wr], напр. *wrona, wrony* (ворона, вороной), *wróg* (враг), и даже *wróżba* (ворожба), есть и паронимические звуки, построенные на базе твердых согласных, сочетаемых со звуком -р- [-r-]: [br], как в словах *broni, broń, brona* (защитать, оружие, борона), или [nr] как в случае лексемы *roni*

¹² Мы называем так противоречащие друг другу поэтические образы, построение которых часто использует омонимию, или/и двусмысленность.

(ронять), а также [hr], [dr] и других, которые вызывают ощущение хрипа, или гортанных звуков, и приводят на мысль что-то злое, страшное, угрожающее. Однако, не все слова, которые входят в польский словарный запас, можно использовать в конкретном, интересующем нас переводе, хотя, с другой стороны, следует помнить, что предпереводческий анализ выявляет потенциальные возможности, данные переводчику целевым языком, а выбор среди них осуществляется им самим.

Представленные нами замечания привели к возникновению расширенного варианта подстрочного перевода, где обращает внимание расширение потенциальных соответствий некоторых слов, а именно:

1) лексемы «проворонишь» возможностью данной словом *obronisz*, реализующим сходные звуковые характеристики, но, заодно, указывающим на антонимичность по отношению к *ironić/upuścić*;

2) лексемы «вернешь» звуковыми соотношениями и семантикой, связанными со словом *odwróćisz*, где русское «вернуть» значит *odda, zwróci*, а «повернуть» – «*odwrócić/obrócić/zawrócić*»;

3) лексемы «блажь» ее двойным смыслом;

4) лексемы «ворон», польским словарным соответствием которого является *kruk*, близким ему в звуковом плане словом *wrona*, а также указанием на черный цвет, который в обоих полисемiotических системах ассоциируется как с вороном, так и с несчастьем, и со смертью;

5) лексемы «нож» и ассоциируемую с ней остротой (особенно в выражении «острый нож», которое часто появляется в художественных образах убийц).

Такой расширенный подстрочник выглядит следующим образом:

Подстрочник

Wypuść (puść) mnie, oddaj mnie (zwróć) Woroneżu:

Uronisz (upuścisz) mnie czy przegapisz (stracisz),

Czy mnie upuścisz czy zwrócisz, –

Woroneż – błogosławieństwo, Woroneż – kruk, nóż.

Расширенный подстрочник

Wypuść (puść) mnie, oddaj mnie (zwróć) Woroneżu:

Uronisz (**upuścisz**) mnie czy przegapisz (stracisz, **obronisz**),

Czy mnie upuścisz czy zwrócisz (**odwrócisz**), –

Woroneż – błogosławieństwo (**szaleństwo**), Woroneż – kruk (**wrona, czarny**), nóż (**ostry**).

Анализируя стихотворный текст, стоит еще обратить внимание на метрическую систему стиха, в данном случае на пятистопный ямб и на муж-

скую рифму, которые существенны для интересующего нас текста и для польского переводчика. Значение для текста проявляется прежде всего в динамизировании высказывания Мандельштама, достигаемом благодаря указанным явлениям. В подлиннике наблюдается парная рифма, в двух первых строках женская, в двух завершающих текст – мужская. Этому сопутствуют гиперкаталектические завершения в первой и во второй строках, в противовес третьей и четвертой, которые акаталектические. Динамизирование связано именно с этой заменой удлинённых парокситонических строк окситоническими строками с ударением на последнем слоге. Из этого вытекает, что переводчик должен искать рифму к словам *kruk*, или *nóž*, хотя он может найти и другое слово, завершающее четверостишие. В свою очередь рифмическая схема и система рифм очень важны для переводчика из-за затруднения, каким является для него польское словесное ударение, выпадающее на предпоследний слог и мужская рифма, ограниченная числом польских однослоговых слов. Это сильно осложняет построение на польском языке популярной в русской поэзии мужской рифмы. Кроме того, переводя русскую поэзию, переводчик должен отдавать себе отчет в том, что в русской поэзии самой распространенной является силлаботоническая система стихосложения, а пятистопный ямб, со времен Александра Пушкина является одним из любимых метрических размеров, применяемых русскими поэтами.

Пытаясь, совместно с двумя студентками, перевести стихотворение Мандельштама, мы учитывали некоторые доминанты. Ими стали: воспроизведение ямбического метра; повторение, завершающей текст мужской рифмы; конструирование ассоциативно-звуковой цепочки, основой которой стало слово *Woroneż*, а также накопление звуков, вызывающих ассоциации созвучные с оригинальными (*uronić – upuścić – wrócić – zwrócić – wypuścić*), и заключающих в себе согласную *-r-*, или же шипящие согласные. Мы решили завершить первую строку стиха названием города в именительном падеже – *Woroneż*, чего можно достичь, используя вопрос. Последствием этого решения оказались поиски рифмы к конкретному слову. Мы использовали с этой целью веб-страницу www.rymer.org и выбрали слово, благодаря которому можно было построить неточную рифму, а именно название одной из мифических рек, текущих в греческом Гадесе – *Acheron* (Ахерон). Мы ввели ее в текст перевода в форме винительного падежа (*Acheronem*). Несмотря на то, что данное слово не создает точной рифмы со словом *Woroneż*, благодаря нему в тексте появляется добавочная внутренняя мужская рифма к слову *dom – domem*. В данном месте следует также оправдать введение в польский вариант реки, отсутствующей в произведении русского поэта. Такое решение мы приняли, учитывая характерные для творчества Мандельштама соотнесения с мифологией древней Греции и Рима. Поэт не столько обращался к античности, сколько

использовал эти соотнесения с целью указать проблемы, связанные с действительностью, в которой жил. Мы решили поступать таким же образом. Стоит также добавить, что Ахерон – это река боли, печали и горести, что позволяет построить на месте противоречия «уронишь – проворонишь» (*urpuścisz/uroniisz – przegapisz/stracisz*) другое: *domem – Acheronem* (домом – Ахероном).

В свою очередь в третьей строке мы воспользовались возможностью, данной нагромождением шипящих согласных *strzec jak stróż* и зарифмовали слово *stróż* с завершающей стихотворение лексемой *nóż* (*stróż – nóż*). Кроме того, необходимо заметить замену «ворона» лексемой *wrona*, что способствовало воспроизведению звукового плана мандельштамовского произведения, незначительно только нарушая семантический план подлинника. Трансформации подвергается сфера микро-, что не влияет на семантику текста в целом. Микросдвиг касается вида птицы и, частично, ассоциаций получателя, который, согласно европейской традиции, ассоциирует ворона прежде всего с несчастьем, хотя русский реципиент может связывать его символику и с мудростью, в то время, когда «ворона» может символизировать слабоумие (глупость). Однако, в микромасштабе, существенные для интересующего нас текста, сочетания с несчастьем, как для русских, так и для польских читателей относятся и вороне, и к ворону. Достаточно вспомнить, с одной стороны, что на русском языке названия обеих птиц близки друг другу в звуковом плане: *kruk* это «ворон», а *wrona* – «ворона», и, с другой стороны, напомнить заглавие рассказа *Rozdzióbią nas kruki i wrony* (Расклюёт нас воронё) Стефана Жеромского.

Проведенные исследования привели нас к сочинению следующего переводного варианта:

Czy odda mnie, czy zwróci mnie Woroneż,
Czy będzie domem czy też Acheronem?
Czy wrócisz mnie, czy będziesz strzegł jak stróż?
Woroneż – cud, Woroneż – wrona, nóż,

где, независимо от другого лексического состава, можно насчитать столько же слов с интересующими нас фоническими «сгущениями», сколько их замечалось в подлиннике. Правда, не все из них можно было воссоздать в польском предложении, из которого исчезли повторения типа «**Воронеж** – **проворонишь** – **ворон**», однако в нем появились, в какой-то степени компенсирующие потери: **Woroneż** – **wróćisz** – **wrona** и, сверх того, **strzegł** – **stróż**.

Можно, конечно, переводить данный текст по-другому, используя хотябы, глаголы *broni* (защищать), или *zabrania* (запрещать), что в свое время предложил Баранчак, переводя рассматриваемый текст двоекратно:

**Осип Мандельштам, перевод. Станислав Баранчак
вариант 1**

Wypuść mnie wreszcie, zwróć mnie już,
Woroneż –
Uronisz mnie, zabronisz czy obronisz,
Czy mnie poskromisz, czy poronisz
w kurz –
Woroneż – stróż, Woroneż – wroni nóż.

[Mandelsztam 1981: 37]

**Осип Мандельштам, перевод. Станислав Баранчак
вариант 2**

Niech mnie wypuści, zwróci już Woroneż
–
Miasto, czy mnie uronisz, czy zabronisz,
Czy mnie poskromisz, czy poronisz
w kurz?
Woroneż – stróż, Woroneż – wroni nóż.

[Mandelsztam 1983: 401]

Обратный подстрочный перевод

Выпусти меня на конец, верни меня
уже, Воронеж –
Уронишь меня, запретишь или защи-
тишь,
Может ты меня усьмиришь, или уро-
нишь в пыль –
Воронеж – сторож, Воронеж – воро-
ний нож.

Обратный подстрочный перевод

Пусть меня выпустит, вернет меня
Воронеж –
Город, ты меня уронишь, или запре-
тишь,
Ты меня усьмиришь, или уронишь
в пыль?
Воронеж – сторож, Воронеж – воро-
ний нож.

Эти два польских перевода позволяют в какой-то мере вникнуть в работу переводчика и проследить его творческий путь, так как цитируемые варианты можно считать первой попыткой, и следующим за ней совершенствованием формы перевода. Если посмотреть на них именно с такой точки зрения, заметим, что Баранчак пытается воспроизвести те самые составные первоисточника, которые и нами считались доминирующими элементами. Имеются в виду характерные для русского поэта ассоциативно-звуковые цепочки, рифмическая схема, Воронеж и настроение, связанное с пребыванием Мандельштама именно там. Необходимо также отметить, что переводчик не стремился воспроизвести подлинную метрическую схему, а заменил ее силлабическим стихом, две первые строки которого насчитывают 11, а две последние 10 слогов.

Стремление сохранить рифму привело Баранчака к использованию прошедшего времени глаголов *obroni* (*obronisz* – защитишь) в первом варианте и *zabroni* (*zabronisz* – запретишь) во втором, и кроме этого, к введению рифмы *kurz* – *nóż*. Мы считаем, что степень расхождения с оригиналом в обеих версиях, предложенных польским поэтом и теоретиком перевода, можно сравнивать с вариантом, предложенным в приводимом дидактическом эксперименте. Самой существенной разницей является упор, какой Баранчак делает на звуковые повторы, прежде всего во втором варианте своего пере-

вода, где наблюдаются ряды повторений: *Uronisz mnie, zabronisz czy obronisz / Czy mnie poskromisz, czy poronisz*. Однако мы считаем, что указанная тенденция обращает внимание польского реципиента прежде всего на умение конструировать игру слов, а не на смысл мандельштамовского четверостишия. Поэтому принятое Баранчаком решение исключить из позднейшего варианта одно из указанных слов – *obronisz*, мы считаем оправданным. Мы согласны также с заменой повеления: *Wypuść mnie [...], zwróć mnie...* желанием: *Niech mnie wypuści, zwróci...*, тем более, что на польском языке повелительное наклонение не выступает с неодушевленным существительным в именительном падеже. В данном случае мы видим то же препятствие, которое вынудило нас ввести в польский текст вопрос *Czy odda mnie, czy zwróci mnie...*

Завершая рассуждения про перевод *Воронежа*, хотелось бы обратить внимание на некоторые, характерные для данного творчества стилистические и поэтические явления, которые стоит учитывать, переводя разные тексты того же поэта. Это помогает сохранить характер переводимого творчества, в данном случае характер мандельштамовской поэзии. Те же методы и приемы можно использовать и в других, переводимых нами произведениях конкретного автора, так как они узнаваемы как элементы его поэтики.

В случае исследуемого четверостишия имеются в виду прежде всего ассоциативные цепочки, обращения к разным мифологиям и древним культурам, игра звуком, повторения, выступающие на разных уровнях языка и текста, к тому же, характерные для Мандельштама ассоциации, которые не появились в анализируемом нами тексте, например, ассоциируемый с несчастьем желтый цвет. Примером могут послужить слова: «Солнце **желтое** страшнее» из стихотворения *Эта ночь неоправима...* [Mandelsztam 1983: 142], а также: «Где к зловещему дегтю подмешан **желток**» из стиха известного под заглавием *Ленинград* [Mandelsztam 1983: 286]. Таким примеров является и прозрачность, которая обозначает смерть, как в произведении, начинающимся со слов: *В Петрополе **прозрачном** мы помрем...* [Mandelsztam 1983: 136], или же в стихотворении *Когда Психея-жизнь спускается к **темням**...* [Mandelsztam 1983: 182], в котором можно найти довольно много «прозрачного», и соотношений с ним. Кроме процитированных нами слов, это еще: «полупрозрачный лес», «лес безлиственный прозрачных голосов», «Душа не узнает прозрачные дубравы».

Именно благодаря такому подходу к творчеству Мандельштама, мы могли использовать в переводе несуществующее в подлиннике название реки – *Acheron*. Но это лишь одна из возможностей, которой может воспользоваться, обладающий нужными знаниями переводчик. Их намного больше, что мы попытаемся доказать в следующих главах настоящей работы, указывая на применяемое в переводе модифицирование, и объясняя его причины, и цели, обращая при этом внимание на возможности, данные переводчику исходным текстом и переводной культурой. Мы считаем, что рядом с компе-

тентностью переводчика, именно это является важнейшей составной удачного перевода, каким, по нашему мнению, является перевод, акцептируемый данной культурой и в данное время. Но, до того, как вернуться к потенциальным выборам, мы предлагаем присмотреться к вопросам, связанным с индивидуализированием перевода, от чего тоже зависят эти решения. Тем более, что они могут касаться как характерных черт определенного литературного жанра, так и стиля данного автора (его творчества)¹³.

¹³ В I. главе были использованы переводы отрывков статей: *O kompetencji pożądaney, potencjalnym wykształceniu i rzeczywistości politycznej (pozycja tłumacza w Rosji i ZSRR* [Bednarczyk 2012: 67–85]; *Rozważania o normie i tłumaczeniu* [Bednarczyk 2016: 127–142], *O tłumaczeniu artystycznym – kropla nauki w morzu sztuki* [Bednarczyk 2018: 97–114] и частично переделанная статья *Предпереводческий анализ текста (на материале одного четверостишия Осипа Мандельштама)* [Беднарчик 2017: 175–187].

II. ОБРАЗЦЫ

II.1. Индивидуализированный перевод и потенциальность перевода

Любая социально значимая деятельность индивидуальна. Она «субъектна» по своей природе и значит ситуационна и интенциональна.

Тамара Дридзе

Очевидным кажется, что только учет всего творчества, а в некоторых случаях также характеристики его очередных этапов, и даже биографии, повлиявшей на данное творчество, позволит определить, как доминанты, так и осложнения перевода, а также некоторые возможности, которыми может воспользоваться переводчик конкретного автора. Однако, не всегда этот принцип используется на практике, в процессе перевода. Автор настоящей работы убеждена в том, что очередные переводчики, чаще чем добиваться актуализированного перевода, который не исключает установки на критику перевода, в том числе также исправления неловкостей и редуцирования отклонений от первоисточника, замечаемых в существующих целевых вариантах, стремятся отличить свое предложение от вариантов, возникших раньше прежде всего с целью доказать свое превосходство. Приведем здесь слова Баранчака, который в *Małym lecz maksymalistycznym Manifestie translatologicznym...* (*Малый, но максималистический Переводоведческий манифест...*) констатируя, что стихотворение иногда: «настаивает на выполнение мной – так мне в моей заносчивости кажется – перевода на польский язык» [Barańczak 1990: 8], немного кокетливо указывал на свою мотивировку:

Имеются три обстоятельства, в случае которых может произойти такая «настойчивость». Признаки альтруизма и скромности мне еще удастся сохранить в случае первой из них, когда стихотворение никогда не переводилось: в таком случае я могу скрыть свои тщеславные переводческие желания под маской социально полезной деятельности, какой является заполнение пробелов в знании поляками, например, английской поэзии. Относительно приличные предлоги знаменуют и вторую обстановку, когда у стихотворения имеется уже одно, или

больше выдающихся переводов: свое тщеславие, которое заметно в решении взяться за очередной перевод, я все еще могу маскировать намерением обогатить литературу моей собственной, восполняющей, или же полемичной переводческой интерпретацией, которая – я лицемерно объясняю каждому, кто захочет меня выслушать – возможно не будет лучшей, но укажет смыслы подлинника в другом, новом свете. Зато, скверные черты моей натуры совсем выходят наружу в случае третьей обстановки, когда все существующие переводы стихотворения кажутся мне неудачными: тогда уже нельзя скрыть, что, кроме нескольких других целей, я перевожу поэзию, также, а может быть прежде всего, с целью доказать читателям и себе самому, что я **могу лучше**.

Могу лучше (других переводчиков): в этих двух словах скрывается один из возможных и, кажется, самый доподлинный ответ на вопрос, зачем переводить стихотворение, которое кто-то уже перевел.

Могу не хуже (автора): это тоже один из возможных и, вместе с тем самый искренний ответ на вопрос, зачем вообще переводить [Barańczak 1990: 8–9].

Эта, довольно обширная цитата, приводится с целью отнестись к рассуждениям Баранчака и представить свое отношение к переводческой мотивировке, и, следственно, к предпереводческому анализу и решениям, принимаемым в процессе перевода. Здесь стоит упомянуть цитированные уже слова Гаспарова о переводах, выполненных Маршаком [Гаспаров, Автономова 2001: 408–409] в контексте принципов, управляющих переводом в данную эпоху.

С нашей точки зрения здесь целесообразно рассуждать о втором из упомянутых в «типологии» Баранчака случаев, однако необходимое актуализирование перевода не до конца отвечает дефиниции, предлагаемой этим исследователем, так как другая переводческая интерпретация, даже если она: «укажет смыслы подлинника в другом, новом свете», необязательно актуализирует текст, или приспособливает его к запросам другой эпохи, на что указывал Гаспаров. Стоит также заметить, что применение современных принципов оценки к исследованиям старых переводов может привести к выводу, что известные мастера перевода не справились ни с сегодняшними нормами, ни с ожиданиями современного читателя. Последнее кажется настолько существенным, насколько не приспособляя перевод к этим ожиданиям, практически обрекаем наш перевод на художественное небытие.

В данном месте стоит еще отнестись к упомянутой «типологии», предлагаемой польским ученым. Ее следует признать верной, если автор – известный теоретик и переводчик – признается именно в такой мотивировке и, если мы не сочтем его слова лишь проявлением автоиронии. Однако, как нам кажется, его предложение стоило бы расширить.

Если в случае, когда данное стихотворение никогда не переводилось, Баранчак говорит о заполнении лакун в знании поляками данной литературы, тогда мы должны согласиться с его мотивировкой, тем более, что она

согласуется со словами Итамара Эвен-Зохара о лакунах в литературной системе, как об одном из обстоятельств, ведущих к возникновению перевода [Even-Zohar 1990: 47]. Необходимо также посвятить пару слов мотивировке «могу не хуже (автора)», которая по словам Баранчака касается перевода вообще. Поскольку она характеризует переводы эпохи Возрождения, когда читатели знали оригинал, и перевод доказывал не столько переводческое мастерство, сколько поэтический талант переводчика, постольку сегодня довольно трудно ее признавать, так как читатель перевода обычно не читает оригинала.

Во втором случае, о котором пишет ученый, когда существует хотя бы один хороший перевод данного текста, тоже можно согласиться с приводимой им мотивировкой возникновения следующего перевода, как попытки наделить каким-то новым, или добавочным светом смыслы подлинника. Подходящим является и объяснение, касающееся третьего случая, то есть существования некачественных переводов. Подчеркнем, все-таки, что они некачественные с точки зрения автора «лучшего» перевода. Оказывается, что в обоих случаях дело сводится к доказательству своего превосходства над предшественниками. Следует еще заметить, что в случае Баранчака некачественные переводы – это варианты несоответствующие семантической доминанте, которую определил он сам.

Итак, у каждого критика и у каждого переводчика имеется право определить собственные, субъективные критерии качества перевода, доминанты и мотивировки. Кстати, согласно концепции Гаспарова, они обычно зависят от указателей переводимости и целей перевода, свойственных данной эпохе. Именно поэтому очередные переводы, создавая диахронную серию, о которой писал в свое время Бальцержан [Balcerzan 1968: 17–31], необязательно должны становиться все «лучшими». Определение иерархии переводов согласно принципу от самого плохого к наилучшему принуждало бы критика предъявить собственные критерии хорошего (адекватного, или акцептируемого) перевода. Если, однако, переводы нуждаются в актуализации, тогда и критерии меняются. Таким образом, можно говорить об измеримости данной актуализации, исследуемой параллельно с обсуждением приспособления перевода к тенденциям, доминирующим в данную эпоху.

Кстати, следует подчеркнуть, что и определение исторической характеристики, и актуализация текста – это только одни из элементов подлинника, рассматриваемых с точки зрения проведения перевода. Выполняя предпереводческий анализ необходимо отнести прежде всего к индивидуальным характеристикам текста, что позволит дифференцировать переводческие методы и приемы в контексте творчества конкретного автора, но также потенциальных возможностей перевода, определяемых особыми характеристиками переводимого текста. Оттуда и необходимость индивидуализированного подхода к процессу транслирования.

Итак, из предлагаемой Баранчаком типологии переводческой мотивировки мы выбираем второе обстоятельство («**могу лучше**»), которое можно также назвать **могу по-другому**. Для нас это значит: **могу согласно с выполненным индивидуализированным предпереводческим анализом** и предполагает «**могу не хуже**». Оно, однако, рассматривается не столько сквозь призму критики перевода (она отвечает на вопрос – как положено?), сколько с точки зрения акцептабельности целевого текста, а также существования данного автора в культуре перевода.

Ниже рассматриваются проблемы, связанные с переводом конкретного творчества, что мы постараемся продемонстрировать на примере стихов двоих поэтов эпохи русского серебряного века – Мандельштама и Цветаевой. Обращение к поэтам, создающим в то же время (начало XX в.) и связанным (хотя в разной степени) с тем же литературным направлением (акмеизм) позволит, как нам кажется, лучше указать необходимость индивидуализировать деятельность переводчика, а также доказать, что индивидуализированный предпереводческий анализ, учитывающий все знания о данном авторе, в том числе всякие, сопровождающие его творчество, внелитературные контексты и паратексты, ведет к возникновению нового, **другого** перевода.

II.1.1. «Простой код» Осипа Мандельштама

*Век мой, зверь мой, кто сумеет
Заглянуть в твои зрачки.*

Осип Мандельштам

Мандельштам – поэт исключительный, умеющий сочетать факты и миражи, обращаться к разным культурам, религиям и мифологиям, многосюжетные высказывания которого побуждают воображение и требуют стремиться «распутать узелки слов», и ассоциации, творчество которого многие читатели считают запутанным и непонятным, и которому Станислав Рассадин посвятил книгу под названием *Очень простой Мандельштам*, доказывая как легко можно понять эту поэзию [Рассадин 1994]. Задумываясь о переводческих последствиях творчества одного из известнейших поэтов «серебряного века», стоит учесть некоторые, наблюдаемые в этой книге высказывания, а прежде всего воспоминания, благодаря которым можно лучше понять творческий метод Мандельштама. Примером является воспоминание Ирины Одоевцевой о том, как поэт прервал чтение одного из своих стихотворений, остановившись на строке «Я так боюсь рыданья Аонид...» и спросил: «А кто такие Аониды?». Рассадин завершает свой рассказ словами:

В конце концов выясняется, что это второе наименование муз, в эту пору уже распространенное мало, он, не вникая в смысл, просто-напросто взял у Пушкина. Но на совет юной собеседницы, коли уж так, заменить их Данаидами, – про тех, по крайности, точно известно, кто они таковы и от чего рыдают, наполняя свои бездонные бочки, – отвечает отказом:

Нет. Невозможно. Данаиды звучат плоско... нищий, низкий звук! Мне нужно это торжественное, это трагическое, рыдающее «ао». Разве вы не слышите – Аониды? Но кто они? [Рассадин 1994: 31].

Это не единственный случай, демонстрирующий значение, придаваемое русским поэтом звучанию и фоническому пласту стихов. Высказывания, касающиеся данной черты его творчества, указывают потенциальному переводчику на ее доминирующий характер, и, затем, на необходимость учесть ее в переводе.

В этом контексте стоит еще обратить внимание на цитируемый Рассадиным ответ Надежды Мандельштам на просьбу Иосифа Бродского расшифровать слова Мандельштама:

Честно говоря, я не знаю, какой нужен комментарий к этому стихотворению [...] Объясните, что это стихотворение темное и непонятное, и что объяснить нельзя... И что оно должно пониматься как тревога. Хватит? [Рассадин 1994: 7].

Итак, выясняется, что стихотворение может не быть до конца понятным и не обязательно понимать его таким образом, как планировал это его автор, если он вообще это планировал. Завершая цитируемые слова, исследователь писал:

Необязательно рыскать по закоулкам биографии, надеясь сыскать там фонарь, который осветит все темные места; надо просто – читать. И что вычитаем – то наше. Если умеем читать, то это и окажется главным [Рассадин 1994: 7].

И все-таки, если реципиент оригинала может не понимать оригинал, тогда и реципиент перевода может не понимать перевод. Заметим, что убеждение Рассадина о понятном непонимании и о простоте сложностей, наблюдаемых в стихотворном наследии Мандельштама, привело его к заключению, которое влияет, а точнее, должно влиять на решения переводчиков:

И не стоит ломать голову над мандельштамовским «шифром» [...] Надо найти мандельштамовский ключ – не отмычку. Надо войти, нащупать выключатель, повернуть его и то главное, что предназначено для нашего понимания, само – изнутри – озарится ясным и ровным светом [Рассадин 1994: 41].

Это могут быть такие «темные» стихи, как тот, который не смогла объяснить вдова поэта, или такие «ясные» слова, как *Я трамвайная вишенка...*,

где эта «вишенка» – производная от глагола «висеть», а высказывание касается лирического субъекта, который висит, уцепившись за ступеньки трамвая [Рассадин 1994: 139].

Приступая к переводу этой сложной и, заодно, простой поэзии, следует определить не только переводческие проблемы, относящиеся к конкретному произведению, но и вопросы творчества данного поэта в целом, что, о чем уже упоминалось, касается любого поэтического творчества.

В данный момент стоит вернуться к проблеме переводимости поэзии Мандельштама. Ее определение содержит обозначение доминант и осложнений, но, также некоторых указателей текста перевода, благодаря которым его можно считать адекватным по отношению ко всему творчеству русского поэта, а не лишь к конкретному стихотворению, и, кроме того, акцептируемыми в данную эпоху. В таком случае нельзя рассматривать взаимосвязь в рамках одного двойного текста (подлинник и перевод). Нужен анализ на высшем уровне, который позволит посмотреть на перевод в контексте всего творчества автора подлинника. Оно, отметим, неоднократно уже оказывалось предметом исследований российских ученых, таких как, например, Сергей Аверинцев [Аверинцев 1990: 5–64], Игорь Мандель [Мандель: on-line], или же, цитируемый уже Рассадин [Рассадин 1994], а также польских, прежде всего Рышарда Пшибыльского [Przybylski 1980; 1996]. Поэтому в настоящей работе мы не будем заниматься анализом творчества поэта. Однако мы заинтересованы в определении указателей его переводимости, к которым причисляем с одной стороны характеристики поэзии серебряного века, в первой очереди, акмеистов, и, с другой – индивидуальные черты поэтики Мандельштама. Следует, конечно, помнить, что в случае акмеистов дело не столько в общих чертах творчества, сколько в сообщности заявляемых поэтами стремлений. Поэтому в случае Мандельштама стоит сосредоточиться на таких чертах поэзии, которые позволяют опознать ее автора. И поэтому интересным кажется предложение Манделя [Мандель: on-line], пытавшегося определить черты его поэтики, применяя стилистический метод исследований. Он перечисляет 10 тематических полей исследуемого творчества, 3 доминирующие в нем настроения и 4 вида качества текста (в зависимости от степени его понимания получателем). Поскольку диапазон тематических полей не возбуждает сомнений – это самая частотная тематика стихов, если можно согласиться с типологией настроений (лирические, печальные/тревожные, юмористические), постольку трудно считать объективным предлагаемое деление произведений на виды: темные (определение Надежды Мандельштам) по содержанию (непонятные для исследователя), неясные/немотивированные сравнения и образы (непонятны лишь отдельные отрывки стиха), удачные строки (которые исследователь считает гениальными, даже если они не до конца понятны) и стихотворения с общим качеством (считаемые Манделем самыми качественными).

Для рассуждений о переводе самым важным кажется именно это последнее деление. Оно самое субъективное, поэтому менее всего очевидное и, в последствии «темное». И именно это дает переводчику уникальный шанс доказать свои творческие способности. Дело здесь, однако, не столько в замене подлинного произведения текстом переводчика, что случается довольно часто, особенно, если переводом занимается признанный в культуре перевода поэт, сколько в творческом выборе среди возможностей, данных переводчику знаниями о творчестве автора оригинала. Напомним, что значение этой неясности для творчества Мандельштама замечалось исследователями [см. напр.: Глазырин 2016: 317–325], что подтверждает наше замечание касательно перевода.

Поэтому к воспроизведению характерных черт эпохи и индивидуальных, отличительных характеристик творчества данного автора, следует добавить еще творческие способности, базирующиеся на том, что в тексте оказывается непонятым – темным (неясным). Необходимо также заметить, что степень этого затемнения (неясности) зависит не только от уровня текста (весь текст – строфа – строка), но и от степени многозначности слов, влияющей на понимание текста в целом, и от звукового пласта, не всегда ясного, но так важного для Мандельштама. Из сказанного следует, что переводчик всегда должен учитывать эту неясность, которая может стать одной из переводческих доминант – нехватка в переводе этих элементов текста не позволяет воспроизвести его субъективно существенных черт в целом.

В каком-то смысле мы можем говорить здесь о применении переводчиком определенного тока рассуждений напоминающего мышление автора оригинала. Мы не имеем в виду романтического проникновения в сознание иноязычного поэта и передачи его идеи средствами целевого языка. Такую трансцендентную связь между автором подлинника и переводчиком мы не считаем возможной. Зато, учитываются возможности, которые предоставляют переводчику, обладающему знаниями относительно типичных черт данной поэзии, неясные места первоисточника. Благодаря им он может строить перевод со сходной степенью неясности, соблюдая, однако, характеристики конкретного творчества, вводя в переводной текст элементы типичные для творчества данного автора, в том числе взятые из других его произведений, что мы считаем особым случаем переводческого компенсирования.

Первое стихотворение, которое мы проанализируем, начинается со слов *Бессоница, Гомер, тугие паруса...* [Мандельштам 1993–1994: 115]. Ниже приводится все стихотворение и его подстрочный перевод, являющийся первым этапом работы с предназначенным к переводу иноязычным текстом, а в следующем предлагается анализ, предваривший выполнение художественного перевода.

Осип Мандельштам

* * *

Бессоница, Гомер, тугие паруса.
Я список кораблей прочел до середи-
ны:
Сей длинный выводок, сей поезд жу-
равлиный,
Что над Элладю когда-то поднялся.

Как журавлиный клин в чужие рубежи
–
На головах царей божественная пена –
Куда плывете вы? Когда бы не Елена,
Что Троя вам одна, ахейские мужи?

И море, и Гомер – все движимо любо-
вью.
Кого же слушать мне? И вот, Гомер
молчит,
И море черное, витийствуя, шумит
И с тяжким грохотом подходит к изго-
ловью.

Подстрочник

Bezsенność, Homer, napięte
(naciągnięte, mocne) żagle.
Listę okrętów przeczytałem do połowy:
Ten długi wylęg, ten pociąg żurawi,
Co nad Helladą kiedyś się podniósł.

Jak żurawi klucz (klin) obce strony
(rubieże) –
Na głowach królów boska piana (morska
lub wściekłości) –
Dokąd płyniecie? Gdyby nie Helena,
Czym dla was (na cóż wam) sama (jedna,
tylko) Troja, achajscy mężowie?

I morze i Homer – wszystko porusza się
za sprawą miłości.
Kogo mam słuchać? Oto Homer milczy,
I morze czarne szumi, gadając (wieszcząc,
przemawiając),
I z ciężkim (głośnym) gruchotem
(łoskotem) podchodzi do wezgłowia.

Подстрочник показывает, что первичный текст не принадлежит к группе «темных (неясных)» стихов. Мы находим в нем типичные для Мандельштама соотношения с греческой мифологией и с Элладой, которые составляют основу для выражения эмоций и настроений, связанных не столько с древней Грецией, сколько с собственными ощущениями лирического субъекта. Надо также обратить внимание на цепочки ассоциаций. С одной стороны, мифологические: «Гомер» – «паруса» (*Илиада*, список плывущих в Троию кораблей) – «Эллада» – «короли» (греческие) – «Елена» (прекрасная) – «Троя» – «Ахαι» – «Гомер», чему сопутствует «море» (Черное). С другой стороны – ассоциации, связанные с путешествием: «корабли» – «выводок» (кораблей-журавлей) – «поезд» (кораблей-журавлей) – «клин журавлиный» – «море». Появляется и оппозиция: молчание (Гомера) и голос (отголоски) моря. Самое темное место в этом высказывании, это определение «божественная пена», что можно перевести на польский как *boska piana*, где слово *piana* – это и нежная морская пена, и, одновременно, пена от ярости, что понятно в контексте войны, на которую плыли греческие корабли. И, наконец – весь поэтический образ оказывается видом сна (бред),

который приводит лирического субъекта к выводу, что миром управляет любовь. В лексико-семантическом плане переводческой доминантой стали для нас упоминаемые ассоциативные цепочки, а также мысль о любви, выполняющей роль «мотора» для всего. По нашему мнению, нет необходимости сохранять в переводе все мифологизмы, это также необязательно должны быть те же мифологические соотнесения, однако, они обязательно должны сочетаться с мифом о Троянской войне и с *Илиадой*. Кроме того, кажется, что стоит воссоздать ассоциации, связанные с путешествием, которые являются особым связующим звеном между мифологией и действительностью мандельштамовского «сна». Очередную доминанту составляет сообщение о любви. Его нельзя оставить в стороне, напротив, оно должно помещаться в том же месте поэтической структуры стиха, в котором автор поместил его в подлиннике.

Следует также обратить внимание на ритмическую схему произведения, в котором Мандельштам использовал шестистопный ямб с цезурой и кольцевую рифму. Все это создает настроение спокойного, даже немного замедленного высказывания, что не удивляет, – это, ведь, «запись» сна. В двух первых строфах рифмы в первой и четвертой строках мужские, а во второй и третьей женские, в третьей строфе наоборот: рифма, построенная на первой и четвертой строках – женская, а на второй и третьей строках – мужская. С нашей точки зрения, переводческой доминантой, по отношению к формальному пласту стихотворения, должно стать, с одной стороны, ритмизирование текста, и с другой – спокойное высказывание. В связи с этим, предлагается заменить в переводе силлаботоническую схему пятииктовым тоническим стихом, а мужские рифмы женскими, удлиняя немного высказывание (11–13 слогов в стихе). Это дает возможность воспроизвести характер подлинного текста, в котором даже динамичные образы (волны, подплывающие к изголовью) кажутся тихими и более статическими.

Другие переводческие затруднения могут вытекать из двусмысленности некоторых слов, таких как, упоминаемая уже пена, или определение «тугой», которое в данном контексте может означать прочные, или напряженные паруса. Они могут также являться результатом разных языковых образов мира, как в случае выражения «клин журавлиный» – по-польски *klucz żurawi*. Польским словарным соответствием слова «клин» является *klin*, однако, по отношению к стае птиц употребляется определение *klucz*. Поэтому в польском варианте невозможно воссоздать образ стаи птиц, которая неким образом «врезается» в чужие страны. Оттуда, производя частичную инверсию (на месте оригинальной ассоциативной цепочки: «выводок – поезд – клин» в переводе появились: *klucz – wylęg – pociąg* (ключ/клин – выводок – поезд), я пыталась сохранить как можно больше определений, относящихся к ассоциативному ряду, связанному с птицами. В свою

очередь, для восполнения рифм и сохранения ритмики надо было применить так называемую «вату», заботясь о том, чтобы она не уничтожила художественную ценность стихотворения. Вместе с этим, журавли должны были остаться журавлями, так как именно эти птицы в сознании русских ассоциируются с родиной и с возвращением к ней¹. Ниже приводится результат описываемых выборов:

Bezszenność, Homer, napięte żagle płyną
Listę okrętów znam już do połowy:
Ten długi klucz, żurawi wylęg nowy,
Co nad Helladą wniósł się i zaginął.

I jak żurawi pociąg w obce strony –
Na głowach królów nimb niebiańskiej piany –
Dokąd to Achajowie? Przecież bez Heleny
Troja wam na nic, to brzeg nieznajomy.

Morze i Homer – miłość rządzi światem
Kogo mam słuchać? Homer milczy stale.
I szumi morze czarne, ciężkie tocząc fale,
I do wezglowia płyną ich grzbiety brzuchate.

Следующий, интересующий нас текст, это стихотворение, начинающееся словами *Я знаю, что обман в видении немислим...* [Мандельштам 1993–1994: 63–64], которое, как и в предыдущем случае, приводится вместе с подстрочным переводом на польский язык:

Осип Мандельштам

Я знаю, что обман в видении немислим
И ткань моей мечты прозрачна и прочна;
Что с дивной лёгкостью мы, созидая,
числим
И достигает звёзд полёт веретена, –

Подстрочник

Wiem, że pomyłka w widzeniu (tym co
widzę) jest nie do pomyślenia,
Tkanina mego marzenia jest
przezroczysta i mocny (trwała);
Wpatrując się z dziwną łatwością,
tworząc (kreując) liczymy,
I lot wrzeczona sięga gwiazd,

¹ См. напр.: песню *Здесь под небом чужим...* (сл. А. Жемчужников), где журавли напоминают о родине), или *Журавли* (сл. Р. Гамзатов, перевод. Н. Гребнев), где журавли оказываются павшими солдатами, а также фильм М. Калатозова *Летят журавли*.

Когда, овеяно потусторонним ветром,
Оно оторвалось от медленной земли,
И раскрывается неуловимым метром
Рай – распростёртому в уныньи
и в пыли.

Kiedy owiane (otulone) wiatrem
z tamtego świata,
Oderwało się z wolnej (w znaczeniu
nieśpieszna) ziemi,
I otwiera się nieuchwytnym metrum
Raj – rozpostarty w żalu (smutku)
i w kurzu (pyle).

Так ринемся скорей из области томле-
нья –
По мановению эфирного гонца –
В край, где слагаются заоблачные
звенья
И башни высятся заочного дворца!

Więc biegnijmy (ruszmy, wyrwijmy
się) czym prędzej ze strefy cierpienia
(smutku, rozkoszy) –
Na skinienie boskiego gońca –
W stronę, gdzie się składają (kształtują)
zaobłoczne brzmienia,
I górują wieże zaocznego (tego co poza
oczywistym) pałacu!

Несозданных миров отмститель будь,
художник, –
Несуществующим существованье дай;
Туманным облаком окутай свой тре-
ножник
И падающих звёзд пойми летучий рай!

Artysto bądź mścicielem niestworzonych
światów –
Nieistniejącym daj istnienie,
Mglistym obłokiem spowij swój trójnog,
I złap (zrozum) lecący raj spadających
gwiazd!

Это текст с большей степенью «затемнения» чем *Бессонница...*, но выдержанный в характерном для Мандельштама философско-рефлексивном настроении, изобилующий типичными для поэта образами и ассоциациями. В нем появились соотнесения с мотивом веретена, на что обращала внимание, напр., Елена Куликова [Куликова 2011: 58–63] и с греческой мифологией. Имеются в виду ассоциации с прядущей нить человеческой жизни Клото, существенные для творчества поэта, рассуждения о времени, «эфирный гонец» (Гермес), а также треножник, ассоциируемый с греческой Пифией и, заодно, со стихотворением Пушкина *Поэту* [Пушкин 1959–1962: 295], где говорится о треножнике поэта. Здесь стоит напомнить, что в русской поэзии к поэту часто относились как к пророку (провидец, вождь). Поэтому соотнесения с Пушкиным в стихе, в котором лирический субъект обращается к поэту (художнику), видя в нем мстителя, не должны никого удивлять. В рассматриваемом произведении можно также искать потенциальные соотнесения со стихом *Среди миров...* Иннокентия Анненского [Анненский: on-line] и к манифесту Мандельштама *Утро акмеизма*, прежде всего к словам о башнях, которые строят, и на которые входят акмеисты [Мандельштам: on-line].

Все эти элементы, рассматриваемые как одно целое, можно считать переводческой доминантой. Все-таки, дело не в том, чтобы сохранить в пе-

реводе каждый из них, а в воспроизведении характерных черт поэзии Мандельштама. Субъективизм переводчика позволяет определить собственные указатели переводимости текста. С нашей точки зрения, в данном произведении важно воспроизведение мифологических соотнесений, так как они прочитываются реципиентом перевода (узко, как связь с мифологией и широко – например, как локализованные веретена в раздумьях об истечении времени). В свою очередь, интертекстуальные связи с русской литературой, как нам кажется, не будут им прочитываться. Поэтому их частичный пропуск не вызовет существенных потерь, важных с точки зрения принятия текста. Это не обозначает, что нет никаких потерь. Однако даже верное воспроизведение непонятных, так как неизвестных, культурных соотнесений не дает гарантии их понимания польским читателем. Сверх того, перевод должен соотноситься с нагроможденными в подлиннике указаниями на то, что с одной стороны надежно и прочно (обман немислим, прочная мечта), а с другой – непонятное, неясное (потусторонний ветер, заоблачные звенья, заочный дворец, несозданные миры).

В своем переводе я пытаюсь воссоздать весь поэтический макрообраз в целом, сохраняя указанные доминанты и отдавая себе отчет в неизбежности некоторых изменений структуры поэтических образов. Компенсируя неизбежные траты, я ввела в польский вариант умноженную по сравнению с оригиналом частицу *nie*, что позволило подчеркнуть насыщенность текста неясным и темным (*pomyłka **nie** do pomyślenia, spojrzenie **nie**omyślne, lot wrzeczona **nie**ziemny, metrum **nie**uchwytnie, **nie**stworzone światy, **nie**istniejące światy* – немислимая ошибка, безошибочный взгляд, полет веретена неизменный, метр неуловимый, миры несозданные, миры несуществующие). Ощущение тайны усиливают: *wiatr z tamtego świata, pył, zaobłoczne brzmienia, zaświaty* (ветер с того мира, пыль, заоблачные звуки, потусторонний мир), а также облако мглы, обвивающее треножник. Польский реципиент должен почувствовать это настроение, понять рефлексивность текста, однако он не будет соотносить его с другими произведениями русских поэтов, хотя в стихотворении можно заметить указание на художника как мстителя и пророка (сидит на треножнике). В свою очередь веретено, символизирующее протекание времени, усилило образ божеского гонца, который указывает и отмеривает путь. В переводе осталась также башня, которую, кроме *Утра акмеизма*, можно ассоциировать и с «башней из слоновой кости», указывая таким образом на интертекстуализированность стихотворения. Кроме того, следуя частой у русского поэта игре неоднозначностью, в польский вариант были введены многозначные слова, такие как *wolna ziemia* (медленная / свободная земля), или архаичное сегодня *pojmić*, которое, как и русское «пойми» обладает двойным значением: понять и хватать (*арх.*). Результатом является нижеприводимый текст:

Wiem dobrze, że pomyłka jest nie do pomyślenia,
 Spojrzenie nieomyłne i wątek marzeń mocny;
 Wpatrując się z łatwością kreślimy wyliczenia,
 I lot do gwiazd wrzeczona niezmienny jest i prosty,

A kiedy otulone wiatrem z tamtego świata,
 Zrywa się z wolnej ziemi i ponad wszystkim ginie,
 To metrum nieuchwytnie otwiera się jak mapa,
 Raju – dla tego, które w żalu i w pyle płynie.

Ruszajmy więc czym prędzej ze strefy cierpienia –
 Boski goniec nam drogę w przestworzach odmierza
 Tam, gdzie się zaplatają zaobłoczne brzmienia,
 W zaświatach pałacowa w górę pnie się wieża!

Poeto bądź mścicielem niestworzonych światów –
 Nieistniejącym światom ty istnienie daj,
 Obłokiem mgły swój trójnóg spowij i uratuj,
 Gwiazd spadających pojmiij migotliwy raj!

Последнее стихотворение, на перевод которого обратим внимание – это *Дрожжи мира...* [Мандельштам 1993–1994: 109]. В свое время, его два польских перевода рассматривал Франтишек Апанович [Apanowicz 2002: 73–86]. Мы не будем, однако, рассуждать здесь ни об этих переводческих вариантах, ни о работе ученого, представим только анализ, предваряющий выполнение перевода, интересующего нас произведения, которое в противовес рассматриваемым раньше дореволюционным текстам, было написано во время ссылки поэта в Воронеж в январе 1937 г.² Кроме исследуемого нами варианта, имеются и другие версии данного стихотворения. В свою очередь, вдова поэта упоминала, что стихотворение и произведение, начинающееся словами *Влез бесенок в мокрой шерстке...* [Мандельштам 1993–1994: 109] – тексты-двойники. Н. Мандельштам писала по этому поводу:

Оба стихотворения вызваны воспоминанием о монастырской дороге, где после дождя в следы, оставленные копытами, набиралась вода. О. М. показал мне на эти «наперстки», когда мы шли с ним неизвестно куда и неизвестно зачем, прослушав передачу о предстоящих процессах «убийц» Кирова... Вмятины дороги навели его на мысль о памяти, о том, как события оставляют следы в памяти... [...] В какой-то момент он мне сказал, что там – в наперстках – сидит

² Я знаю, что обман... Мандельштам написал в 1911 г., а *Бессонница, Гомер...* в 1915 г.

бесенок... [...] С появления бесенка стихи размежевались. Пока они становились, пришло несколько стихотворений с апологией поэзии, свободы и независимости человека. [Н. Мандельштам: on-line].

Варианты стиха печатались и в цитируемых нами воспоминаниях вдовы поэта, и в четырехтомном издании работ Мандельштама [Мандельштам: 1993–1994: 343], где печатался и «текст-близнец» [Мандельштам: 1993–1994: 109]. В них наблюдаются сходные мотивы, а варианты повторяют еще и две начальные строки. Кроме того, один из вариантов, а также стихотворение *Влез бесенок...* используют мотивы следов и копытец, и появляется в них «слюда», ассоциируемая с «рудой» из другого варианта этого же произведения. Переводчик может воспользоваться такими повторениями, появившимися в особой серии вариантов и соотношений с переводимым им текстом. Вернемся, однако, к интересующему нас варианту *Дрожжей мира...* и его подстрочному переводу, которые звучат:

Осип Мандельштам

Дрожжи мира дорогие:
Звуки, слезы и труды –
Ударенья дождевые
Закипающей беды
И потери звуковые –
Из какой вернуть руды?

В нищей памяти впервые
Чуешь вмятины слепые,
Медной полные воды, –
И идешь за ними следом,
Сам себе немил, неведом –
И слепой и поводыр...

Подстрочник

Drogie drożdże świata:
Dźwięki, łzy i prace –
Uderzenia deszczu
Kipiącego nieszczęścia
I utraty dźwięków –
Z jakiej rudy je zwrócić?

W biednej (ubogiej, żebraczej) pamięci
po raz pierwszy
Czujesz ślepe wgniecenia,
Pełne miedzianej wody, –
I idziesz za nimi w ślad,
Sam sobie niemiły, nieznany –
I ślepy i przewodnik...

Следуя воспоминаниям Н. Мандельштам, выполняя перевод, мы должны уделить внимание имеющимся в стихотворении ассоциациям с дорогой и с дождем, а также отсылке к памяти, к тому же, имея в виду указание на сталинские репрессии, учесть также намек на надвигающееся несчастье и бренность. Однако автор настоящих рассуждений самой интересной считает разносторонность, воспринимаемых сенсуально «дрожжей» мира, а также, связанных с протеканием времени, трат в данной сфере и, кроме того, попытку извлечь эти траты из памяти. Я также решила, что стоит воспроизвести хореический метр и схему рифм: в первой строфе перекрестные женские и мужские рифмы (ababab), во второй две парные женские, а в следующем кольцевые – крайние

мужские, внутри женские (aabcbb). Такое построение стиха усиливает, наблюдаемое в поэтических образах, динамизирование поэтического высказывания. Отметим, что в процессе перевода некоторые образы подверглись модифицированию, что привело к исчезновению из целевого текста некоторых элементов, замечаемых в первоисточнике, зато появились другие, отсутствующие в оригинале. Однако я стремилась не потерять смыслов произведения в целом и частично компенсировать неизбежные траты, поэтому, напр. на месте «**ударений дождевых** / Закипающей беды» появился *złowrogi jęk w strugach deszczu* (злобный стон в струях дождя), который *rodzi mękę wrzieniem wód* (рождает муку кипением вод). Трансформация реализует стремление сохранить образ дождя, возбуждающего в лирическом субъекте страх и, одновременно, стремление сохранить тройную мужскую рифму *trud – wód – rud*. Попытка воспроизвести ритмическую схему и систему рифм привела также к расширению потерянных звуков («потери звуковые») благодаря определению *w pół drogi*. Но, данное расширение входит в мир поэтических картин Мандельштама, отсылая к ассоциациям, указанным вдовой поэта. Точно также в случае расширения, каким являются следы копытец и ступней (в подлиннике вмятины). Я решила, что они не только не нарушают поэтический образ стиха, напротив, согласуются с цитируемыми воспоминаниями жены Мандельштама, и, заодно, помогают построить последнюю мужскую рифму *stóp – wiódł*. Удвоение следов усилило и поэтический образ, точно также как замена медной воды – ржавой, или слова *Brniesz na ośle, w niewiadome* (Бредешь наугад в неизвестное) в предпоследней строке. Последнее пополняется еще образом слепого, не знавшего даже самого себя (в подлиннике он немил, неведом самому себе). Описываемое компенсирование включает также определение «вмятины слепые», что невозможно было воссоздать из-за лексико-семантических разниц в обоих языках. Слово «слепой» обозначает, правда, человека, потерявшего зрение, но также что-то, что происходит без участия зрения, зато *na ośle* (на ощупь/наугад), что-то безразумное (*ślepa wściekłość* – слепая ярость), без выхода (*ślepy zaulek* – слепой конец/тупик), случайное, стихийное (*ślepe szczęście* – слепое счастье). На наш взгляд переводчик в праве воспользоваться этими неясностями. Оттуда и введение определения *żebracza pamięć* (память нищего/побирающегося) на месте русского «нищая память». Где «нищий» – это: бедный, небогатый, нищий, но и побирающийся. Мандельштам часто прибегал к семантической двусмысленности слов, что способствовало упоминаемому «затемнению» текста, благодаря чему переводчик может выбирать среди множества смыслов и принимать сходные с подлинными решения, если он только удержится в рамках образности подлинника.

Стоит еще присмотреться к последней строке перевода, которая в некоторой степени отличается от первоисточника. В подлиннике по следам идут слепой и проводник, а на самом деле слепой, который является проводником, что вытекает из предшествующих слов («И идешь за ними следом, /

Сам...»). Используя данную возможность, я назвала проводника слепым, надеясь, что не оставляю в стороне поэтику Мандельштама, и степень неясности текста остается на схожем уровне. Вышеприведенный анализ стал базисом для возникновения следующего польского варианта стиха:

Drożdże świata, drożdże drogie:
Dźwięki, lzy i pracy trud –
W strugach deszczu jęk złowrogi
Rodzi mękę wrzeniem wód.
Dźwięk zgubiony gdzieś w pół drogi –
Z jakich je wydobyć rud?

I żebracza pamięć rodzi
W mroku, który wzrok zawodzi
Kopyt ślady, ślady stóp –
Rdzawą wodą wypełnione.
Brniesz na oślep w niewiadome,
Ślepiec, który ślepca wiódł...

Выбор поэзии Мандельштама как материала для наших исследований позволил выявить переводческие доминанты и препятствия, которые должны учитываться в процессе перевода, а также определить те характерные черты творчества поэта, которые способствуют возникновению функциональных и акцептируемых польским реципиентом целевых текстов. Выполняя анализ, мы пытались выявить характерные для русского акмеиста соотнесения с разными культурами, прежде всего его обращение к греческой культуре, а также указать на использование поэтом двусмысленных слов, интертекстуальных элементов и ассоциативных цепочек, с целью построить поэтическую рефлексию. Особое внимание было посвящено разным степеням «затемнения» текста и зависимости от них перевода, в том числе также на возможное использование переводчиком типичной для творчества Мандельштама неясности подлинника.

В дальнейшей части наших рассуждений хотелось бы отнести к возможностям какие дает переводчику творчество определенного автора и конкретное переводимое им стихотворение. Эту потенциальность перевода, с одновременным учетом проблем, связанных с индивидуализированием перевода и рассматриваемых нами на примере творчества Мандельштама, попытаемся указать на материале поэзии Цветаевой³.

³ Данная глава является расширенным и переводным вариантом статьи: *Thumaczenie zindywidualizowane albo o motywacji tłumacza (na materiale wierszy Osipa Mandelsztama)* [Bednarczyk 2018: 350–368].

II.1.2. «Межпространства» Марины Цветаевой

*Между любовью и любовью распят
Мой миг, мой час, мой день, мой год, мой век.*

Марина Цветаева

На примере нескольких стихотворений Цветаевой мы попытаемся обратить внимание на проблему потенциальной переводимости, то есть на вопрос о возможности перевести данный текст, его определенные элементы, форму и внетекстовые контексты.

Все указанные проблемы интересны и для исследователей, и для переводчиков. Итак, во-первых, имеется ли возможность переводить творчество Цветаевой как таковое и ее текст в целом – на этот вопрос мы сразу же даем положительный ответ, так как с нашей точки зрения все переводимо. Другое дело, ответ на вопрос о препятствиях, какие следует преодолеть, о возможных уклонениях, о решениях, перед которыми стоит переводчик и о затратах, связанных с сохранением избранных нами, в процессе предпереводческого анализа, переводческих доминант (*dominanta translatorska*) и доминант перевода (*dominanta translologiczna*), понимаемых согласно предложению, представленному в свое время в книге *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej* (*В поисках переводческой доминанты*) [Bednarczyk 2008].

Кажется, что возможность перевести один текст конкретного поэта в некоторой мере переносится на возможность перевести и другие произведения того же автора, что связано с воспроизведением определенных, типичных для всего творчества черт данного произведения. Имеются в виду, прежде всего, контексты возникновения стиха, а значит реалии и, кроме того, замечаемые в интересующем нас тексте, характерные черты стиля данного автора. Если мы переведем, то есть доведем до сознания реципиента большинство «рисуемых» поэтом образов, тогда передадим также большую часть эмоций, вызываемых в сознании реципиента и большинство настроений, вводимых в текст благодаря определенным художественным средствам. Если мы, вместе с тем, не деформируем ассоциативную визуально-звуковую цепочку, наблюдаемую в данном тексте и характеристики стиля автора подлинника, у нас получился перевод акцептабельный целевой культурой.

Потенциальность выполнить такой перевод нельзя опровергнуть, однако необходимо выявить те характерные черты исходного текста, которые должны быть воспроизведены, те контексты, существование которых должен осознавать реципиент перевода и те элементы построения подлинника, которые следует передать, таким образом, чтобы они в переводном варианте выполняли такую же роль, какая выполнялась ими в первоисточнике, что

поможет добиться функциональности применяемых переводчиком художественно-стилистических средств.

С нашей точки зрения, именно принцип функциональности перевода, определяя цель его возникновения, должен играть важнейшую роль и для переводчика, и для исследователя. Более того, учитывая факт, что функциональность перевода, в разное время и в разных культурах можно понимать по-разному, соответственно тому как меняются принципы оценки перевода, и принимая во внимание необходимость актуализировать перевод, стоит присмотреться потенциальным возможностям, данным переводчику сегодня. Следует также учесть принципы выполнения перевода, которыми руководствуются современные переводчики.

Именно в таком плане мы намереваемся анализировать потенциальную переводимость избранных стихотворений Цветаевой, начиная с написанных 29 ноября 1924 г. *Примет* [Цветаева 1924: on-line]. В данном случае время возникновения произведения очень важно, так как поэтесса, после эмиграции из послереволюционной России, жила в Чехии, где в этом же 1924 году были написаны также две поэмы, посвященные Константину Родзевичу, с которым у нее был роман: *Поэма Горы* и *Поэма Конца*. Именно на примере *Примет* мы попытаемся провести тщательный предпереводческий анализ и указать, чем в данном случае является потенциальная переводимость, иллюстрируя при этом теоретические рассуждения переводом, выполненным на основе предварительного анализа.

Выше упоминалось уже о значении контекстов, сопутствующих возникновению интересующего нас стихотворения. Возвращаясь к этой теме, мы отметим, что в предпереводческом анализе их следует учитывать, так как роман с Родзевичем был всеизвестным и стал предлогом для написания нескольких поэтических произведений, а также потому, что год спустя, в 1925 г. родился долгожданный сын Цветаевой – Георгий (Мур), в отцовстве которого подозревался Константин Родзевич, о чем в воспоминаниях о Цветаевой упоминается довольно часто и, о чем высказывался даже сам Родзевич:

К рождению Мура я отнесся плохо. Я не хотел брать никакой ответственности. Да и было сильное желание не вмешиваться. Думайте, что хотите. Мур – мой сын или не мой, мне все равно. Эта неопределенность меня устраивала. [...] Я тогда принял наиболее легкое решение: Мур – сын Сергея Яковлевича. **Я думаю, что со стороны Марины оставлять эту нелепость было ошибкой** [...] Сын мой Мур или нет, я не могу сказать, потому что я сам не знаю [за: Кравченко: on-line].

Несмотря на то, кто был биологическим отцом Георгия Эфрона, стихотворение *Приметы* было написано в разгар романа с Родзевичем, и появившаяся в нем гора переключается с образом горы в *Поэме Горы*. Однако, с другой

стороны, следует отметить, что роман с Родзевичем длился всего лишь три месяца, в данный период Цветаева проходила также бурный эпистолярный роман с Борисом Пастернаком и, кроме того, всю жизнь она любила мужа – Сергея Эфрона, которому посвящала стихи и обещала родить сына. Кстати, сегодня все это не имеет никакого значения и не должно влиять на перевод.

Можно, конечно, рассуждать о том, кому посвящены те или иные стихи поэтессы, но нам кажется, что в случае *Примет* преобладает тема любви, она существеннее адресата и биографического контекста. В данном случае можно согласиться, что потенциальность перевода вполне обеспечена и, как мы уже замечали, его выполнению не помешают внелитературные контексты творчества Цветаевой, писавшей своей подруге Анне Тесковой в феврале 1928 г.:

Я никого не люблю – давно, Пастернака люблю, но он далеко, все письма, никакой приметы *этого* света, должно быть и не на этом! Рильке у меня из рук *вырвали*, я должна была ехать к нему весной. О своих не говорю, другая любовь, с болью и заботой, часто заглушенная и искаженная *бытом*. Я говорю о любви на воле, под небом, о вольной любви, тайной любви, не значащейся в паспортах, о *чуде чужого*. О там, ставшем здесь. Вы же знаете, что пол и возраст не при чем [Цветаева 1928: on-line].

Итак, любовь, на которую обречена поэтесса, которую она искала всю свою жизнь, являющаяся важнейшей темой творчества Цветаевой, становится основной и в *Приметах*. Ведь приметы, о которых идет речь в стихотворении – приметы любви. Кстати, сама тема для Цветаевой не новая, еще до возникновения, интересующего нас произведения, в 1922 г. был написан поэтический цикл *Земные приметы*.

В этом контексте стоит также упомянуть слова поэтессы, обращенные Вере Буниной, которой она признавалась в письме от 28 августа: «Я ничего не написала о людях, но в *конце концов* я никого сильно не полюбила за это лето, а только это – важно...» [Цветаева 1935: on-line].

Рассуждая о потенциальной переводимости, интересующего нас стихотворения, следует заметить именно то, что в нем повторяются некоторые образы и средства художественного выражения характерные для творчества Цветаевой и часто наблюдаемые в ее стихах. При этом, они появляются не только в упоминаемых уже *Поэме горы* («Та гора была, как грудь») и в *Земных приметах* («Вниз – чтобы в прах и в смоль»). Ведь и сам образ горы тесно связан с воображением ее автора о любви, а направление вверх – вниз типично для цветаевского выражения эмоциональности. Кстати, проблеме любви и ее «приметам» в поэтическом пространстве Цветаевой посвящена не одна исследовательская работа. Примером являются хотя бы исследования Натальи Конаревой о семантическом поле концепта «любовь», где учитываются и *Приметы* [Конарева 2007: 80–84], или же работа Марии

Белкиной *Скрещение судеб*, в которой она рассуждает, между прочим, о цветаевских «горах» [Белкина: on-line]. А ведь стихотворение *Приметы* начинается именно с образа горы: «Точно гору несла в подоле». И эту гору несомненно следует сохранить в потенциальном переводе, так как она является символом любви – большего, сильного чувства, которое несет боль и заодно радость, ведь ущелья – «щели» в последней строфе стиха оборачиваются «трелями».

Однако, для того, чтобы высказаться на тему потенциальности перевода, недостаточно первой и последней строфы, ведь к наблюдаемым в последних строках *Примет*, антонимичным образам: горы, щелей и трелей, ведет путь вдоль всего тела. Мы должны согласиться здесь с Конаревой, указывающей на телесность стихотворения, которая однако будет рассматриваться нами прежде всего с точки зрения переводимости, связанного с ней, ассоциативного ряда. Заметим, что таких ассоциативных цепочек в стихотворении имеется больше. Кроме телесности мы замечаем и психологический ряд, наделенный всепоглощающим чувством горя и любви, эмоциональность которого выражается не только в образах, но также в восклицаниях, и в построении стихотворного текста. Следует отметить и характерное для всего творчества Цветаевой использование противоречивых антонимичных образов, выстраивающихся в ряд оппозиций, составленных прежде всего по принципу вверх – вниз («гора» – «подол», «нора», «ущелье», «щель»), а также определяющих направление: «вдоль», «жила», в некоторой степени сочетающаяся с выражением продольности «струна», тем более, что Цветаева заменила нормативные «голосовые связки» нестандартными «горловыми струнами». В рассматриваемом тексте наблюдаются также, символизирующие широту, свободу и силу: «поле», «гроза», «сквозняк», «гунн», чередующиеся с узостью, стеснением, ограничением: «нора», «ущелье», «щель». Кроме того, в стихотворении мы найдем пару с антонимично выраженным эмоциональным расстоянием: «даль» – «близь». Можно констатировать, что поэтические образы, указывающие эмоции, – их рост и срыв, распяты в стихотворном пространстве, как струны: по вертикали и по горизонтали.

В *Приметах* появляются также характерные повторы, а именно анафорические сравнения, открывающие три первые строфы: «Точно гору несла в подоле», «Точно поле во мне разъяли», «Точно нору во мне прорыли», эпифорические «Я любовь узнаю по...», повторяющееся во всех строфах (в третьей строке), и завершающие первую, третью и пятую строфу слова: «всего тела вдоль».

Если рассуждать о потенциальности воспроизведения указанных нами характерных черт стихотворения Цветаевой, мы должны согласиться с тем, что их сохранение в переводе возможно. На лексическом уровне можно найти польские словарные элементы, отвечающие русским, можно также построить соответствующие подлинным цепочки ассоциаций и повторов.

Проблема появится вместе с попыткой воспроизвести структуру стихотворения и «подставить» польские слова под стихотворную схему *Примет*, которая, в свою очередь, соответствует указанным уже поэтическим образам и их художественному оформлению. Здесь также наблюдаются своеобразные повторения, характерные для творчества поэтессы. Они относятся прежде всего к ритму и к рифме. Следует обратить внимание на трехиктовый дольник Цветаевой, тяготеющий к анапесту и, в завершении рифмической фразы, переходящий в амфибрахий (– – –' / – – –' / – – –') в большинстве непарных строк, и сменяющийся хореем в парных строках (–' –' –' –') (с небольшими отклонениями). В четырех строфах стихотворения наблюдается перекрестная рифма, в непарных строках женская, в парных мужская. Исключением является последняя строфа, в которой появилась добавочная строка (между третьей и четвертой) и, следовательно, добавочная женская рифма. К тому же стоит обратить внимание на тройную рифму: «ущелий – щели – трели», прежде всего на первую зарифмованную пару: «ущелий – щели», являющуюся заодно семантическим повторением и эмоциональным усилением. Отметим, что насколько сильно оно указывает направление вниз, настолько сильней влияет на реципиента рифмующаяся с ним оппозиция «трели», определяющая направление вверх.

Переводя *Приметы*, необходимо рассмотреть возможность повторить не только цветаевские слова и образы, но также игру словами и стихосложением, которую ведет со своим читателем Цветаева. Теоретически, воспроизведение рифмы возможно, однако, оно может привести к потере некоторых слов, образов, игры слов. Задачу осложняет стремление воссоздать рифму – не только мужскую, сохранение которой в польском переводе всегда составляет проблему, но и женскую, прежде всего, последнюю – тройную. Однако, в отмечаемом нами случае, необходимо также повторить проходящую сквозь все стихотворение и троекратно повторяемую рифму к слову «вдоль». Как мы уже указывали, слова: «Всего тела вдоль» завершают первую, третью и пятую строфу, становясь, таким образом, завершением всего текста.

Итак, попытаюсь ответить на вопрос о потенциальности перевода *Примет* и о степени воспроизведения в нем, выделенных нами характерных черт подлинника, попытаемся также выполнить перевод исследуемого стихотворения, следуя определяемым нами переводческим доминантам.

Первой из них является передача общей характеристики стихотворения Цветаевой, что связано с насыщенностью текста типичными для творчества поэтессы антонимичными образами и повторениями, замечаемыми на разных языковых уровнях и в разных пластах текста. С нашей точки зрения, это обеспечивает возможность выполнить потенциально адекватный в семантическом и формальном плане, и, следовательно, эмоционально функциональный перевод.

Итак, приступая к переводу, в первую очередь необходимо определить «весомость» выделенных нами, наблюдаемых в стихотворении элементов,

учитывая их значение для выполнения адекватного перевода. С нашей точки зрения, в польском варианте следует особое внимание уделить воспроизведению образа горы и оппозиции верх – низ, которая появилась уже в первой строфе, где замечались два повторения: «всего тела боль» – «любовь узнаю по боли», «всего тела боль» – «всего тела вдоль». Первое из них отождествляет физическую и эмоциональную боль, второе усиливает «продолжность» образа. Пытаясь сохранить оба образа и воссоздать вызываемые ими эмоции, я решила воспроизвести прежде всего проходящую сквозь весь текст рифму к слову «вдоль» и одновременно оставить в тексте выражение боли, поэтому в польском варианте было использовано польское слово «wzdłuż», которое следовало зарифмовать с лексемой, выражающей боль, а также обеспечить рифмой в очередных (третьей и пятой) строфах. Однако, надо было найти другое, несловарное польское соответствие, так как словарное соответствие лексемы «боль» – *ból* со словом «wzdłuż» не рифмуется. Таким соответствием оказалось, ассоциирующееся с болью слово «guz», которое обладает также семантикой, указывающей на тяжесть горы. Благодаря такому решению в польском варианте появились неточные рифмы «górze» – «ból», «guz» – «wzdłuż». Из оригинала исчезло также повторение «боль» – «по боли», но появилось новое *górze – pod górze*. Первая строфа и ее польский вариант представляются следующим образом:

Точно гору несла в подоле –
Всего тела боль!
Я любовь узнаю по боли
Всего тела вдоль.

Jakbym góręniosła pod górę –
Ciała boli guz!
Miłość zawsze poznaje po bólu
Ciała swego wzdluż.

Кроме указанных уже замен, из текста исчез «подол», однако груз, тяжесть (горы) остались. Следует также отметить, что предлагаемый перевод первой строфы вынуждает повторение в очередных двух строфах инициального *Jakbym*, во всех строфах слов *Miłość zawsze poznaje po...* в каждой третьей строке стихотворения и слов *Ciała swego wzdluż*, завершающих три (первую, третью и пятую) строфы стиха. Последнее, в свою очередь, заставляет искать тройную рифму к слову *wzdluż*.

Из перечисленных повторов, которые следует сохранить, во второй строфе наблюдаются два – изначальное сравнение «точно», и повторяющееся начало третьей строки «Я любовь узнаю по...». Поэтому первый вариант перевода выглядел следующим образом:

Jakby _ _ _ _ _ (женская рифма а)
_ _ _ _ _ (мужская рифма b)
Miłość zawsze poznaje po _ _ (женская рифма а)
_ _ _ _ _ (мужская рифма b)

Пробелы следовало заполнить, передавая простор и ширь поля, силу грозы, разрыв (разъятие) тела и одновременность антонимичных дали и близи. Разъятое поле превратилось в переводе в поле, которое просуществовало в лирическом субъекте – *pole we mnie się stało*, «грозу» заменил ее словарный эквивалент – *burza*, повторяя таким образом оригинал и завершая данную строку Родительным падежом множественного числа: *burz*, к чему следовало подобрать рифму, позволяющую построить образ «далекого близкого». Этому послужило наречие *tuż*, передающее семантику слова «близь», и составляющее с лексемой *burz* рифмующуюся пару *burz – tuż*. Осталось только ввести в текст выражение отдаленности и заодно женскую рифму к *się stało*. Словом, завершающим третью строку перевода, оказалась именно «даль» – по-польски *dal* в предложном падеже – *dali*. Все эти трансформации привели к возникновению следующей формы второй строфы:

Точно поле во мне разъяли
Для любой грозы.
Я любовь узнаю по дали
Всех и вся вблизи.

Jakby pole we mnie się stało
Dla dowolnej z burz.
Miłość zawsze poznaję po dali
Tych, co przy mnie tuż.

В ней не удалось воспроизвести игру слов «всех и вся», но отдаленность и заодно близость лирического субъекта сохранились.

Следующее четверостишие отражает прежде всего направление сверху вниз (нора, прорыть, жила, вдоль), которое, с нашей точки зрения, следовало воссоздать, учитывая, однако, постоянно повторяющиеся элементы текста. В данном случае почти все образы и слова оказались переводимыми, но буквальный перевод не гарантировал соблюдения нужных рифм, в том числе и рифмы для повторяющегося завершения последней строки – *Ciała swego wzdłuż*. Переноса семантику места – «основ, где смоль» на орудие, которое прорыло нору до этих основ, можно использовать в переводе слово *nóż* и по-лучить цитируемый ниже вариант текста:

Точно нору во мне прорыли
До основ, где смоль.
Я любовь узнаю по жиле,
Всего тела вдоль.

Jakby nora we mnie wyryta
W głębię wdarł się nóż.
Miłość zawsze poznaję po żył
Ciała swego wzdłuż.

Очередная строфа вводит образ гунна, овивающегося сквозняком, что еще раз наводит на мысль простор, силу, свободу, наглость и срыв, в какой-то степени предвещающий срыв напряженных струн. Переводя данные строки, я отказалась от определения «верные струны», хотя эта фраза на польском языке отвечала ритмике подлинного стиха: «**самых верных струн**» – *najwierniejszych strun*. Несмотря на некоторое сходство, польское *wierny* не до конца отвечает

семантике русского «верный», так как не несет за собой значения «правдивый», «подлинный». Поэтому «верные струны» были заменены натянутыми (напряженными), что усилило выражение наглости срыва и, благодаря чему в целевом тексте возникла еще одна антонимичная пара, а именно натянутые (верные) струны – сорванные (фальшивящие) струны:

Стонущей. Сквозняком как гривой
Овеаясь, гунн:
Я любовь узнаю по срыву
Самых верных струн.

Która jęczy. W przeciąg jak w grzywę
Owija się – Hun:
Miłość zawsze poznaje po zryw
Naciągniętych strun.

Последняя, пятая строфа *Примет* в некоторой степени повторяет указанную стихотворную схему, прежде всего фразы «Я любовь узнаю по...» и «Всего тела боль», кроме этого, здесь замечается удвоение слов: «горловых, – горловых» и синтаксической конструкции: «по щели» – «по трели», что ведет к возникновению противоречивой пары, обозначающей одновременно оппозицию звуков и движения вверх – вниз. В стихе Цветаевой появились здесь «горловые струны» и «горловые ущелья». Если струны создают впечатление сильного голоса, тем более, что они верные, то ущелья, продолжающие ассоциативный ряд: разять – нора – прорыть, следует понимать, как фальшь, хрип, задержку голоса, тем более, что струны сорваны, ущелья покрыты ржавчиной, солью, а жила, о которой говорилось раньше, стонет. Итак, звук издаваемый охрипшим, стиснутым горлом может напоминать стон или плач. Именно из такого толкования я исходила, ища потенциальные возможности перевода. Начальная схема перевода последней строфы выглядела следующим образом:

_____ szczelin [struny głosowe, gardło]
_____ [rdza, sól]
Miłość zawsze poznaje po ____
Nie po... [trel, śpiew]
Ciała swego wzdłuż!⁴

Так как на польском языке невозможно говорить о горловых (gardłowych) струнах, нельзя было буквально повторить в переводе первую строку стихотворения, которая звучала бы в таком случае: *gardłowych – gardłowych szczelin*. Поэтому следовало найти другую оппозицию для «горловых струн» – *szczeliny, wyrwy, wykroty, kratery, szczelin wykroty (w szczelin wykrotach), szczelin kratery (w szczelin kraterach)*. Кроме того, к слову, завершающему пер-

⁴ В квадратных скобках даются потенциальные лексико-семантические переводные возможности.

вую строку, надо было построить рифму, повторяющуюся в третьей и пятой строках. Первично был выстроен рифмический ряд: *kraterach – trenach – trelach*, однако рифма была неточной, а *kratery* (кратер, воронка) в горле звучали неестественно и не вмещались в характерную для Цветаевой систему образов. Поэтому, вместо *szczelin, kraterów*, или *rozpadlin*, в переводе были использованы ассоциации, связанные со звуком. Трактовка ущелий и щелей, как его нехватка, фальшивый звук, позволила построить рифму: *rozdźwięku – jęku – dźwięku*, где слово *dźwięk* (звук) вмещается в *rozdźwięk* (рознь), точно также как «щели» вмещались в «ущелья». Более того *jęk* (стон), сочетающийся с плачем (трены), повторяет стон из предыдущей строфы и составляет оппозицию к звуку (*śpiwny dźwięk*), который заменил «трели».

Последнюю рифму следовало построить, учитывая повторяющуюся фразу «всего тела вдоль», что я перевела *ciała swego wzdłuż*, в связи с чем «соль» была заменена выражением *ślonych złóż*, что в итоге дало рифму *złóż – wzdłuż*:

Горловых, – горловых ущелий
Ржавь, живая соль.
Я любовь узнаю по щели,
Нет! – по трели
Всего тела вдоль!

Strun głosowych – szczelin rozdźwięku
Rdzawych, ślonych złóż.
Miłość zawsze poznaję po jęku
– Śpiwnym dźwięku
Ciała swego wzdłuż!

Все стихотворение Цветаевой и его перевод приводятся ниже.

Приметы

Точно гору несла в подоле –
Всего тела боль!
Я любовь узнаю по боли
Всего тела вдоль.

Точно поле во мне разъяли
Для любой грозы.
Я любовь узнаю по дали
Всех и вся вблизи.

Точно нору во мне прорыли
До основ, где смоль.
Я любовь узнаю по жиле,
Всего тела вдоль

Стонущей. Сквозняком как гривой
Овеаясь, гунн:
Я любовь узнаю по срыву
Самых верных струн

Znaki

Jakbym górę niosła pod górę –
Ciała boli guz!
Miłość zawsze poznaję po bólu
Ciała swego wzdłuż.

Jakby pole we mnie się stało
Dla dowolnej z burz.
Miłość zawsze poznaję po dali
Tych, co przy mnie tuż.

Jakby nora we mnie wyryta
W głębię wdarł się nóż.
Miłość zawsze poznaję po żył
Ciała swego wzdłuż

Która jęczy. W przeciąg jak w grzywę
Owija się – Hun:
Miłość zawsze poznaję po zrywie
Naciągniętych strun

Горловых, – горловых ущелий
 Ржавь, живая соль.
 Я любовь узнаю по щели,
 Нет! – по трели
 Всего тела вдоль!

Strun głosowych – szczelin rozdźwięku
 Rdzawych, słonych złóż.
 Miłość zawsze poznaję po jęku
 – Śpiewnym dźwięku
 Ciała swego wzdłuż!

[Cwietajewa: 2014: 311–312]

В польском варианте замечаются рассмотренные выше трансформации, которые вводились в текст настолько осторожно, чтобы поэтические образы и стихотворная структура *Примет* в целом не подверглись изменению, благодаря чему мы смогли не только реализовать собственные нормы перевода (определенные нами доминанты), но также воспользоваться возможностями данными переводчику польским языком.

Напоминая, цитируемые уже слова Эткинда, а также Ладмираля о переводческой свободе и ее ограничениях [Etkind 1975: 45; Ladmirał 1993: 29], мы стремились расширить потенциальные «пределы возможностей», что позволило бы осуществить заложенные цели перевода, которые в данном случае сводились к передаче эмоций, в рамках определенной Цветаевой схемы построения текста, и применяемых поэтессой художественных средств.

Предлагаемый перевод является результатом поисков потенциальных возможностей, разрешающих некоторые трансформации исходного текста, ограниченные избранной переводчиком целью и осведомляемой им необходимостью подчиниться индивидуальным характеристикам переводимого текста, и нормам целевого языка.

Точно также проводится поиск польских соответствий в случае других, переводимых мною текстов. Некоторые из них приводятся ниже, вместе с описанием принятых переводческих решений по отношению к выбору эквивалентов среди потенциальных соответствий. Их выбор проводится с учетом индивидуальных черт поэзии Цветаевой, что, как уже подчеркивалось, необходимо.

Следующий текст, который предлагается рассмотреть, это посвященное мужу поэтессы стихотворение *Я пришла к тебе чёрной полночью...*, написанное в 1916 г. На его примере можно проследить разные, необходимые с точки зрения переводчика, поэтические трансформации, и указать на те, где использовались возможности данные потенциальной эквивалентностью, в том числе и такие, которые состоят во введении в целевой текст элементов типичных для творчества Цветаевой.

Приступая к анализу и, в следующем, к переводу, попытаемся сперва определить переводческие доминанты, часто являющиеся одновременно и затруднениями, которые должен преодолеть переводчик. Кроме необходи-

мости воспроизвести семантический пласт текста, рассматриваемого в целом, к ним причисляются также:

а) вводимое инициалами посвящение стиха мужу, перевод которых очевиден и не нуждается в анализе;

б) характерные для поэтессы семантические оппозиции, такие как коварные монахи – «чернецы коварствуют», или пара «царь – псарь», а также «ты» (царь) – «я» (нищий);

в) типичные для Цветаевой повторения звуков, сильно выделяющиеся прежде всего в двух последних строках: «не варил – варева»; «не жёг – зарева»; «хищными – расхищена – нищая»;

г) архаизирующее стилизование высказывания: использование лексики квалифицируемой как историческая, или престарелая: «слобода», «чернец», «всяк» и неупотребляемых сегодня форм, таких как: «одежды»;

д) ритмическая схема, подчеркивающая эмоциональность высказывания и придающая ей динамику, чему послужило переплетение длинных (девяти – одиннадцатислоговых) непарных строк и строк, насчитывающих семь (вторая строка) и пять (четвертая строка) слогов.

Ниже приводится русский текст и его подстрочный перевод, где указаны перечисленные явления, касающиеся лексико-семантического пласта стихотворения:

Марина Цветаева

С. Э.

Я пришла к тебе чёрной полночью,
За последней помощью.
Я бродяга, родства не помнящий,
Корабль тонущий.

В **слободах** моих – междуцарствие,
Чернецы коварствуют.
Всяк рядится в одежды **царские**,
Псари – царствуют.

Кто земель моих не оспаривал?
Сторожей не спаивал?
Кто в ночи не **варил** – **варева**,
Не **жёг** – **зарева**?

Подстрочник

S. E.

*Przyszłam do ciebie czarną północą,
Prosząc ostatniej pomocy.
Jestem włóczęga, który nie pamięta
pokrewieństwa,
Statek tonący.*

W moich **osadach** – bezkrólewie,
Mnisi knują (spiskują, intrygują).
Każdy się stroi w **carskie/królewskie**
odzienie,
Psiarczycy – królują.

Któż nie podważał praw do moich ziem?
Stróżów nie spijał?
Kto nocą nie **warzył** – **wywaru**,
Nie **pałił** – **łuny**?

Самозванцами, псами **хищными**,
Я дотла **расхищена**.
У ворот твоих, царь истинный,
Стою – **нищая**.

Samozwańcy, psy drapieżne/chciwe
Rozszarpały/rozdrapały mnie do cna.
U wrót twych, królu prawdziwy
Stoję – żebraczka.

[Цветаева 1916: on-line]

Перевод, возникший как результат стремления реализовать абстрагированные в процессе анализа переводческие доминанты, нуждался во введении в текст некоторых трансформаций. Мы постараемся проанализировать их, указывая модификации поэтических образов в очередных строфах стихотворения. Однако, здесь стоит заметить, что одной из важнейших целей перевода стало для его автора воспроизведение динамики подлинного текста. По сравнению с первоисточником структура перевода стала более целостной, длинные строки текста насчитывают здесь одиннадцать слогов, а короткие пять. Поэтому, поэтические образы, вмещающиеся в данную форму, заставили переводчика применить некоторые изменения по отношению к подлиннику.

Итак, уже в первой строфе слова «черной полночью» и «родства не помнящий» были заменены польскими *pośród czarnej nocy* (среди черной ночи) и *zblądził w obcej stronie* (заблудился в чужой стороне). В первом случае замена была результатом применения принципа потенциальной эквивалентности, прежде всего, введения метонимичной «ночи» (*noc*) на место русской «полночи». В данном случае в переводе наблюдается обобщение – микроотступление, которое не только не повлияло на рассматриваемые в целом смыслы и образы, но, даже, усилило, наблюдаемые в оригинале, эмоции. Второе изменение можно считать субституцией, хотя в макросмысле «бродяга», не помнящий семьи, сравнивается с таким, который заблудился в незнакомой/неизвестной ему стране. В обоих вариантах лирический субъект указан как заблудившийся. Заметим также, что в обоих случаях буквальный перевод привел бы к абсурду. Введение в польский текст буквального перевода фраз: *Przyszłam do ciebie o czarnej północy* и *Włączęga nie pamiętający pokrewieństwa* привело бы к потере художественности текста. В свою очередь отказ от определения «последняя» во второй строке, это результат сокращения строки до пяти слогов:

Я пришла к тебе **чёрной полночью**,
За **последней** помощью.
Я бродяга, **родства не помнящий**,
Корабль тонущий.

Przyszłam do ciebie pośród czarnej nocy,
Prosząc pomocy.
Włączęga, który zblądził w obcej stronie,
Statek co tonie.

Во второй строфе обращает внимание, с одной стороны архаизирующее стилизирование текста, и, с другой, наблюдаемые в нем, характерные для Цветаевой оппозиции. Стремясь добиться сходного результата,

я должна была компенсировать одни архаичные определения другими. Оттуда нехватка слов: «слободы», «чернецы» и «всяк», с одной стороны, и введение польских, воспринимаемых как исторические: *w czas* (во времена) и *oporządzić się* (одеться). В свою очередь семантические оппозиции были воспроизведены с применением небольшого только модифицирования. Русские «коварствующие» монахи в польском варианте преобразовались в «пронырливых» (*przebiegli*), к тому же тихих (*cisi*), что позволило добиться оппозиции схожей с цветаевскими «антонимичными образами». Такую оппозицию создают также образы, связанные с тем, что царское (с царем) и, в противовес этому, с собаками (псари). В подлиннике это, относящиеся к царю: «Царские одежды», «царствовать» и к собакам «Псари – царствуют». К данной ассоциативной цепочке принадлежат также «царь» и «псы хищные», появившиеся в последней строфе. В переводе были построены сходные с русскими ассоциации. Этому послужила замена «царствования» глаголом *rządzi* (*psiarczyk rządzi*) и введение выражения *carskie szaty*, которое вместе с упоминаемым уже *oporządzi* придает высказыванию некоторый оттенок архаичности:

В слободах моих – междуцарствие,
Чернецы коварствуют.
Всяк рядится в одежды царские,
Псари – царствуют.

W czas bezkrólewia w wioskach rządzą cisi,
Przebiegli mnisi.
W carskie się szaty każdy oporządzi
I psiarczyk rządzi.

В следующей, третьей строфе самыми интересными являются, несомненно, звуковые повторы, создающие звуковой пласт стихотворения, которые, как и семантические оппозиции, являются одним из элементов, характеризующих творчество русской поэтессы. Поэтому, стоит обратить внимание на некоторые, введенные в перевод, изменения. Это прежде всего замена русских слов другими, способствующими возникновению типичных цветаевских повторений. В рассматриваемой строфе подлинника ими являются: «не варил – варева» и «не жёг – зарева». В первом случае польский язык позволяет верно перевести семантический, стилистический и звуковой пласты слов подлинника: *warzyć wywaru*. Здесь появилось архаичное *warzy* – семантическое соответствие русского «варить», выдержанное в стилистике архаичного «варево». Во втором случае такой возможности не было. Пытаясь добиться звукового повтора, я подставила на место русских слов другие: *nie żarzył żaru* (не жег жара), что все-таки не повлияло на поэтический макрообраз стиха, точно так же, как и замена вопроса из первой строки: «Кто земель моих не оспаривал?» конкретизирующим: *Kto o zdobyciu moich ziem nie marzył?* (Кто не мечтал завоевать мои земли?):

Кто земель моих не оспаривал?
 Сторожей не спаивал?
 Кто в ночи не **варил** – **варева**,
 Не **жѣг** – **зарева**?

Któż o zdobyciu moich ziem nie marzył?
 Nie spijał straży?
 I kto nocami nie **warzył** **wywaru**,
 Nie **żarzył** **żaru**?

И наконец последняя строфа, где появились, упоминаемые уже собаки, соотносящиеся с псами. В подлиннике это были самозванцы и хищные собаки, или же самозванцы, являющиеся хищными (жадными) собаками. Воспользовавшись неоднозначностью русских слов, я предложила переводной вариант: *Psów-samozwańców, psów drapieżnych horda* (Псов-самозванцев, псов хищных ватага), вводя в польский текст отвечающее поэтике Цветаевой повторение лексемы *psy* (собаки) и расширяя поэтический образ, благодаря конкретизирующей информации о ватаге собак. Это позволило частично компенсировать непереводимое на польский язык отрицательное значение слова *псы*. Одновременно со следующей строки было удалено определение «дотла», хотя осталась информация об растерзании собаками. Я не смогла также воспроизвести звуковой повтор «хищными – расхищена», что можно было сделать следующим образом: *psów **drapieżnych** horda / mnie rozdrapała*, но я решила, что слово *rozdrapać* может коллоквиализировать текст и, одновременно ослабить поэтический образ (*rozdrapać* буквально значит «расцарапать», или просторечно «расташить», следовательно, *rozszarpać* – «растерзать» эмоционально сильнее и без коллоквиального оттенка). В этой же строфе появилась также небольшая субституция, а именно замена «царя истинного» польским *królem tym* (король мой). Несмотря на это, в сфере семантики здесь не произошла никакая замена. Ее не ввело даже трансформирование «царя» в «короля», так как оно не касается русских культурных реалий. В свою очередь стоит отметить, что в двух последних строках перевода наблюдается инверсия и расширение поэтического образа. Первая трансформация заключается в перемещении образов «нищей» и «ворот» в рамках третьей и четвертой строк («нищая» с четвертого в третью, «ворота» с третьей в четвертую). Вторая, во введении в текст «сумы» (*torba*), дополняющей образ нищей. Обе модификации являются последствием принятого ранее решения сохранить определенную форму стиха:

Самозванцами, псами хищными,
 Я дотла **расхищена**.
 У **ворот** твоих, **царь истинный**,
 Стою – **нищая**.

*Psów-samozwańców, psów
 drapieżnych horda
 Mnie rozszarpała.
 Królu mój, będę dziś z żebraczą torbą
 U wrót twych stała.*

Анализ и поиски переводческих соответствий привели к возникновению следующего, приводимого ниже польского перевода:

* * *

S. E.

*Przysłam do ciebie pośród czarnej nocy,
 Prosząc pomocy.
 Włóczęga, który zbłądził w obcej stronie,
 Statek co tonie.*

*W czas bezkrólewia w wioskach rządzą cisi,
 Przebiegli mnisi.
 W carskie się szaty każdy oporządzi
 I psiarczyk rządzi.*

*Któż o zdobyciu moich ziem nie marzył?
 Nie spijał straży?
 I kto nocami nie warzył wywaru,
 Nie żarzył żaru?*

*Psów-samozwańców, psów drapieżnych horda
 Mnie rozszarpała.
 Królu mój, będę dziś z żebraczą torbą
 U wrót twych stała.*

[Cwietajewa 2018: 29]

Занимаясь поэзией Цветаевой, стоит обратить внимание и на осложнения перевода, связанные с формой стиха. Это касается прежде всего произведений, в которых основной стала мужская рифма. Известно, что польское словарное ударение на предпоследний слог приводит к тому, что окситоническая рифма на польском языке достигается в основном путем применения однослоговых слов. Поэтому мы не будем заниматься данной темой и рассматривать необходимость сохранить в переводе оригинальные рифмы, сторонником чего являлся, например Тувим [Tuwim 2007: 138], ни возможность заменить мужские рифмы женскими, или их траты, к этому склонялся хотя бы, полемизирующий с автором *Lutni Puszkina* (Тувим) Адам Важик [Ważyk 2007: 174]. Мы убеждены в том, что решение о воспроизведении русской мужской рифмы зависит от конкретного текста и специфики данного творчества. Поэтому, в предлагаемых в настоящей работе переводах, мы пытаемся сохранить хотя бы часть рифм, хотя бы одну пару рифмующихся строк в строфе и использовать все, что позволяет выдержать ритмический характер оригинала и звучание стиха, даже если он не до конца воспроизведен.

Однако, в случае Цветаевой вопрос о мужской рифме, это не только проблема воспроизведения формы стихотворения, но также эмоционального высказывания и динамики стиха. Ее довольно часто выражают короткие,

рвущиеся предложения, обычно завершаемые мужской рифмой, подчеркивающей эту эмоциональность. Это могут быть цепочки мужских рифм, строящих в стихотворении ассоциативно-звуковые ряды, на которые иногда опирается и все стихотворение. Поэтому, как уже упоминалось, в переводных вариантах стоит сохранить их хотя бы частично, например, путем применения неточной рифмы, окситонического завершения, которые передали бы по крайней мере «эхо», звуковое напоминание оригинала. Поиски, стремление, чтобы в польский перевод не ввести банальные, грамматические рифмы, чтобы рифмы воспроизводили смысл подлинника, принуждают переводчика не жалеть времени и усилий, и заняться стихотворной «эквилибристикой».

Примеров очень много. Один из них, анализируемые уже *Приметы*. Таким примером может быть и стихотворение *Сад*, в котором не появляется ни одна женская рифма. Более того, каждая его строка построена из четырех слогов, исключая две завершающие стих строфы, построенные из двух частей – два раза по четыре слога. Данное стихотворение Цветаевой базируется на схеме двустопного ямба, а в восьмислоговых строфах – четырехстопного. Приступая к его переводу, я решила, что воспроизведение рифмы важнее передачи силлаботонической схемы, и это решение определило переводческие поиски, несмотря на что, в большинстве строк удалось сохранить оригинальный ямбический стих.

Конечно, работа переводчика не сводилась к поискам рифм. На всех уровнях текста Цветаевой наблюдаются также повторения и семантические оппозиции. Все они вместе создают состав характерных черт, определяющих индивидуальный характер творчества поэтессы, что вместе с динамикой, вводимой в текст благодаря мужской рифме, а также коротким, рвущимся строкам, которые повторяют синтаксические конструкции, формирует специфическую характеристику данного текста.

Несколько слов стоит еще посвятить семантическим оппозициям – пространству между этим и тем миром, между духовным и телесным. Такое «пространство между» в поэзии Цветаевой – «антонимичные образы» и «биполярность пространства» можно найти во многих стихах. Мы указывали на них, исследуя приводимые уже переводы, а раньше они рассматривались также при случае анализа переводов Иоанны Саламон [Bednarczyk 2002: 299–309]. Переводчику необходимо это «между» учесть, рассмотреть и предложить переводческое оформление данного пространства.

После предпереводческого анализа *Сада* я сочла необходимым воссоздать хотя бы часть, содержащихся в стихе повторений, в том числе многократно повторяющейся неологической конструкции «без ни», а также упомянутых уже антонимичных образов, таких как: «Без ни-лица,/ Без ни-души!», где как «лицо», так и «душа» могут обозначать человека. Считая такой прием типичным для поэтессы, я решила сохранить в переводе

оппозицию, вводя в него все-таки другое лексическое противопоставление, а именно пару: *ciało* – *duśa* (тело – душа). Оттуда в моем предложении слова: *Bez ciała ni...* / *Bez duszy ni!* Второй такого рода момент, это цветаевские: «Без ни-душка! / Без ни-души!», где «душок» может ассоциироваться с запахом несвежего мяса (мясо с душком), с почти незаметным проявлением чего-то (дух иронии, подхалимства) и с уменьшительной формой существительного «дух». В данном случае я решила использовать существующую на польском языке возможность противопоставить друг другу «дух» и «душу»: *Bez ducha ni!* / *Bez duszy ni!* Последняя такого рода оппозиция в стихотворении Сад звучит: «Тот сад? А может быть – тот свет?», что получило переводной вариант: *Ten sad? A może tamten świat?* Несмотря на то, что сад в оригинале определяется как «тот», мы считаем, что название его в этой же строфе «таким» – *taki*, к тому же, упоминаемое не один раз пристрастие Цветаевой к сопоставлению противоречивых слов и поэтических образов, дают переводчику разрешение строить в исходном варианте текста, именно такую оппозицию, тем более, что она прочитывается польским реципиентом как противопоставление этого (худого) и того (прекрасного) миров, и, кроме того, ассоциируется с самой важной оппозицией, которую в подлиннике создает «сад», ассоциируемый с добром, прежде всего, с отдыхом, с передышкой – наградой за все зло, которое, в этом мире, появилось на пути лирического субъекта.

В переводе сохранены также анафорические: «За...», «На...», «Сад...», повторяющиеся конструкции: «На старость лет», «На старость бед» и «Сад: ни...», хотя последняя была заменена польской *Sad: niczyj...* (Сад: ничей...). В свою очередь, заполняя пространство, оказавшееся между системой строк, построенных из двух ямбов и «расположенное» между метафорическим «добром», и «злом», я решилась на некоторые микроотступления от исходного варианта текста, производимые в его лексическом пласту. Это отклонения разного рода и в разной степени влиявшие на поэтические образы, которые, перечисляются ниже, учитывая деление на слабые и сильные семантические трансформации:

1. Метонимические сдвиги (близкие семантике оригинала):

– руск. «ад» – польск. *piekła czad*, где наблюдается конкретизирование, которое не меняет макросмысл стихотворения (зло, встретившее лирический субъект);

– руск. «глазок» – польск. *wzrok* (взгляд, зрение) и руск. «Ни-ушка» – польск. *bez słuchu ni* (слух), где органы зрения и слуха были заменены соответствующими им умением видеть и слышать;

– руск. «смешок» – польск. *głos* (голос), где наблюдается обобщение;

– руск. «Около не стань» – польск. *nie podchodź do tych bram* (не подходи к этим воротам), где благодаря расширению высказывания появилось конкретизирование (сад – садовые ворота).

2. Изменения, введенные в текст согласно принципу потенциального выбора и ассоциативного расширения:

– руск. «беглец» – польск. *banita* (беженец, изгнанник), где было применено ассоциативное расширение значения слова *беглец* (словарный перевод – *uciekinier*), одним из синонимов которого является именно *banita*;

– руск. «Для беглеца мне сад пошли» – *Banicie ślij /Sad który śni* (Беглецу шли/ Сад, который ему снится) – вторая часть данного высказывания была добавлена из-за необходимости воссоздать рифму, однако все высказывание является проявлением желаний беглеца, мечтающего про сад (пошли мне сад – пошли мне сад, который мне снится) и, таким образом, не опровергает подлинного высказывания;

– руск. «рабочих лет» – польск. *mozolnych lat* (тягостных /тяжелых лет), где *mozół* (труд /тяга) ассоциируется с выполненными трудом годами;

– руск. «На старость бед» – польск. *Na starość strat* (На старость трат), где траты являются одной из возможностей ассоциируемых с несчастьем («беда»);

– руск. «клад» – польск. *sad* (сад), где были использованы отдаленные, однако в случае, когда сад является ожидаемым подарком, возможные ассоциации, связывающие сад и клад по принципу конкретизирования.

3. Замены поэтического образа, сильно влияющие на семантику произведений Цветаевой:

– руск. «бред» – польск. *lata zdrad* (годы измен), где выходя из положения, что года бреда и абсурда в польском варианте должны сочетаться со злыми (несчастливыми) годами, я решила использовать слово *zdrada* – «измена», дающее возможность составить в переводе рифму к лексеме *lat* (*zdrad* – *lat*) (измен – годов);

– руск. «свисток» – польск. *los* (судьба), где наступил самый сильный семантический сдвиг (*ani gwizdka / gwizdu – niczyj los*) (ни свистка – ничья судьба), являющийся результатом стремления к воспроизведению ритмической схемы.

И все-таки, введенный в текст поэтический образ согласуется, как кажется, со смыслом стихотворения в целом, о чем можно убедиться, сравнивая приводимые ниже *Сад* и его перевод:

Марина Цветаева

За этот ад,
За этот бред,
Пошли мне сад
На старость лет.

Перевод

Za piekła czad
Za lata zdrad
Ześlij mi sad
Na starość lat.

На старость лет, На старость бед: Рабочих – лет, Горбатых – лет...	Na starość lat, Na starość strat: Mozolnych – lat, Garbatych – lat...
На старость лет Собачьих – клад: Горячих лет – Прохладный сад...	Na starość lat Psich lat – daj sad: Gorących lat – Daj chłodny sad...
Для беглеца Мне сад пошли: Без ни-лица, Без ни-души!	Banicie ślij Sad, który śni: Bez ciała ni... Bez duszy ni!
Сад: ни шажка! Сад: ни глазка! Сад: ни смешка! Сад: ни свистка!	Sad: niczyj krok! Sad: niczyj wzrok! Sad: niczyj głos! Sad: niczyj los!
Без ни-ушка Мне сад пошли: Без ни-душка! Без ни-души!	Bez słuchu ni Sad ześlij mi: Bez ducha ni! Bez duszy ni!
Скажи: довольно муки – на Сад – одинокий, как сама. (Но около и Сам не стань!) – Сад, одинокий, как ты Сам.	Powiedz: już dość twej męki – bierz Sad, co jak ty samotny jest. (Lecz Sam nie podchodź do tych bram!) – Sad, co samotny jak ty Sam.
Такой мне сад на старость лет... – Тот сад? А может быть – тот свет? – На старость лет моих пошли – На отпущение души.	Na starość lat ześlij mi sad... – Ten sad? A może tamten świat? – Na starość lat sad zesłać chciej – Dla duszy odpuszczenia mej.
[Цветаева 1934: on-line]	[Cwietajewa 2018: 149, 151]

Осуществляя семантические микроотступления, мотивированные формальными ограничениями я пыталась сохранить макросмыслы текста, рассматриваемого как одно целое. Точно также я поступала в случае другого стихотворения Цветаевой, где доминирующим для перевода оказалось другое «между», а именно пространство между префиксом *рас-* и словами, которые он опережал. Имеется в виду, посвященное Пастернаку стихотворение, начинающееся словами: *Рас – стояние: версты, мили....* Оно приводит-

ся ниже, указывая на основную лингвистическую проблему перевода, какой является необходимость найти на польском языке слова с префиксом *roz-*, который отвечает русскому *рас-* с ярко выраженным значением разделения, разрыва, разлучения, разъятия. Однако, эта проблема, не причинила переводчику хлопот, принуждая, правда, к определенным поискам и к изменениям на лексическом уровне, но оказавшись решаемой:

Марина Цветаева

Перевод

Б. Пастернаку

B. Pasternakowi

Рас-стояние: версты, мили...
Нас **рас-**ставили, **рас-**садили,
Чтобы тихо себя вели
По двум разным концам земли.

Roz-stawania: wiorsty, mile...
Roz-stawili nas, **roz-**sadzili,
Byśmy grzeczni byli i niemi
Na dwóch różnych biegunach ziemi.

Рас-стояние: версты, дали...
Нас **рас**клеили, **рас**паяли,
В две руки **раз**вели, **рас**пая,
И не знали, что это – сплав

Roz-stawania: wiorst i dali...
Rozkleili nas, **roz-**spawali,
Ręce **roz**pięli, **roz-**jęli na bok,
Nie wiedzieli, że to stop.

Вдохновений и сухожилий...
Не **рас**сорили – **рас**сорили,
Расслоили...
Стена да ров.
Расселили нас как орлов-

Natchnień naszych i ścięgien splot...
Rozdzielili jak orłów miot.
Nie **roz**czepili nas – **roz**szczepili
Na mur i rów **roz**warstwili...

Заговорщиков: версты, дали...
Не **рас**строили – **рас**теряли.
По трущобам земных широт
Рассовали нас как сирот.

Buntowników: wiorsty, dale...
Nie **roz**stroili nas – **roz**siali
Na pustkowiach ziemskiego bezmiaru
Jak sieroty nas **poroz**pychali.

Который уж, ну который – март?!
Разбили нас – как колоду карт!

Marzec, no który to, który raz?!
Jak talię kart **roz**bili nas!

[Цветаева 1925: on-line]

[Cwietajewa 2018: 119, 121]

Намного больше проблем причинила здесь игра слов, опирающаяся на различии смыслов, зависимых от ударения в словах «Не рассорили – рассорили», где «**рассорить**» с ударением на второй слог [rassorit'] значит привести кого-то к ссоре – польск. *skłócić*, а «**рассорить**» с ударяемым последним слогом [rassorit'] – «разбросать» – польск. *rozrzucić*, *naśmiecić*. Переводя эти слова, я решила, что воспроизведение игры слов важнее сохранения словарной тождественности. Итак, в первом варианте перевода я пыталась воспользоваться омонимным *rozklócić*, то есть «разболтать» и привести к ссоре

(рассорить), что позволяло воспроизвести игру слов. Однако результат оказался неудовлетворительным, так как неясным (не до конца понимаемым). Оттуда и возникновение очередного варианта целевого текста (указанного выше), с игрой слов, опирающейся на пару паронимов: *rozczepić* – *rozszczepić* («расцепить» – «расщепить»).

Проблемным оказалось также воспроизведение двух последних строк стихотворения, которые должны были завершать все произведение, выражающей эмоции мужской рифмой (несмотря на то, что в нескольких строках я решила отойти от окситонического завершения) и где, как оказалось, необходимо было сохранить в переводе слова «колода карт», заодно оставляя на своем месте слово «март». Это потребовалось из-за биографических контекстов стихотворения, намекающего на многолетний эпистолярный романс Цветаевой и Пастернака. Кстати, Елена Айзенштейн обращала внимание на записку поэтессы от 1933 г., где она следующим образом высказывалась о интересующих нас словах [Айзенштейн 2017: on-line]:

Любопытна судьба этих стихов: от меня - к Борису, о Борисе и мне. [...] «Разбили нас – как колоду карт!». Строка, за выразительностью, тогда мною оставленная, но с огорчительным сознанием несоответствия образа: *двух* нельзя разбить как колоду, колода – множество, даже зрительно: карты летят! [...] Даже мое, самое личное, единоличное: Который уж, ну – который март? (Месяц того потока стихов к Борису) март – почти что пароль нашего с Б<орисом> заговора [...] Ни о какой эмиграции и России, пища, не думала. Ни секунды. Думала о себе и о Борисе [Цветаева 1990: 741–742].

Итак, «карты» и «март» должны были остаться, а поскольку польский «*marzec*» (март) не составляет рифмы с выражением «*talia kart*» (колода карт), постольку была найдена другая рифма, и вместо оригинального «ну который – март?» появились слова *Marzec, no który to, który raz* (Март, но который это, который раз), а благодаря перестановке слов «разбили нас» и «колода карт» в последней строке появилась и нужная рифма *raz – nas*. Таким образом, одно решение, к которому привели внеязыковые знания, повлекло за собой другое.

В случае творчества Цветаевой, в процессе перевода довольно часто следует учитывать именно внеязыковые знания. Чаще всего это касается кодированной в тексте автобиографической информации, примером чего может послужить четверостишие, написанное за несколько месяцев до самоубийства (31.08.1941), в феврале 1941 г., начинающееся словами *Пора снимать янтарь...* (*Już czas, by zdjąć bursztynu...*⁵). В Интернете можно найти два его

⁵ Мой перевод отличается от приводимых вариантов, отсюда и другое начало стихотворения.

перевода, которые цитируются ниже вместе с подлинником, подстрочником и обратными подстрочными переводами:

Марина Цветаева

* * *

Пора снимать янтарь,
Пора менять словарь,
Пора гасить фонарь
Наддверный...

[Cwietajewa 1941: on-line]

Подстрочник

Pora (czas / już czas / nadszedł czas)
zdejmować bursztyn,
Pora (czas / już czas / nadszedł czas)
zmieniać słownik,
Pora (czas / już czas / nadszedł czas)
gasić latarnię,
Nad drzwiami...

Перевод. Electron.PL.

* * *

Pora mi już zdjąć jantar,
Pora już zmienić słownik,
Pora, nad drzwiami domu,
Pogasić ogień...

[Cwietajewa: on-line]

Перевод. Рышард Межеевски

* * *

Czas bursztyn oddzielić,
Czas słownik zmienić,
Czas latarnię zgasić
Nad drzwiami...

[Cwietajewa: on-line]

Обратный подстрочный перевод

Мне уже пора снять янтарь,
Пора сменить словарь,
Пора, над дверью дома,
Потушить огни...

Обратный подстрочный перевод

Время отделить янтарь,
Время сменить словарь,
Время тушить фонарь
Над дверью...

Стихотворение Цветаевой отличается утонченной композицией. Этот построенный из четырех строк текст, базируется на схеме трехстопного ямба, который рушится в последней строке, состоящей из одного только слова «наддверный», что можно посчитать одной из стоп катаlecticеского ямба, или одиноким амфибрахийем. Кроме того, все строки, за исключением последней, начинаются с того же слова «пора», то есть по-польски: *pora, już pora, przyszła pora, nastala pora, nadeszła pora*, или *już czas, przyszedł (nastał/ nadszedł) czas*, что сочетается с повторяемой трижды синтаксической конструкцией: *pora* + инфинитив. Сверх того, три первые строки русского текста завершены тройной мужской рифмой. В свою очередь семантический пласт четверостишия построен вокруг трех метафорических образов:

1. «Пора снимать янтарь» – это очень важное указание, так как приводимые нами слова касаются бус, которые носила поэтесса. На интернет-странице Российского государственного архива литературы и искусства их мож-

но увидеть с комментарием, что состоят они из 99 бусинок разного диаметра и цвета, которые Цветаева купила на барахольном базаре во Франции, самостоятельно нанизала на нитку, и о которых говорила, что: «Никогда не снимет»⁶. В данной ситуации слова о том, что пришло время снять с себя янтарь, предвещают переступание каких-то границ, конец чему-то.

2. «Пора менять словарь» – это следующее предвестие изменений. Замена одного словаря другим (на что пришло время), особенно в контексте работы Цветаевой как поэта и переводчика, ассоциируется с чем-то нехорошим, также, как и снятие с себя, постоянно ношенных, янтарных бус;

3. «Пора тушить фонарь, // Наддверный...» – последние слова стихотворения явно указывают на смерть. Это связано и с метафорическим тушением света – свечи, фонаря, что символизирует именно умирание. В рассматриваемом стихотворении это наддверный фонарь – фонарь, тушение которого ассоциируется с завершением дня (жизни?), с наступлением мрака, темноты (с пришествием смерти?).

Первый из переводчиков, подписанный псевдонимом Elektron.PL. (Электрон ПЛ.) называет свои переводы «свободными интерпретациями»: «Вышеприведенное произведение является вольной интерпретацией русского текста, которая лишь в незначительной степени отклоняется от оригинального варианта» – пишет, обращаясь к своему читателю [Elektron.PL: on-line]. В контексте цитируемого стиха появляется вопрос – можно ли применять данный принцип к автобиографичной и трагичной поэтической записи, какой являются слова Цветаевой? Однако, анализируя перевод, приходим к выводу, что его семантический пласт лишь в небольшой степени отклоняется от первоисточника – это касается прежде всего замены фонаря огнями, что можно считать «невинной» модификацией, обобщением, наблюдаемого в подлиннике, поэтического образа. Стоит также обратить внимание на другой выбор анонимного переводчика, а именно воспроизведение повторяющейся синтаксической структуры стихотворения. Воспользовавшись потенциальностью выбора Elektron.PL. применил один из возможных вариантов (*pora, już pora, już czas, przyszedł czas, nadszedł czas*) и построил анафору на базисе слова *pora* (пора). В свою очередь Рышард Межеевски, который раньше печатал свои переводы цветаевских текстов [Cwietajewa 2015], предложил анафору, опирающуюся на слово *czas* (время, пора).

Еще один потенциальный выбор касался слова «янтарь», которое Elektron.PL. перевел как *jantar*, а Межеевски *bursztyn*. С нашей токи зрения кажется, что в переводе стоит прежде всего сохранить анафоричность, повторения и рифмическую схему, хотя рифмы необязательно должны быть

⁶ Zob. Янтарные бусы Марины Цветаевой, https://relikva.com/@rgali-rossiiskii-ghosudarstviennyi-arkhiv/r/yantarnye_busy_mariny_tsvetaevoy (6.10.2017).

мужскими. Высказывание, в таком случае, немного удлинится (на один слог в строке), но все же, экспрессивность подлинника поможет воспроизвести «отрезанная», финальная, нерифмованная строка. В выполненном мной переводе предлагается начинать очередные строки конструкцией *już czas* (уже время), благодаря чему перевод приближается к ритмической схеме подлинника и воспроизводит трехстопный ямб, хотя в противовес исходному тексту, в моем предложении появилось гиперкаталектическое окончание (из-за женской рифмы). Отметим еще, что последняя строка разрослась с трех до пяти слогов, однако, она короче опережающих ее строк, насчитывающих каждая по семь слогов, что позволило воспроизвести эффект неожиданности, вводимый в текст благодаря оборванному высказыванию и недомолвке.

Относительно семантического пласта, я стремилась воссоздать его, не вводя в перевод серьезных отступлений от первоисточника и воспроизвести метафорические смыслы стихотворения. Оттуда и следующий польский вариант, приводимый вместе с обратным подстрочным переводом:

Перевод

Już czas by zdjąć bursztyny,
Już czas wziąć słownik inny,
Już czas nad drzwiami swymi,
Pogasić światła...

Обратный подстрочный перевод

Уже время снимать янтарь,
Уже время брать другой словарь,
Уже время над своей дверью,
Тушить свет (светочи)...

Анафора построена здесь на базисе конструкции *Już czas*, «янтарь» наподобие варианта Межеевского заменен более современным словом *bursztyn*. В свою очередь над дверью погасает «свет/светочи» (*światła*), а не «огни» (*ogień*), как у Elektrona.PL, и не «фонарь» (*latarnia*), как у Межеевского, который перевел русский «фонарь» буквально.

Пример этого небольшого по объему текста, лучше всего доказывает, что существование нескольких вариантов перевода вовсе не значит, что один из них обязательно лучше, а другой хуже. Во всех трех вариантах перевода можно прочесть ту же, вложенную в русское стихотворение информацию, во всех наблюдается особое «пространство» между тем как снимать янтарь и тушить фонарь.

В свою очередь анализ, который можно применить ко всем этапам деятельности переводчика, доказал, что переводческие трансформации являются не столько проявлением «интерпретационной вольности», сколько выбором среди возможных эквивалентов, которые не только не противоречат подлиннику, но, напротив, способствуют воспроизведению заложенных в нем макросмыслов.

В данном контексте стоит привести слова упоминаемого уже Дедечиуса, который в книге *Notatnik tłumacza* (*Записки переводчика*) констатировал: «Стихи легко переводить тому, кто умеет отделить в них существенное от второстепенного. Первое требует абсолютной верности, второе дает нам необходимый запас свободы» [Dedecius 1988: 35].

Хочется заметить, что этот запас свободы принадлежит к сфере искусства, но, как и в случае верности, его переводческое осуществление нуждается в серьезных исследованиях, тем более что признание переводческих микромодифицирований проявлением искусства не должно вести к нарушению верности перевода макросмыслам первоисточника.

Именно поэтому в следующей главе предлагается анализ нескольких текстов, центральная переводческая доминанта которых является результатом определенной черты, или черт, локализирующих переводимое произведение в литературной, и даже шире – в культурной системе, и ассоциативно в сознании реципиента. В случае поэзии это чаще всего интертекстуализирование, нередко связанное со стилизованием текста. Этот особый характер подлинника оказывается тогда намного существенней доминант, определяемых переводчиком, а основной целью перевода является выполнение его согласно данной доминанте, что обозначает перевод, сохраняющий характер исходного текста и, одновременно, акцептируемый реципиентом, принадлежащим к целевой культуре⁷.

II.2. Следы, эхо и напоминание

Перевод – всегда сопоставительная стилистика двух языков. Перевод – проблема литературоведческая и одновременно лингвистическая в такой же степени, как наука о синонимических средствах языка относится и к той, и к другой областям филологии.

Ефим Эткинд

Вместе с индивидуально определяемой переводчиком субъективной целью перевода, последствием чего является определение переводческой доминанты, можно также рассуждать об особом характере текста, который

⁷ В настоящей главе была использована статья: *Потенциальность перевода (на примере одного стихотворения Марины Цветаевой)* [Беднарчик 2014: 299–312], а также отрывки статей *Powyższy utwór jest swobodną interpretacją tekstu rosyjskiego nieznacznie odbiegającą od wersji oryginalnej* (Cwietajewa – Internet – przekład i ja...) [Беднарчук 2018: 61–74] и *O tłumaczeniu artystycznym – kropla nauki w morzu sztuki* [Беднарчук 2018: 97–114] в переводе на русский язык.

принадлежит к данной культуре, что, в свою очередь, определяет доминанту перевода, являющуюся в какой-то степени объективным ориентиром переводоведческого исследования [Bednarczyk 2008: 143]. Объективным постольку, поскольку этот особый, предначертанный характер исходного текста, окажется акцептируемым, если мы сочтем его неопровержимым и нуждающимся в воссоздании в переводе. Ниже приводятся примеры именно таких текстов, в определенном смысле заставляющих переводчика принять конкретную переводческую доминанту. Она не исключает абстрагирования переводчиком другой, или других переводческих доминант, но, ограничивает его выборы, так как они не могут конфликтовать с высшей целью, какой является воспроизведение определенного характера текста. Это может быть конкретное стилизование, видовая принадлежность, или отсылка к другим текстам культуры, а значит, разнообразные формы напоминания. В данном контексте стоит привести слова Божены Токаж из вступления в монографию *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie* (*Образец, сходство, напоминание*):

Принцип схожести формирует связь между подлинником и переводом. В свою очередь напоминание локализирует его и в мире других художественных, и нехудожественных текстов, а также в мире других переводов того же произведения [Tokarz 1998: 8].

В предлагаемых ниже рассуждениях мы не будем приводить другие переводы, отсылая, однако, к остальным, перечисленным ученой, возможностям напоминания, данных нам непосредственно, или же прочитываемых благодаря ассоциациям.

II.2.1. Автор как интертекст (случай *Одиссея*)

*И покинув корабль, натрудивший в морях полотно,
Одиссей возвратился, пространством и временем полный.*

Осип Мандельштам

Первым текстом, который нам хотелось бы рассмотреть, является стихотворение Александра Танкова *Одиссей* [Танков: on-line]. Его предпереводческий анализ концентрируется прежде всего на воспроизведении имеющихся в произведении соотношений с биографией Мандельштама, которые в настоящей работе считаются интертекстовым оформлением произведения и, заодно, его переводческой доминантой. В нашем случае следует рассмотреть также возможность воссоздать в переводе эмоции, вызываемые разными отсылками к творчеству, или же к жизни (смерти) Мандельштама. Итак,

появляется вопрос, не столько о переводе стихотворения, насыщенного интертекстуальными элементами, о чем исследователи перевода рассуждали многократно, пытаясь классифицировать данные элементы, сколько о переводе конкретных интертекстуальных отсылок. С точки зрения перевода здесь стоит отметить многочисленные труды Анны Майкевич [Majkiewicz 2008; Majkiewicz 2009: 121–131], рассматривающей интертекстуальность с перспективы теории и практики перевода. Отметим, однако, что предпереводческий анализ стихотворения Танкова учитывает и другие проблемы, появляющиеся в процессе перевода.

Прежде, чем приступить к переводоведческим исследованиям, отметим еще, что интересующее нас стихотворение не является единственным произведением на русском языке, которое соотносится с творчеством или с биографией Мандельштама. Независимо от усилий бывших властей СССР, которые пытались умалчивать о творчестве поэта, о нем писали на Западе, его стихи переводились, а поэзия появлялась в стихах других поэтов, в произведениях которых можно найти отсылки и к конкретным текстам, и к самому Мандельштаму. Степень утаения этих соотношений зависит от времени возникновения текста и от ситуации, в какой находился данный автор. Рассуждая об этих реалиях, исследователи довольно часто приводят, посвященную Мандельштаму, песню Александра Галича *Возвращение на Итаку* [Галич: on-line], а также стихотворение Бродского *Одиссей Телемаку* [Бродский: on-line], примером может послужить хотя бы, анализирующая именно этот текст Бродского, Людмила Зубова [Зубова 2001: 64–74]. Кроме рассуждений о взаимосвязях между символическими Одиссеем и Телемахом, стоит согласиться, что эти мифологические лица появляются в творчестве обоих поэтов, а, как за Виктором Юхтом утверждает Зубова, анализ интертекстовых связей, наблюдаемых в стихотворении *Одиссей Телемаку* доказывает, что мандельштамовский подтекст включается в стихи Бродского по принципу цитаты, являющейся отправной точкой, чья «функция в тексте аналогична функции кристалла в перенасыщенном растворе» [Юхт 1994: 94].

Этот «кристалл» нарастает и в стихах современных русских поэтов, но сегодня это уже не скрытое указание на запрещенного поэта. Отсылки к Мандельштаму и к его трагедии стали сегодня реминисценцией времен запретов, лагерей и репрессий. Кажется также, что давний запрет привел к тому, что сегодня любое соотношение с творчеством поэта оказывается эмоционально значимым. И он, и его творчество, и даже конкретные, ассоциируемые с ними элементы текста прочитываются реципиентами как намек к тогдашним реалиям и, таким образом, усиливают, имеющиеся в конкретном тексте аффективные напряжения. Данные эмоции, как нам кажется, можно называть интертекстуальными эмоциями.

В нижеприводимых рассуждениях мы не будем, однако, рассуждать ни о теории эмоций, ни о так называемом аффективном действии. Зато, нас ин-

тересует способ выражения в поэтическом произведении Мандельштама эмоций, а также ситуация, в которой они переходят в другой текст, в данном случае в стихотворение Танкова. Мы здесь согласны с мнением Бориса Цирюльника, утверждающего, что «Эмоция может оказаться результатом действия мозга, независимо от слова», но «ее может вызвать фантазия, побуждаемая словами» [Cyrułnik 1997: 181]. Французский автор занимался, правда, «межчеловеческими» эмоциями, однако цитируемые нами слова можно отнести к эмоциям, наблюдаемым в художественном тексте, как делают это, например, авторы тома *Emocje. Ekspresja. Poetyka – przegląd zagadnień* (Эмоции. Экспрессия. Поэтика – просмотр вопросов), отредактированного Дианой Саневской [Saniewska 2013].

Для переводчика эмоции, являющиеся результатом переработанных мозгом читателя – переводчика слов данного автора, становятся материалом для следующих переработок. Он должен решить, считать ли их переводческой доминантой, и, если ответ положителен, ответить также на вопрос о методах их воссоздания, и о степени воспроизведения, связанных с ними ассоциаций, в другой культурной действительности. Однако, в случае текстов, отсылающих к Мандельштаму задача переводчика сильно осложняется, так как переводчик, желая воспроизвести эти первичные эмоции, должен соотносить их с упомянутыми уже интертекстуальными эмоциями. Это, в свою очередь, принуждает нас ангажировать двойную подборку ассоциаций, связанных, во-первых, с прочтением Мандельштама, и, во-вторых, с прочтением того же Мандельштама как интертекста, то есть посредством другого текста. Эмоции тоже в некоторой степени удвоены. Они относятся к современному тексту, но посредством соотношения с биографией и со стихами поэта серебряного века.

Переходя к анализу, стоит подчеркнуть, что в случае текста Танкова мандельштамовские эха касаются тематики пути и поисков, заключения в пути, в поисках, в Сибири, а также отсылок к греческой мифологии, которые, как и у Мандельштама, становятся предлогом для описания действительности, и заодно к соотношениям с Сибирью, или с ГУЛАГом. Ниже приводится текст Танкова и его подстрочный перевод:

Александр Танков *Одиссей*

За окном **проносятся сотни вёрст**,
Как соседа пьяного всхлип,
Полустанков окрики, раны звёзд,
Лист кленовый к стеклу прилип.
Пенелопа, что ты всю ночь ткала?
Отвечай и не прячь лица:
То ли скатерть для свадебного стола,
То ли саван для мертвеца.

Подстрочник *Odyseusz*

Za oknem **niosą się (mijają) setki wiorst**,
Jak chlipnięcie pijanego sąsiada,
Stacyjek (kolejowych) okrzyki, rany gwiazd,
Liść klonowy przyklepił się do okna.
Penelopo, co tkalaś przez całą noc?
Odpowiadaj i nie chowaj twarzy (patrz
w oczy):
Czy obrus na stół weselny,
Czy całun dla trupa.

**За окном вагонным лежит Сибирь,
Мезозойская Колыма.**

На столе в стакане дрожит **цифирь**,
За окном – первичная тьма.
Не сойти бы мне по пути с ума,
Остальное переживу.
Я прошу тебя: натяни сама
Навощённую тетиву.

Половина жизни прошла впотьмах,
Половина жизни – в огне.

Позабыл лицо моё Телемах
Отраженьем в ночном окне.

Из огня в огонь, из беды в беду –
Мезозойской судьбы оскал,
Я найду тебя в заводном аду,
А иначе – зачем **искал**,

В коммунальном кухонном злом чаду,
На весеннем ладожском синем льду,
Среди чёрных **чухонских** скал.

**Za oknem wagonu leży Syberia,
Mezozoiczna Kołyma.**

Na stole w szklance drży czaj (*żarg. więzienny*
mocna narkotyzująca herbata),
Za oknem – pierwotny mrok (*ćma, mgła,*
tuman).
Może po drodze zwariować (*dosł. zejść*
z rozumu),
Resztę przeżyję.
Proszę cię: sama naciągnij
Nawoskowaną cięciwę.

Pół życia minęła po ciemku (we mgle/
ćmie/mroku),
Pół życia – w ogniu.
Telemach zapomniał moją twarz
Odbiciem w nocnym oknie.

Z ognia w ogień, z nieszczęścia
w nieszczęście –
Śmiech (wyszczerzone zęby)
mezozoicznego losu,
Znajdę cię w nakręcanym
(mechanicznym/rześkim),
W innym razie – po co **szukałem**.

W komunalnych (tzw. komunałka,
mieszkanie ze wspólną kuchnią)
kuchennych złych oparach (czad, smród)
Na wiosennym ладожским (jez. Ładoga)
błękitnym lodzie,
Pośród czarnych **czuchońskich** (lud
ugrofiński w Karelii) skał.

Здесь отчетливо видна мандельштамовская соотнесенность с мифом об Одиссее, известная читателю хотя бы из стихотворения *Золотистого меда струя из бутылки стекла...*, где появились указания на Пенелопу, Одиссея, на долгий путь, который он должен был пройти [Мандельштам 1983: 146]. Кроме того, по всему правдоподобию, современному реципиенту, в том числе и переводчику, известны упоминаемые уже стихи Галича и Бродского. Все это выстраивает в его сознании своеобразный ассоциативный ряд, сочетающий все эти паратексты, и в каком-то смысле всех поэтов, конечно, только в некоторых рамках.

Понятно также, что польский читатель не ассоциирует все «разбросанные» по тексту «семантические знаки» таким образом, каким их ассоциирует

русскоязычный реципиент, однако, стоит оставить ему возможность схожего прочтения стиха. Имеется в виду, например, такое воспроизведение мифологизмов, которое вызывает их ассоциируемость не столько с мифологией, сколько с путешествием и поисками, а также такое сохранение ассоциативных цепочек, указывающих на Сибирь, ГУЛАГ, чтобы это было понятно польскому читателю. Кроме того, читая текст Танкова, нельзя опустить некоторые повторения и «антонимичные образы». Следует взять во внимание то, что появляется «за окном»: «За окном, проносятся сотни вёрст», «За окном вагонным лежит Сибирь», «За окном – первичная тьма», и еще отражение «в ночном окне», а также ассоциации с первичностью, приводящие на мысль примитивизм, дичь, бескультурие («Мезозойская Колыма», «первичная тьма», скалившая зубы мезозойская судьба), противопоставление вытканых Пенелопой свадебной скатерти и савана, или же образы, наблюдаемые в последней строфе, где смрад коммунальной кухни трансформируется в весенний лед на озере Ладога, чтобы после превратиться в черные чухонские скалы, ассоциируемые с первым советским лагерем для политических заключенных – стройкой Беломорканала.

С другой стороны, рассуждая о форме стихотворения Танкова, отметим, что она относится к популярному в русской поэзии серебряного века дольнику. В данном случае непарные строки четырехиктовые, а парные трехиктовые, междуйктовый интервал колеблется в пределах от одного до двух слогов:

За окном проносятся сотни вёрст,	– 4
Как соседа пьяного всхлип,	– 3
Полустанков окрики, раны звёзд,	– 4
Лист кленовый к стеклу прилип.	– 3

Переводя данное стихотворение следует, однако, учитывать не столько определенную ритмическую систему, сколько наличие в произведении ритма и осуществить в переводе мелодику текста. В произведении Танкова строки насчитывают с 8 до 11 слогов, что позволяет начертать некоторые рамки, ограничивающие переводчика. Отметим, что русское стихотворение реализует классическую схему рифм абаб, с повторяющейся мужской рифмой, что на польском языке вызвало бы ощущение утомляющего повторения. Единственным исключением, хотя не касающимся окситонической рифмы, являются три последние строки, построенные на базисе схемы ааб, где последняя строка создает тройную рифму со словами из предыдущей строфы («оскал – искал – скал»):

Из огня в огонь, из беды в беду –
 Мезозойской судьбы **оскал**,
 Я найду тебя в заводном аду,
 А иначе – зачем **искал**,

В коммунальном кухонном злом чаду,
 На весеннем ладожском синем льду,
 Среди чёрных чухонских **скал**.

Такая рифмическая схема несомненно является вызовом для переводчика, хотя бы из-за отмечаемой уже проблемы перевода мужской рифмы. Благодаря аффективным напряжениям, являющимся эффектами применения «акцентируемых» окситонических завершений строк, данная схема становится одной из переводческих доминант.

Суммируя сказанное, *Одиссей* – это текст, который ассоциируется с творчеством Мандельштама, с указаниями на путешествие и на ГУЛАГ, форма которого, благодаря ритмизированию, производит впечатление спокойного рассказа. И все-таки, это очень эмоциональный текст, что подчеркивает мужская рифма и разнообразные повторения, а также наблюдаемые в нем оппозиции, прежде всего противостоящие друг другу образы.

Пытаясь перевести стихотворение Танкова, я стремилась оставить в польском тексте намек на путешествие Одиссея, потенциальность ассоциаций с ГУЛАГом и с Мандельштамом, к тому же ритмизировать стихотворение, частично воспроизводя его ритмическую схему. Мужская рифма не всегда была сохранена в переводе, а воспроизводимая рифма не всегда точная, однако с женскими рифмами переплетаются, если не рифмы, то окситонические завершения строк. Я пыталась также сохранить в переводе повторения и антонимичные образы.

Ритмизирование сохранилось благодаря использованию тонической системы. В переводе появились трехиктовые строки, с небольшими отклонениями, что иллюстрирует нижеприводимый пример, где в последней строке наблюдаются четыре ударения:

Kilometrów setki za oknami	– 3
Jak sąsiada pijanego płacz ,	– 3
Klonu liść przylepił się do ramy .	– 3
Przystanków krzyki i rany gwiazd .	– 4

Рифма, что было сказано, не воспроизводится точно. В переводе осталась, правда, схема *abab*, но кроме мужских рифм (в парных строках) появились и женские (в непарных). Зато последние строки стихотворения рифмуются, сохраняя, наблюдаемую в оригинале, тройную рифму: *los – wiorst – stos*:

Z ognia w ogień, od biedy do biedy –
 Szczerzy zęby Kołymski **los**,
 Znajdę cię, choćbym piekło miał przeżyć,
 Przecież szukam cię tyle już **wiorst**,

Tam gdzie ciężkie kuchenne opary,
 Łód wiosenny niebieskoszary,
 Gdzie czernieje skał fińskich stos.

В переводе удалось оставить также те соотношения с мифологией, на которые мы обращали внимание в процессе анализа стихотворения Танкова (Пенелопа, Телемах), а также указания на ГУЛАГ. В нем появилась Сибирь, Колыма и, выполняющее роль внутритекстового примечания, определение *czaj więzienny* (тюремный чифирь). В свою очередь намеки на первобытность остались в польском варианте в выражениях *mezozoik Kołymy* (мезозоик Колымы), *pierwotny mrok* (первичная тьма). Кроме того, в текст, на место слов «Мезозойской судьбы оскал», были введены слова *Szczerzy zęby Kołymski los* (скалит зубы колымская судьба), что дало возможность еще раз указать на Колыму, где находились лагеря с особым режимом. Перечисленные модификации связаны и с воспроизведением ритмической схемы, и с «реализацией» мужской рифмы.

Завершая настоящие рассуждения о переводе стихотворения Танкова, стоит присмотреться еще к нескольким другого рода трансформациям, каким подвергался этот текст.

Во-первых, обратим внимание на единицы меры. В первой строфе подлинника появились «сотни верст», а в переводе они превратились в сотни километров – *kilometrów setki*. Замена не повлияла на семантический пласт стихотворения, тем более, что во второй строфе версты появились в предложении «*Przecież szukam cię tyle już wiorst*» (Я, ведь, ищу тебя столько верст), зато позволила лучше организовать ритмическую структуру перевода, а также, благодаря применению более понятных польскому реципиенту километров, поспособствовала пониманию им верст, как меры длины.

Во-вторых, стоит присмотреться к словам «*Czy dla trupa całun, w którym w dół*» (Для трупа ли саван, в котором в дол), получившим такую форму из-за необходимости воспроизвести образ савана для умершего (руск. «саван для мертвеца»), и одновременно найти рифму к слову *stół* (стол).

Сходная мотивировка сопутствовала введению в польский текст слова *niebieskoszary* (сероголубой). Здесь потребовалась рифма к слову *opary* (пары), заменившему русское «чад». Отметим, что для составления рифмы достаточно было бы ввести одно *szary* (серый), однако лед, о котором шла речь, должен быть весенним, голубым, а серый цвет внушает читателю совершенно иное настроение и ассоциируется с печалью и тоской. Именно поэтому я решила соединить голубой и серый в одно сероголубое целое. Однако, польское слово *niebieskoszary* насчитывает пять слогов и в каком-то смысле «отбирает» эти слоги у данной строки. Пытаясь вписаться в рамки, определяемые числом слогов в строке (с 8 до 11) я убрала из текста озеро Ладога, оставляя весенний лед. Я решила, что контраст кухонного смрада и внешнего льда важнее указания на конкретное озеро, несмотря на то, что нехватка Ла-

доги означает ослабление ассоциаций с ГУЛАГом, и прежде всего со стройкой Беломорканала. Следует все-таки заметить, что данная ассоциация может не прочитываться польским реципиентом, точно так же, как и чухонские скалы, которые в переводе стали финскими. Они тоже указывают на лагерную тему, и также, как и Ладога необязательно ассоциируется с ней поляку.

Третье и последнее, на что обратим внимание, это появившаяся в оригинале игра слов, которую можно не переводить, но, к которой я решила отнестись как к нуждающейся в развязке головоломке. Имеются в виду слова: «Не сойти бы мне по пути с ума». Составными игры слов являются фразеологический оборот «сойти с ума» и выражение «сойти (сбиться) с пути», а также само «по пути». Данную игру слов на польский невозможно перевести буквально, нельзя также использовать польский фразеологизм, так как ни одно соответствие русского «сойти с ума» не ассоциируется ни с дорогой, ни с путешествием. Поэтому в переводе было использовано семантическое поле глагола *bląkać się* (блуждать, запутываться), прежде всего *zbląkany* (заблудившийся), *obląkany* (безумец, помешанный, юродивый), результатом чего оказалось следующее предложение:

Może lepiej, gdy **głowa zbląkana**
Gdzieś **po drodze...**

Ниже приводится весь перевод вместе с цитируемым выше подстрочником, что дает возможность увидеть описываемые модификации:

Подстрочник *Odyseusz*

Za oknem **niosą się (mijają) setki wiorst**,
Jak chlipnięcie pijanego sąsiada,
Stacyjek (kolejowych) okrzyki, rany gwiazd,
Liść klonowy przylepił się do okna.

Penelopo, co tkalaś przez całą noc?

Odpowiadaj i nie chowaj twarzy (patrz w oczy):

Czy obrus na stół weselny,

Czy całun dla trupa.

Za oknem wagonu leży Syberia,

Mezozoiczna Kołyma.

Na stole w szklance drży czaj (*żarg.*

Więzienny mocna narkotyzująca herbata),
Za oknem – pierwotny mrok (ćma, mgła, tuman).

Może po drodze zwariować (dosł. zejść z rozumu),

Resztę przeżyję.

Proszę cię: sama naciągnij

Nawoskowaną cięciwę.

Перевод

Kilometrów setki za oknami

Jak sąsiada pijanego płacz,

Klonu liść przylepił się do ramy.

Przystanków krzyki i rany gwiazd.

Penelopo, co wytkalaś tej nocy?

Czy to obrus na weselny stół?

Odpowiadaj i patrz prosto w oczy:

Czy dla trupa całun, w którym w dół.

A za oknem Syberii pole

Mezozoik Kołymy i lód

Czaj więzienny drży w szklance na stole,

A za oknem pierwotny mrok dróg.

Może lepiej, gdy głowa zbląkana

Gdzieś po drodze, a resztę trwóg

Przeżyć można, lecz proszę cię sama

Weź cięciwę, naciągnij luk.

Pół życia minęła po ciemku (we mgle/
ćmie/mroku),

Pół życia – w ogniu.

Telemach zapomniał moją twarz

Odbiciem w nocnym oknie.

Już pół życia minęło w półmroku,
Już pół życia w płomieniach trwasz.

W nocnym oknie odbija się pokój.

A Telemach zapomniał moją twarz.

Z ognia w ogień, z nieszczęścia
w nieszczęście –

Śmiech (wyszczerzone zęby)

mezozoicznego losu,

Znajdę cię w nakręcanym
(mechanicznym/rześkim),

W innym razie – po co **szukałem**.

Z ognia w ogień, od biedy do biedy –

Szczerzy zęby Kołymski los,

Znajdę cię, choćbym piekło miał
przeżyć,

Przecież **szukam cię** tyle już wiorst,

W komunalnych (tzw. komunałka,
mieszkanie ze wspólną kuchnią)

kuchennych złych oparach (czad, smród)

Na wiosennym ładożskim (jez. Ładoga)

błękitnym lodzie,

Pośród czarnych **czuchońskich** (lud
ugrofiński w Karelii) skał.

Tam gdzie ciężkie kuchenne opary,

Lód wiosenny niebieskoszary,

Gdzie czernieje **skał fińskich** stos.

[Танков 2017: 19]

В случае стихотворения, сочетающегося с другим текстом, перевод не всегда вызывает у читателя такие же эмоции, какие вызывал оригинал. Это невозможно, если потенциальный читатель перевода незнаком с реалиями исходной культуры и не понимает интертекстуальных соотношений, вызывающих определенные эмоции.

Однако, стоит оставить реципиенту хотя бы возможность прочувствовать эмоции сходные с теми, которые ощущал читатель подлинника, даже если для получения данного результата переводчик должен использовать другие средства, чем использованные в подлиннике, а желаемые эмоции появятся не благодаря введению в оригинал интертекстуальных элементов, в нашем случае намеков на жизнь и творчество Мандельштама, а благодаря использованию других образов и художественных средств.

Всегда стоит также помнить о потенциальной передаче эмоций подлинника, даже если степень их ощущаемости польским получателем слабей, чем в случае читателя первоисточника. Данная потенциальность сочетается с ограничением прочитываемости интертекстуальных намеков, что следует считать последствием незнания реалий исходной культуры. Ограниченность знаний реципиента равна ограниченности в ощущении схожих эмоций. Оттуда и наше стремление оставить в переводе все потенциальные «лазейки». Использование любого сходства, или возмож-

ности намекнуть на то, что известно читателю, позволяет надеяться, что перевод вызовет у целевого реципиента хотя бы часть эмоций, схожих с вызываемыми оригиналом.

II.2.2. Трагедия, произошедшая сто лет назад (*Ария Катьки*)

*Все – и люди, и нелюди – равны перед последней чертой.
Поэтому мне отпетых
подонков – не жаль.*

Андрей Базилевский

Очередным, интересным с нашей точки зрения, случаем является перевод стилизованного текста. Стилизация точно так же, как и интертекст, может доминировать работу переводчика, если она, уподобляя текст подлинника к какому-либо жанру, форме, или языку конкретной социальной группы, а также к исторической эпохе, преобладает над другими элементами текста. В таком случае художественное воспроизведение произведения невозможно без учета стилизации подлинного текста. Кстати, нельзя не отметить, что стилизирование не тождественно с отказом автора от интертекстуальных контекстов. Оказывается, что доминанта перевода (не переводческая доминанта) тогда удваивается и переводчик вынужден использовать все свои знания, касающиеся интертекстов и паратекстов, которые сопутствуют оригинальному произведению, а также знания из области истории, социологии, литературы и языка.

В свое время, рассматривая польский перевод древнерусской былины о Алеше Поповиче и Тугарине Змеевиче [Bednarczyk 2011: 63–76], автор настоящей работы замечала разницу между переводом исторического и архаизированного текста. Точно так же, как к архаизированному тексту, мы подходим к другим, стилизованным произведениям, замечая разницу между тем, что аутентично и тем, что на нем базируется. Кроме того, мы считаем, что автор перевода должен обращать внимание не столько на подстандартную лексику, сколько на разные элементы, складывающиеся на такую, или другую стилистическую характеристику произведения, к которым принадлежат поэтические тропы, стилистические средства, синтаксические структуры, грамматические формы, соотнесения с культурными реалиями.

В стихотворении, на которое мы хотим обратить внимание – *Тринадцатъ (Ария Катьки)* Базилевского [Базилевский 2015: 54], наблюдаются намеки как на интертекстуальную сферу – можно указать на конкретный художественный текст, к которому оно относится, так и на другие, отмечаемые уже аспекты. Его доминанту определяет интертекстуальное соотнесение

к поэме *Двенадцать* Александра Блока [Блок 1918: 7–20], что видно уже в заглавии и в эпиграфе. Этой доминантой можно считать и, стилизованный на просторечный, язык лирического субъекта, а также героини стиха, хотя на самом деле они подражают языку героев поэмы Блока.

Мы не будем рассматривать произведения Базилевского в целом, тем не менее обратим внимание на проблемы, связанные с воспроизведением двух переводческих доминант. Во-первых, той, которая определяет общую ориентировку перевода на воссоздание интертекстуальных связей, и во-вторых, той, которая указывает на необходимость сохранить в целевом тексте стилизование на конкретные произведения и литературные жанры, а также связи с фольклором.

Однако прежде чем приступить к анализу, мы подчеркнем еще, что занимаясь переводом стилизования, то есть уподоблением стихотворения поэме Блока, и косвенно фольклору. Приведем здесь слова Виктора Виноградова, по мнению которого историческое стилизование в переводе можно дефинировать как:

сохранение с помощью лексических, морфологических и синтаксических средств связи современного языка перевода с родным языком более ранних эпох с целью создания особого стилистического эффекта соотнесенности с прошлым [Виноградов 2001: 142].

В случае рассматриваемого нами произведения все тоже сводится к построению в переводе сходных связей, а целью является создать соотношения с прошлым, впрочем, с учетом наложенного на подлинник стилизования, вполне осознавая, что даже оригинал играет здесь роль интралингвального перевода и напоминания о том, что уже было. Архаизирование – это лишь предлог. Точно так же можно рассматривать и другие стилизации, в том числе и степень стилизования переводного текста по сравнению со степенью стилизования оригинала, о чем, рассматривая перевод архаизированного текста, писали, например, Сергей Львов [Львов 1967: 145–252] и Евгения Мешалкина [Мешалкина 2008].

Приступая к исследованиям степени стилизования, можно, как нам кажется, рассуждать о:

1. Стилизирующем переводе, несмотря на то, был ли стилизован подлинник;
2. Нейтрализующем переводе, когда стилизование в переводе тушется;
3. Манипулирующем переводе, когда переводчик воспользуется другим видом стилизования.

Однако, если стилизование как таковое получает статус переводческой доминанты, все остальные решения переводчика и прежде всего, при-

меняемые им переводческие методы и приемы, зависят от абстрагированных тем же переводчиком переводческих доминант.

Классификацию упоминаемых приемов можно соотнести со схемой перевода метафоры, предложенной в свое время Раймондом ван ден Броком и Менахемом Дагудом, с уточнениями Тури [Toury 1980], которую после небольшого модифицирования можно отнести к общим вопросам, касающимся стилизования текста в переводе:

1. Соотношение $S \rightarrow S$ (где исходный и целевой стилизирующие элементы тождественны в стилистическом, функциональном и семантическом пластах).

2. Соотношение $S \rightarrow S_1$ (где исходный и целевой стилизирующие элементы тождественны в одном, или в двух вышеупомянутых пластах).

3. Соотношение $S \rightarrow S_x$ (где исходный и целевой стилизирующие элементы расходятся во всех трех пластах).

4. Соотношение $S \rightarrow X$ (где исходный стилизирующий элемент нейтрализован).

5. Соотношение $X \rightarrow S$ (где стилизование касается только перевода).

Приступая к выполнению перевода, мы решили, что необходимо подчиниться доминантам перевода, а именно стилизованию и интертекстуальности переводимых произведений, считая их объективно первостепенными. Кстати, именно эти доминанты касаются обоих текстов (*Двенадцать* Блока, *Тринадцать* Базилевского) и должны учитываться в процессе перевода. В свою очередь, предпереводческий анализ должен был выявить проблемы, связанные с переводом любого из них по отдельности. Поэтому предлагается присмотреться к данным текстам, начиная с произведения Базилевского, в котором стоит заметить несколько интересных переводческих проблем. Первая из них наблюдается уже в заглавии подлинника, звучащего *Тринадцать* (*Ария Катьки*), что указывает на следование *Двенадцати* Блока. Однако, следует отметить, что русское «двенадцать» – это по-польски и *dwanaście*, и *dwunastu* (количественное и собирательное числительные мужского и женского рода). В поэме, написанной в 1918 году, речь идет о группе двенадцати бандитов, превратившихся в революционеров. Заглавие Базилевского по своей (языковой) природе тоже двусмысленно – русское «тринадцать», это по-польски *trzynaście* (количественное числительное), или *trzynastu/trzynaście* (собирательное числительное) и относится как к женщинам, так и к мужчинам. Учитывая второй сегмент заглавия – *Ария Катьки*, я решила модифицировать его и перевести *Тринадцать* как *Trzynasta* («Тринадцатая»), что позволило однозначно указать на поэму Блока и одновременно на пол тринадцатой героини – той, которая «поет» арию.

Следующий вопрос касается перевода эпиграфа, который, между прочим, является неслучайной цитатой из *Двенадцати*, так как он взят из сцены смерти Катьки:

Александр Блок

А Катька где? – Мертва, мертва!
 Простреленная голова!
 Что Катька, рада? – Ни гу-гу...
 Лежи ты, падаль, на снегу!

Подстрочник

A Kat'ka gdzie? – Martwa, martwa!
 Przestrzelona głowa!
 Co, Kat'ka, zadowolona? – Ani mru-mru...
 Leż padlino na śniegu!

В поисках соответствия было просмотрено несколько польских переводов поэмы Блока, однако, ни в одном из них мы не нашли нужного эквивалента искомого предложения, который передавал бы ту же, что подлинник, информацию о смерти на снегу, оборванное высказывание и ругательство (*падаль*). Поэтому я решила самостоятельно перевести эпиграф, который в моем варианте получил форму: «*Leż na tym śniegu, głupia suko...*» и, вместе с фамилией Блока, ассоциируется с поэмой начала XX в.

Однако, самым интересным является в *Арии*... Базилевского стилистическая организация, наблюдаемая и в визуализировании, и в структуре текста, и прежде всего в воспроизведении ритмической схемы Блока.

Рядом со сценой смерти Катьки, которая умирает «напевая свою арию», будто героиня оперы, появляются и образы мира, жизни, на фоне которой разыгрывается драма: «дореволюционный желтый мрак», ветер и выюга, плохая видимость. Интересно, что мир оказывается таким же, каким он был раньше: «новые иконы – все тот же барак» утверждает автор. Возвращаясь к стилизованию, отметим что поэма *Двенадцать* начинается именно с противопоставления темноты и света: мрака (черный вечер) и света, и снега (белый снег), а также ветра (ветер, ветер). Чуть позже появляется в ней информация о нехватке креста: «Свобода, свобода, / Эх, эх, без креста!». Именно на эти образы намекает Базилевский, а, следовательно, к ним должен отнестись и переводчик. Приступая к переводу стоит также обратить внимание на цвет дореволюционного мрака, который желт и, таким образом, согласуясь с символикой русского серебряного века, предвещает несчастье, о чем уже упоминалось при случае переводов стихотворений Мандельштама. Рассматриваемую соотношенность нельзя назвать единичной, она является общей, так как касается всей эпохи. Ниже приводятся заглавие, эпиграф и первая строфа стихотворения Базилевского.

Андрей Базилевский***Тринадцать (Ария Катьки)***

«Лежи ты, падаль, на снегу...»

А. Блок

Перевод***Trzynasta (Aria Kat'ki)***

«*Leż na tym śniegu, głupia suko...*»

A. Błok

Новые иконы – все тот же барак:
 Дореволюционный желтый мрак.
 Ветер да выюга, свет не виден в упор.
 Скачет цугом по кругу нецерковный хор.

Nowe ikony, lecz barak ten sam:
 Przedrewolucyjny żółty mroku chłam.
 Wiatr i zawieja, nic nie widzisz zza chmur.
 Gęsiego gna po kole niecerkiewny chór.

В стихотворении появились схожие с блоковскими образы буржуев, по-этов, попов, с той разницей, что в *Двенадцати* они являются представителями бывшего (дореволюционного) мира, а в стихотворении Базилевского они составляют современную действительность, ведь «Новые иконы – все тот же барак». Поэтому переводя (данные слова) я решила воспроизвести указанные образы:

Андрей Базилевский

Чинограды да попы,
буржуи да витии –
обдолбали лбы
за харчи чужие.

Перевод

Urzędnicy oraz popi,
krasomówcy i burżuje
łby poobijane niosą –
cudze żarcie im smakuje.

Также в последней строфе стихотворения появилась отсылка к поэме Блока. Если в поэме появились слова:

Александр Блок

Революционный держите шаг!
Неугомонный не дремлет враг!

– Шаг держи революционный!
Близок враг неугомонный!

то у Базилевского им отвечают строки:

Андрей Базилевский

Революционный взметните флаг.

Новые тропы, да прежний **враг** – мятежный хряк.

Переводя Базилевского, следовало воспроизвести эту отсылку, оттуда и появившийся в польском варианте очередной интертекстуальный намек, благодаря которому сохраняется рассматриваемая межтекстовая связь:

Sztandar rewolucyjny w górę wzniesć.

Nowe są trony, lecz stary **wróg** – rebelii wieprz.

Кроме этих трех четверострочных строф, описывающих мир, Базилевский, подобно Блоку, строит текст, используя двоестипия в самых эмоциональных местах поэмы прежде всего в сцене смерти Катьки. В поэме это слова двенадцати убийц / революционеров, в стихотворении большинство эмоциональных восклицаний принадлежат лирической героине – убитой Катьке, так как это ее ария – ария тринадцатой.

И именно здесь ярко выражается и влияние стилистики поэмы, и соотношение с фольклором. Кроме того, в «арии», как и в *Двенадцати* использовалась просторечная лексика, с огрублениями, что в данном случае характеризовало проститутку Катьку. Следует также заметить, что именно эти двухстрочные «куплеты», которые выкрикивает Катька более всего походят на частушки, или припевки, что отвечает именно такого рода заимствованиям, замечаемым в поэме Блока. Об этом писал, например, Мирон Петровский [Петровский 1987: 208–209], указывая на использование Блоком известной частушки и создание на основе ее ритма и образов именно такой, стилизированной формы. Слова Катьки Базилевского сильно напоминают эти исходные тексты (*Двенадцать* Блока и жанр частушки). Сравним:

	Подлинник
Частушка	Пила чай с сухарями, Ночевала с юнкерями! Маланья моя, Лупоглазая!
Александр Блок	Гетры серые носила, Шоколад Миньон жрала, С юнкерем гулять ходила, С солдатом теперь пошла
Андрей Базилевский	Ай, чего ж это я вам не угодила-то, родные? Я ж любила, как могла, – мне что свои, что чужие

Слова Катьки из современного стихотворения я пыталась перевести, сохраняя рифму и ритмику, напоминающие частушечные, а также просторечную лексику. Цитируемое двоестишие звучит по-польски:

W czymże wam nie dogodziłam kochaneńcy chłopcy?
Ja kochałam, jak umiałam, czy swoi czy obcy.

С целью сравнения приведем еще несколько других высказываний героини стихотворения Базилевского:

Андрей Базилевский

1. Чай дули во дуду, когда в пляс пускались-то?
2. Эх, долюшка, доля, тут уж не со-
врать:

Перевод

- А po coście w **dudkę dęli**, kiedy szliście w tan?
- Oj, mój losie**, nie dasz skłamać, **los jak kulą w płot**:

3. Кто кому достался, тот тому и под
стать.

Петруха, храни тебя Божья Мать...

4. **Век нам, что ли, вековать** с этой
чертовой дюжиной?

Подстрочник

1. По со́сць в **dudkę dęli**, kiedy szliście w płas?

2. **Oj, doło, moja doło, tu się** już nie da skłamać

3. Кто до кого трафил, то już mu pasuje.

Pietrucha, niech cię chroni Matka Boska...

4. Czy wiek mamy wiekować z tym feralnym tuzinem (feralna trzynastka)?

Kto do kogo przypasował, to pasuje już.
Ech **Pietrucha**, niech cię chroni i Matka,
i Bóg...

Czy trzynastkę feralną diabli nam **na**
wiek przynieśli?

И здесь, и в других, не рассматриваемых отрывках стиха, появились типичные для фольклорного текста повторы, семантические усиления («долюшка, доля»; «век вековать»), просторечные лексика и синтаксис («чай», «али», «ужо», «пускались-то»), огрубления («Петруха») и фразеологические обороты («дуть во дуду» – делать что-то вместе), а также звукоподражания («Ай», «Эх»), к тому же просторечная лексика, указывающая на социальный уровень героини. Последние языковые явления появились также в форме звукоподражательных выкриков с растянутыми (умноженными) гласными: «Ду-у-ушно...», «Ю-у-ух!...», «То-о-ошно...». Они вмещаются в широкий контекст интертекстуальных отсылок, и поэтому заслужили воспроизведения в переводе, который приводится ниже:

Андрей Базилевский

Тринадцатъ (Ария Катъки)

«Лежи ты, падаль, на снегу...»

А. Блок

Перевод

Trzynasta (Aria Kat'ki)

«Leż na tym śniegu, głupia suko...»

А. Błok

Новые иконы – все тот же барак:
Дореволюционный желтый мрак.
Ветер да вьюга, свет не виден в упор.
Скачет цугом по кругу нецерковный хор.

Nowe ikony, lecz barak ten sam:
Przedrewolucyjny żółty mroku chłam.
Wiatr i zawieja, nic nie widzisz zza chmur.
Gęsiego gna po kole niecerkiewny chór.

За безмолвную Катъку обидно все же.
Или бабам уже и реветь не положено?

A jednak oniemiałej Kat'ki żal mi dziś.
Czy to już babom nie wolno nawet wyć?

Ду-у-ушно...

Du-u-uszno...

«Ай, чего ж это я вам не угодила-то,
родные?
Я ж любила, как могла, – мне что свои,
что чужие.

«W czymże wam nie dogodziłam
kochaneńcy chłopcy?
Ja kochałam, jak umiałam, czy swoi czy
obcy.

Чай дули во дуду, когда в пляс пуска-
лись-то?

Ни обиду, ни беду я в вину вам не ставила.

Золотую косу я растила без умыслу.
Пораздули пожар – да вы об чем хоть
думали?

Я молила об одном: «Вернись домой,
Покуда есть дом, – хоть без креста, да
живой!»

Эх, долюшка, доля, тут уж не соврать:
Подневольная воля – что герой, что
татъ.

Кто кому достался, тот тому и под стать.
Петруха, храни тебя Божья Мать...

Ю-у-ух!...

Никого не забуду – всем рогатым по
медали!
Будто метили в Иуду – а в кого попали?

Век нам, что ли, вековать с этой черто-
вой дюжиной?
Али впрямь по грехам – поделом –
заслужено?

Всех ужо поздравляю – будь чухонец,
будь француз.
На Русь натравлен червонный туз.

Ну а кто ж со мной? Дак Христос один.
Что бандит, что герой – давай проходи!

...Спи ты доченька моя да сыночек
мой.
Упокойтесь, родные, вместе со мной.

A po coście w dudkę dęli, kiedy szliście
w tan?

Ja urazy nie chowałam, wybaczalam wam.

Warkocz mój się zaplatał i rozwiewał
złoćście.
Rozdmuchując płomienie, o czym wy
myśleliście?

«Wróć do domu – o to jedno upraszałam cię -
Póki stoi, choć bez krzyża, mieć żywego
chcę!»

Oj, mój losie, nie dasz skłamać, los jak kulą
w płot:
Wolna wola zniewolona – bohater czy łotr.

Kto do kogo przypasował, to pasuje już.
Ech Pierucha, niech cię chroni i Matka,
i Bóg...

U-u-uch!...

Ja o nikim nie zapomnę – rozdam czartom
po medalu!
Gdy w Judasza celowali, kogo rozstrzelali?

Czy trzynastkę feralną diabli nam na wiek
przynieśli?
Czy za grzechy zasłużone ukarani
jesteśmy?

Wszystkich pięknie was pozdrawiam –
Finem żeś czy Francuzem.
Ruś poszczuta kierowym tuzem.

No a ze mną kto? Tylko Chrystus sam.
Czyś bandyta, czyś bohater – bywaj nam!

...Śpij córeczko moja mała, mój syneczku
śpij.
Odpocznijcie razem ze mną, niech się
wam sen śni.

Где любовь, а где жалость? Кто по ком скорбит?	Gdzie jest miłość, gdzie litość? Nad kim kto leje łzy?
Только и осталось – провить навзрыд:	Zostało tylko w głos z rozpaczcy wyc:
То-о-ошно...»	Stra-a-sznie...»
Чинограды да попы, буржуи да витии – обдолбали лбы за харчи чужие.	Urządasy oraz klechy, krasomówcy i burzuje łby poobijane niosą – cudze żarcie im smakuje.
Революционный взметните флаг. Новые тропы, да прежний враг – мя- тежный хряк. Не в шутку жутко, шатко и валко. Ничего не жаль уже. А Катьку жалко.	Sztandar rewolucyjny w górę wznies. Nowe są trony, lecz stary wróg – rebelii wieprz. Ciężko i chwiejnie, z chybodem w dal. Niczego nie żal już. I tylko Kat'ki żal.

Переводя стихотворение, я пыталась достигнуть на лексико-семантическом уровне соотношения $S \rightarrow S$, находя стилистически тождественные соответствия, как в случае слов: «**Или бабам уже и реветь не положено**» / *Czy to już babom nie wolno nawet wyc*, где в оригинале появились просторечные «бабы» (*baby*), не очень элегантные по сравнению с нейтральным «плакать» (*plakać*) – «реветь» (*wyc / ryczeć*), коллоквиальное «Или... не положено» (*czyżby... nie wolno*), что было воспроизведено с применением так же коллоквиальных: *bab*, *wyc* и *Czy to już...nie wolno*. Таким примером может послужить и просторечное «харчи», которое в польском варианте сменило *żarcie*.

К сожалению, не всегда можно было применить такое равнозначное (соответствующее в семантическом плане), и заодно равновесное (соответствующее в функциональном плане), и к тому же равнометрическое (соответствующее в формальном плане) переложение. Итак, в переводе появились соотношения $S \rightarrow X$, тушающие стилистику подлинника, как в случае эмоционального усиления: «Ветер **да** вьюга», получившего в моем предложении форму *Wiatr i zawieja* (Ветер и вьюга), так как на польском языке не существует соответствие русского *да* в значении «и».

С другой стороны, в некоторых случаях в польский текст были введены новые, отсутствующие в русском первоисточнике элементы, такие как просторечное *chłam – żółty mroku chłam* (хлам – желтый хлам мрака), где наблюдается соотношение $X \rightarrow S$, а в то же время у Базилевского это всего лишь «желтый мрак», или же *Oj, mój losie, nie dasz skłamać, los jak kulą w płot* (Эх, судьба моя, ты не дашь соврать, судьба как пальцем в небо попасть) на месте русского «Эх, долюшка, доля, тут уж не соврать». Русскому «Эх, долюшка,

доля» соответствует здесь польское *O, mój losie*. Однако, в переводе нельзя было воспроизвести характерное для русского фольклора повторение «долюшка, доля», так как польское *losiczku, losie*, или же *doluszko, dolo* привело бы к ненамеренному комическому эффекту. Зато, введенное в польский текст высказывание *los jak kulą w płot*, с одной стороны, повторяет слово *los* (доля), водворяя его в другое место, а с другой – расширяет поэтический образ польским фразеологическим оборотом *trafić jak kulą w płot* («попасть пальцем в небо»). Все это вместе можно считать попыткой компенсировать те стилизирующие элементы, которые исчезли из перевода.

Это не единственная попытка стилистического компенсирования. Ею являются и слова: *W czymże wam nie dogodziłam kochaneńcy chłopczy?* на месте русских: «Ай, чего ж это я вам не **угодила-то**, родные?», где проблемным оказалось неперебиваемое усиление глагола частицей *-to-*. Компенсировать данный пропуск помогла престарелая и ассоциируемая с языком поляков, живущих раньше на территории сегодняшних Литвы (Вильнюс) и Украины (Львов) форма *kochaneńki* (любимчик, родной).

Примером компенсирования является и замена коллоквиальной формы русского слова «уже» – «ужо», в предложении «Всех **ужо** поздравляю / – будь чухонец, будь француз», немного «неуклюжим» стилистически высказыванием *Wszystkich pięknie was pozdrawiam* (нормативно *Wszystkich was pięknie pozdrawiam*, или *Pięknie was wszystkich pozdrawiam*) и просторечным *żeś*: *Finem żeś czy Francuzem* (Ты финн, или француз), а также введенной в текст формой *uprasza* (нормативно *prosi*): *Wróć do domu – o to jedno upraszałam cię* (Вернись домой – я просила тебя об этом одном).

Стоит еще обратить внимание на русскую лексику «упокоиться», ассоциируемую не только со спокойствием, успокоением, но и с вечным покоем, прежде всего в контексте сна, который должен успокоить Катю и ее детей, если учесть, что Катя умирает. В переводе появился глагол *odpocznijcie* (отдохните) и многократное указание на сон:

...**Спи** ты доченька моя да сыночек
мой.
Упокойтесь, родные, вместе со мной.

...**Śpij** córeczko moja mała, mój
syneczku **śpij**.
Odpocznijcie razem ze mną, **niech się**
wam sen śni.

Я надеюсь, что благодаря этим примерам, удалось не только показать метод работы, но прежде всего ее зависимость от предпереводческого анализа текста и, выявленных в процессе анализа, доминант, с учетом доминанты перевода, которая в случае транслирования стилизованного текста (любым способом) становится высшей ценностью. Думается также, что указывая применяемые в переводе трансформации, мы смогли подчер-

кнута значение компенсирования (в данном случае соотношения: $S \rightarrow S_1$, $S \rightarrow S_x$, а также $X \rightarrow S$) для воспроизведения стилизации и интертекстуального оформления текста.

В дальнейшей части настоящей работы мы попытаемся указать конкретные примеры переводческих сдвигов, которые являются последствием опережающего перевода анализа и стремления реализовать доминанты, абстрагированные в процессе предпереводческого анализа, а также преодолеть наблюдаемые, благодаря ему, осложнения перевода.

III. ПОСЛЕДСТВИЯ

III.1. Переводческие выборы и приемы

Не приступай к переводу, пока ты доподлинно не познакомишься с подлинником: с его темой, формой и замыслом, с его предысторией и постисторией. Не приступай, пока ты не узнал про автора поближе.

Карл Дедечиус¹

Приводимые ниже рассуждения мы попытаемся проиллюстрировать примерами из переводческой практики, цитируя, однако, не весь текст, а избранные отрывки переводимых стихотворений². Это будут так называемые «проблемные места», когда следовало принять решение о модифицировании текста, а значит сделать переводческий выбор. Однако, опережая презентацию, хотелось бы сделать еще некоторые замечания. В первую очередь, мы посвятим несколько слов работе Ларисы Алексеевой, которая, рассматривая эволюцию теории перевода, различает традиционные (классические) теории, причисляя к ним концепции структуралистов и деятельностные (современные), называя их когнитивно-деятельностными [Алексеева Л. 2010: 50]:

Основы сравнения	Классическое переводоведение (структурное)	Современное переводоведение (когнитивно-деятельностное)
Цель	Постичь пределы варьирования языкового знака в двух текстах, принадлежащих разным языкам	Выявление природы переводческой деятельности

¹ Перевод с польского – А.Б.

² Все приводимые переводы являются отрывками переводимых мной стихотворений – А.Б.

Основы сравнения	Классическое переводоведение (структурное)	Современное переводоведение (когнитивно-деятельностное)
Объект	1) партативный 2) единицы перевода	1) интегральный 2) стратегия удачного перевода
Предмет	1) ориентированный на язык 2) нормоцентрический 3) экстенсивный 4) аспектный 5) принцип тождества и различия	1) лично ориентированный 2) открытый 3) интенсивный 4) синтезированный 5) способ и характер бытия явлений (дискурс)
Задачи	1) поиск (распознавание) семантического инварианта, трактуемого как общность семантического содержания исходного и переводного текстов 2) выявление тождества смыслов текстов двух различных языков 3) достижение адекватности перевода	1) понимание исходного текста 2) создание текста перевода, выполняющего социальную функцию 3) создание коммуникативно-пригодного текста перевода
Методы	1) монопарадигмальные 2) субституционно-трансформационные 3) лексико-грамматическая эквивалентность 4) формальный анализ 5) существующие безотносительно к переводящей личности	1) полипарадигмальные 2) когнитивные 3) дискурсивные 4) интерпретативный метод 5) антропоцентрические методы исследования

Мы предлагаем обратить внимание на первую ячейку таблицы, в которой ученая определяет цели обоих подходов к переводу, а именно: «Постичь пределы варьирования языкового знака в двух текстах, принадлежащих разным языкам» в первом случае, и «Выявление природы переводческой деятельности» во втором [Алексеева Л. 2010: 50]. Очередные ячейки таблицы подтверждают данный способ мышления о переводе. Структурные исследования

классифицируются автором статьи как ориентированные на единицу перевода, что предполагает деление исследуемого текста на меньшие части. Кроме того, ученая обращает внимание на язык, стремясь найти семантическую эквивалентность, к которой относится как к тождественности и адекватности. Эти исследования Алексеева считает ориентированными на лексико-грамматический анализ, формальный анализ, а также оторванными от личности переводчика [Алексеева Л. 2010: 50]. Это не до конца правда. Ведь, исследования художественного текста, проводимые уже в 60-ые годы прошедшего века представителями так называемой пражской школы, предполагали поиски в сфере восприятия и исследование реакции реципиента. Примером может послужить Антон Попович [см. напр.: Popovič 1970: 78–87; 1971: 205–219]. В свою очередь, семантика рассматривалась не только на уровне лексики, или грамматики, примером чего могут быть работы Гросбарта, относящегося и к уровню текста в целом [Grosbart 1990: 458], указывая при этом прежде всего на стихотворные произведения. Напомним также, что вопросы, связанные с межкультурным переводом, замечались еще в «докогнитивный» период. Стоит упомянуть хотя бы работы Жоржа Мунэна [Mounin 1963: 193] или Войтасевича [Wojtasiewicz 1957]. Отметим также, что не все исследователи считали эквивалентность тождественностью.

С другой стороны, нельзя не отметить, что Алексеева считает когнитивно-деятельностные теории интегральными и применяющими стратегии удачного перевода (хотя, неизвестно, что это значит). Их цель, по ее мнению, заключается в понимании исходного текста и в создании текста, выполняющего сходные с первоисточником социальную и коммуникативную функции, чему должны способствовать дискурс, интерпретирование и антропоцентризм анализа [Алексеева Л. 2010: 50], то есть ориентировка на реципиента и на переводчика. Согласно мнению ученой, это подчеркивает соотношение перевода и познавательного процесса, а также его влияние на развитие личности, к тому же определяет его зависимость от компетентности переводчика. Основываясь на концепции перевода как рефлексивной деятельности, Алексеева приходит к выводу о его принадлежности герменевтике, когнитивизму и мышлению. Кроме того, в рефлексивности она видит творческие основы работы переводчика [Алексеева Л. 2010: 50–51].

Акцентируя часть этих предположений, мы все-таки считаем данное деление слишком жестким и схематичным. По нашему мнению, не стоит тесно связывать друг с другом переводоведческие поиски герменевтов и когнитивистов, а российская ученая слишком сильно подчеркивает социальные функции транслирования, оставляя в стороне влиевингвистические рассуждения прежних теоретиков, например, культурологическую рефлексию, как в случае упоминаемого уже Мунэна.

Подытоживая, складывается впечатление, что обе «группы переводческих концепций» можно согласовать, проводя предпереводеский анализ,

который содержит и глубокую рефлексию, касающуюся исходного текста, и его возможного локализования в целевой культуре, что трактуется нами интегрально, и заодно рассуждения о детальных решениях переводчика, его выборах на разных уровнях языка и культуры. Если мы сочтем, что задача переводчика состоит в таком творческом воспроизведении подлинника, которое акцептабельно в другой культуре, и одновременно удерживается в рамках потенциальных выборов, предоставленных переводчику исходным текстом и обеими культурами, участвующими в процессе перевода, тогда мы сможем использовать обе, обособленные ученой, концепции. Принятие первой из них (структуральной), понимаемой согласно описанию Алексеевой, задержало бы переводчика на этапе пар соответствий, в свою очередь, подчинение второй (когнитивно-деятельностной) могло бы привести к признанию надинтерпретации не только творческим началом, но и обоснованием для предпринимаемых переводчиком действий. С нашей точки зрения, если не заложена натурализирующая адаптация текста, тогда его сильно отклоняющийся от подлинника вариант неадекватен, несмотря на то, что мы признаем возможность, а в некоторых случаях даже необходимость, сознательного манипулирования текстом с определенной целью, согласно мнению, выражаемому Тео Хермансом [Hermans 1985: 7–15]. Однако в случае, когда высшая цель предусматривает дать реципиенту возможность ознакомиться с данным творчеством, перевод не может быть мотивирован внетекстовыми факторами, такими как политика, или же мироощущение. Он должен представлять собой ясную передачу коммунике (смысла высказывания) в целом, особенно в случае, когда точное словарное воспроизведение оригинала делает невозможным отчетливое понимание текста. Примером может стать стихотворение Цветаевой, начинающееся словами *О, его не привяжете...* (*Jego żadna nie spęta...*) из цикла *Бог (Bóg)*, последняя строфа которого звучит:

Марина Цветаева

Ибо бег он – и движется.
Ибо звездная книжища
Вся: **от Аз и до Ижицы**, –
След плаща его лишь!

[Цветаева 1922: on-line]

С точки зрения переводчика особенно интересным кажется здесь выражение: «от Аз и до Ижицы», соответствующее польскому *od początku do końca* (с начала до конца) / *od a do z* (от -а- до -з-, согласно польской азбуке), которое отсылает к старославянскому алфавиту, начинающемуся буквой Аз: -А-, и заканчивающемуся именно Ижицей: -В-.

В переводе были использованы слова *od Alfy aż do Omegi* (от Альфы и до Омеги), указывающие на первую и последнюю буквы греческого алфавита, и обладающие таким же метафорическим значением:

Перевод

Bowiem on nurt jest i brzegi.
A w Księdze liter szeregi
Od Alfy aż do Omegi, –
To jego płaszcza ślady!

Обратный подстрочный перевод

Ибо он течение и берега.
А в Книге ряды букв
От Альфы и до Омеги, –
Это следы его плаща!

[Cwietajewa 2018: 73, 75]

Цель трансформации заключалась в данном случае не столько в том, чтобы избежать экзотизирования стиха, сколько в получении высказывания понятного читателю, гарантии чего не давало транскрибирование давних, сегодня неупотребляемых, названий кириллических букв. Иными словами, это не было нейтрализование проделанное для самого нейтрализования, а необходимая, с нашей точки зрения, замена в культурном пласте текста, обоснованная нехваткой другой возможности перевода (семантически соответствующей оригиналу). Введение в польский текст русского выражения привело бы к понятийному хаосу, так как «Книга» (Священное писание) не ассоциируется поляку ни с кириллической «Аз», ни, тем более с «Ижицей». Кроме того, введение польского фразеологического оборота позволило воспроизвести не только семантику, но и, частично, стилистический план высказывания, а также ожидать схожей реакции реципиентов обоих языковых вариантов. Такое частичное воспроизведение стилистического пласта связано с отказом от архаизации, придаваемого русскому стихотворению благодаря соотнесению со старорусским алфавитом, несмотря на существование в русском культурном сознании оппозиции альфа – омега. Эти слова можно найти хотя бы в стихотворении *А небо будущим беременно...* Мандельштам: «И альфа, и омега бури» [Мандельштам 1983: 244].

В данном месте хотелось бы подчеркнуть, что самым успешным орудием переводчика считается нами использование возможностей, какие даны ему **потенциальной эквивалентностью**, понимаемой за Тури, как выбор переводного эквивалента среди его потенциальных соответствий [Toury 1980: 65]. Она предусматривает возможность использовать в переводе более чем одно соответствие избранной единицы перевода. Такая **потенциальность выбора** может оказаться фальшивой, если произведенный выбор ведет к замене подлинного смысла, но, может быть и реальной, когда она связана с выбором одного из соответствий, существующих в целевом языке, и не меняет смысла поэтического образа.

Примером фальшивой потенциальности может послужить иллюзорная возможность выбора между польскими словами *dziki* (дикий) и *dziwaczny* (странный) как соответствий русского «дикий» в контексте ожерелья из мертвых пчел, которое дарит возлюбленной лирический герой мандельштамовского *Возьми ж на радость дикий мой подарок...* [Мандельштам 1983: 190] и герой его польских переводов. Несмотря на то, что двуязычные русско-польские словари на первом месте указывают на польское *dziki*, в данном контексте следует выбрать, данное словарями как второе, значение *dziwaczny* [Mirowicz i inni 1980: 242]. И все-таки, несколько польских переводчиков данного произведения (Леопольд Левин, Северин Поллак, Анастасия Тыминьска и Ярослав Марек Рымкевич) направляемые любимой слова: «Возьми ж на радость **дикий** мой подарок» [Мандельштам 1983: 190] перевели:

- Weż ku radości mój podarek **dziki**... [Mandelsztam, перевод. Lewin 1986: 393];
 Więc niech ci radość niesie dar mój **dziki**... [Mandelsztam, перевод. Pollak 1983: 191];
 Weż go na radość – **dziki** mój podarek... [Mandelsztam, перевод. Tyminińska 1997: 57];
 A teraz weź, **dziki** jest mój podarek... [Mandelsztam, перевод. Rymkiewicz 1971: 66].

В свое время, рассматривая эти переводы, я решила, что дикость ожерелья несовместима с образом, созданным русским акмеистом, что она не вмещается в его поэтику [Bednarczyk 2000: 146–166], поэтому переводя данное стихотворение я ввела в переводной текст слово *dziwny*: *Przyjmij na szczęście dziwny podarunek* [Mandelsztam, перевод. Bednarczyk 2000: 166].

Однако, чаще всего потенциальность выбора следует признать реальной. Примером может послужить другое стихотворение Мандельштама, а именно один из вариантов, рассматриваемых уже *Дрожжей мира*. Мы упоминали также, что два его польских варианта рассматривал в свое время Апанович [Apanowicz 2002: 73–86]. Хотелось бы обратить внимание на всего лишь одну проблему, связанную с потенциальным выбором, относительно слова «нищий» и выражения «нищая память», которое Баранчак, и Адам Поморски переводят:

Осип Мандельштам

В **нищей** памяти впервые
 Чуешь вмятины слепые,
 Медной полные воды –
 И идешь за ними следом
 [Мандельштам 1994: 109]

Перевод. Станислав Баранчак

Lśnią w pamięci twej
ubogiej
 Ślady kopyt w błocie drogi
 Rude zwierciadelfka
 wodne...
 I ostrożnie stąpasz po nich

[Mandelsztam 1992: 377]

Перевод. Адам Поморски

Ciemna pamięć naprzód
 pyta
 O ślepe ślady kopyta
 Pełne wody zaśniedziałej
 I w złych śladach stawiasz
 nogi

[Mandelsztam 1999: 66]

Если взять в руки *Słownik rosyjsko-polski* (Русско-польский словарь), увидим, что он предлагает четыре значения слова «нищий»: 1) *żebrzący, żyjący z żebractwa* (побирающийся, зарабатывающий на жизнь побираясь); 2) *nędzny* (нищий); 3) *ubogi* (бедный, небогатый); 4) *żebrak* (попрошайка, нищенка) [Mirowicz, Dulewicz, Grek-Pabis, Maryniak, 1980: t. 1, 663]. Итак, можно говорить о возможности выбора, который не нарушит семантики первичного текста. Такой подход позволяет смотреть на перевод по-новому и ввести в польский текст слово «*żebraczy*», которое на польском языке обозначает также нищету:

Осип Мандельштам**Перевод А.Б.****Обратный подстрочный перевод**

В **нищей** памяти впервые
Чуешь вмятины слепые,
Медной полные воды –
И идешь за ними следом
[Мандельштам 1994: 109]

I **żebracza** pamięć rodzi
W mroku, który wzrok
zawodzi
Kopyt ślady, ślady stóp, –
Rdzawą wodą wypełnione.

И **нищая** память рождает
В мраке, который подводит
взгляд
Следы копыт, следы
ступней, –
Исполненные ржавой
водой.

Данный вариант немного отличается от оригинала, но не более, чем другие, печатанные раньше польские переводы, и вмещается в рамки смыслов первоисточника, а также в поэтику Мандельштама, который часто прибегал к повторениям, строил ассоциативные цепочки, и использовал все возможности, данные двусмысленностью и многозначностью слов.

Другим примером реальной потенциальности выбора является изменение, введенное автором настоящей работы в завершении стихотворения *Смерть поэта* Михаила Лермонтова. В данном случае замена касается завершающей текст строки: «Поэта праведную кровь!» [Лермонтов 1979–1981: 374], где наиболее часто применяемые польскими переводчиками слова «Poety **sprawiedliwej** krwi!» (Поэта справедливой крови), как, например, в самом популярном переводе Веслава Карчевского [Lermontow 1950: 245], были заменены словами: «Poety **świętej** krwi!» (Поэта святой крови) [Lermontow 2017: 2]. Заодно, последняя строка стихотворения сократилась:

Михаил Лермонтов
Смерть поэта

И вы не смаете всей вашей черной кровью
Поэта **праведную** кровь!

[Лермонтов 1979–1981: 374]

Перевод. Веслав Карчевски
Na śmierć Puszkina

I nie zmyjecie już krwi waszą wszystką czarną
Poety **sprawiedliwej** krwi!

[Lermontow 1950: 245]

Перевод А. Б.
Śmierć poety

I nie zmyjecie wszystką waszą czarną krwią
Poety **świętej** krwi!

[Lermontow 2017: 2]

Несмотря на то, что словарный перевод русского слова «праведный» звучит: 1) *pobożny, świętobliwy*, или: 2) *prawy, uczciwy, sprawiedliwy* [Mirowicz, Dulewicz, Grek-Pabis, Maryniak 1980: t. 2, 948], применяемое мной в переводе определение *święty*, можно использовать в качестве трансемы, так как оно является синонимом всех пяти, перечисленных нами значений [Synonim.net: on-line]³. Кроме того, выражение *sprawiedliwa krew* ощущается сегодня как слишком архаичное и нуждающееся в актуализировании, что не влияет на попытки сохранить в переводе характер эпохи и немного патинировать его, чтобы ассоциировался с исторической отдаленностью, оттуда и *wszystka krew* (вся кровь), появившаяся в предпоследней строке стихотворения. Наконец отметим, что сокращение последней строки усилило динамику и, заодно, экспрессивность высказывания.

Так как представленные рассуждения касаются решений, принятых в результате проведенного анализа, опережающего перевод, ниже помещаются две таблицы, указывающие составление синонимов слов: *sprawiedliwy, pobożny, świętobliwy, prawy* и *uczciwy*, где жирным шрифтом обозначены лексемы со значением тождественным семантике слова *sprawiedliwy*, наблюдаемым в семантическом поле всех пяти синонимов, а также составление синонимичных значений слов *sprawiedliwy* и *święty*, обозначаемых таким же образом:

Таблица 1

Sprawiedliwy	bezgrzeszny, cnotliwy , czysty, dobroduszny, dobrotliwy, dobry, etyczny, idealistyczny, kryształowy, miłosierny, moralny, nieskazitelny, porządný, prawy, prometeiczny, prometejski, prostolinijny, przeczysty, przezacny, przyzwoity, rycerski, szlachetny, świetlany, uczciwy, wzniosły, zacny, zbożny , zdrowy, fair, lojalny, nieskorumpowany, niesprzedajny, prawdomówny, wiarygodny, delikatny, gołębiego serca, litościwy, ludzki, łagodny, łaskawy, pobłażliwy, pocziwy, przyjazny, tolerancyjny, wielkoduszny, wspaniałomyślny, wyrozumiały, życzliwy, apolityczny, autentyczny, bezstronny, neutralny, niepodważalny, obiektywny, prawdziwy, przekonujący, przekonujący, realistyczny, rzeczowy, rzetelny, solenny, szczery,
---------------------	--

³ Словарная статья: *Pobożny*, <https://synonim.net/synonim/pobo%C5%BCny;Świątobliwy>, <https://synonim.net/synonim/%C5%9Bwi%C4%85tobliwy>; *Prawy*, <https://synonim.net/synonim/prawy>; *Uczciwy*, <https://synonim.net/synonim/uczciwy>; *Sprawiedliwy*, <https://synonim.net/synonim/sprawiedliwy>.

	wyważony, cenzuralny, niezakłamywany, obyczajny, demokratyczny, egalitarny, liberalistyczny, liberalny, ludowładczy, odwilżowy, partnerski, pluralistyczny, przedstawicielski, republikański, równościowy, wolnościowy, wolny, adekwatny, dostateczny, godziwy, należyty, odpowiedni, optymalny, stosowny, właściwy, wystarczający, zadawalający, cny, godny czci, godny szacunku, świętobliwy, święty, nieuprzedzony, praworządny, salomonowy, autokrytyczny, niezaangażowany, przedmiotowy, samokrytyczny, zdystansowany, bez skazy, dobrze wychowany, słowny, solidny, sumienny, bez uprzedzeń, indyferentny, niezawisły, obojętny, bezinteresowny, honorowy, nieposzlakowany, jasny, szczytny, dostatni, niezły, poprawny, słuszny, taki jak należy, zasłużony, należy, prawny, usprawiedliwiony, uzasadniony, wolny od emocji, konstytucyjny, legalistyczny, legalny, zgodny z prawem, bez grzechu, dziewiczy, niepokalany, nieskalany, nietknięty, niewinny, panieński, zdrowy moralnie, demokratyzacyjny, egalitarystyczny, niezależny, sędzia niezawisły, wolny od uprzedzeń, chwalebny, małostkowy, niestronniczy, zacny, godny, zgodny z regułami, uporządkowany.
Pobożny	bezgrzeszny, bogobojny, cnotliwy, cny, gorliwy, nabożny, praktykujący, religijny, świętobliwy, wierzący, wypełniający nakazy wiary, zbożny, bigoteryjny, dewocyjny, religiancki, święty, wierzący i praktykujący, świętobliwy.
Świątobliwy	bezgrzeszny, cnotliwy, cny, etyczny, godny czci, godny szacunku, kryształowy, moralny, porządny, prawy, przezczysty, przyzwoity, sprawiedliwy, szlachetny, święty, uczciwy, zacny, bogobojny, gorliwy, nabożny, pobożny, praktykujący, religijny, wierzący, wypełniający nakazy wiary, zbożny, bigoteryjny, dewocyjny, religiancki, wierzący i praktykujący, świętobliwy.
Prawy	bezgrzeszny, cnotliwy, czysty, dobroduszny, dobrotliwy, dobry, etyczny, idealistyczny, kryształowy, miłosierny, moralny, nieskazitelny, porządny, prometeiczny, prometejski, prostolinijny, przezczysty, przezacny, przyzwoity, rycerski, sprawiedliwy, szlachetny, świetlany, uczciwy, wzniosły, zacny, zbożny, zdrowy, fair, lojalny, nieskorumpowany, niesprzedajny, prawdomówny, wiarygodny, cny, niepokalany, nieposzlakowany, nieprzekupny, nieskalany, niewinny, atestowany, dopuszczony, dozwolony, formalny, homologowany, jawny, legalny, licencjonowany, oficjalny, prawny, praworządny, prawowity, upoważniony, uprawniony, uznany przez prawo, zalegalizowany, zgodny z prawem, anielski, gołębiego serca, litościwy, łagodny, pocziwy, przychylny, przyjazny, serdeczny, święty, wielkoduszny, wspaniałomyślny, złoty, życzliwy, cenzuralny, niezakłamywany, obyczajny, czcigodny, pełen cnoty, szacowny, szanowny, godny czci, godny szacunku, świętobliwy, bez skazy i zmaży, niezbrukany, bez skazy, rzetelny, solidny, sumienny, szczery, bezstronny, demokratyczny, egalitarny, neutralny, nieuprzedzony, obiektywny, salomonowy, dobrze wychowany, słowny, bezinteresowny, honorowy, jasny, szczytny, idealny, świetny, wzorowy,

Таблица 1

	altruista, anioł, człowiek honoru, człowiek o gołębicim sercu, dobra dusza, ideał, poczcziwiec, uosobienie dobroci, jak się patrzy, odpowiedzialny, należny, odpowiedni, słuszny, usprawiedliwiony, uzasadniony, godny zaufania, bez zarzutu, chadecki, klerykalny, konserwatywny, liberalny, prawicowy, prokapitalistyczny, wolnorynkowy, bez grzechu, dziewiczy, godziwy, nietknięty, paniński, zdrowy moralnie, skrupulatny, godny naśladowania, humanitarny, pozytywny, rzetelny uczciwy, otwarty, chwalebny, małostkowy, za cny, dotyczący moralności, wierny, licowy, okładzinowy, powierzchowny, wierzchni, zewnętrzny, oddany, prawomyślny, bardzo dobry, bezpośredni, prosty, obowiązujący, uprawomocniony, prawostronny, kluczowy, pożądany, rozsądny.
Uczciwy	bezgrzeszny, cnotliwy, czysty, dobroduszny, dobrotliwy, dobry, etyczny, idealistyczny, kryształowy, miłosierny, moralny, nieskazitelny, porządný, prawy, prometeiczny, prometejski, prostolinijny, przezczysty, przezacny, przyzwoity, rycerski, sprawiedliwy, szlachetny, świetlany, wzniosły, zacny, zbożny, zdrowy, fair, lojalny, nieskorumpowany, niesprzedajny, prawdomówny, wiarygodny, duży, godziwy, konkretny, nadzwyczajny, nie byle jaki, niebagatelny, nielichy, niemały, nieprawdopodobny, nieprzeciętny, niesłychany, niewąski, niezwykły, ogromniasty, ogromny, olbrzymi, okazały, solidny, spory, wielki, znaczny, akuraty, dokładny, drobiazgowy, godny zaufania, gorliwy, myślący, obowiązkowy, odpowiedzialny, pedantyczny, pilny, pracowity jak wół, robotny, rzetelny, nskrupulatny, skrzętny, słowny, staranny, sumienny, uważny, bez skazy i zmazy, cny, drogocenny, niepokalany, nieposzlakowany, nieskalany, niewinny, wzorowy, nieprzekupny, autentyczny, będący oryginałem, naturalny, nieklamany, niepodrabiany, niesfalszowany, nieudawany, niewątpliwy, oryginalny, prawdziwy, realny, rzeczywisty, szczery, zgodny z rzeczywistością, bez skazy, bez winy, bez zmazy, Bogu ducha winny, czysty jak diament, czysty jak kryształ, dziewiczy, niezbrukany, cenzuralny, niezaklamany, obyczajny, adekwatny, dostateczny, należyty, odpowiedni, optymalny, stosowny, właściwy, wystarczający, zadawalający, faktyczny, kompetentny, miarodajny, niepodważalny, pewny, przekonujący, przekonywający, rzeczowy, wiarogodny, czcigodny, pełen cnoty, poczcziwy, szacowny, szanowny, godny czci, godny szacunku, świętobliwy, święty, dorodny, istotny, ładny, obszerny, okazały, poważny, słuszny, wydatny, znaczący, bezstronny, demokratyczny, egalitarny, neutralny, nieuprzedzony, obiektywny, praworządny, salomonowy, dobrze wychowany, fachowy, profesjonalny, sprawny, umiejętny, bezinteresowny, honorowy, wielkoduszny, wspaniałomyślny, dbały, nienaganny, przykładowy, solenny, dostatni, niezły, poprawny, taki jak należy, zasłużony, altruista, anioł, człowiek honoru, człowiek o gołębicim sercu, dobra dusza, gołębiego serca, ideał, poczcziwiec, uosobienie dobroci, należący się, prawidłowy, przysługujący, przysługujący komu, uczciwe, zarobek godziwy, jak się patrzy, dobrze się prowadzący, bez zarzutu, jak należy, regularny, bez grzechu, nietknięty, paniński, zdrowy moralnie, emocjonalny, nieobłudny, otwarty, wylewny, satysfakcjonujący,

	sowity, chwalebny, małostkowy, za cny, dotyczący moralności, wierny, godny, zgodny z regułami, dopuszczalny, dozwolony, oficjalny, prawny, prawowity, oddany, prawomysłny, bardzo dobry, bezpośredni, prosty, legalny, zgodny z prawem, charakter moralny, jasny, szczytny, uporządkowany, dotrzymujący słowa.
--	--

Таблица 2

Sprawiedliwy	bezgrzeszny, cnotliwy , czysty, dobroduszny, dobrotliwy, dobry, etyczny, idealistyczny, kryształowy , miłosierny, moralny , nieskazitelny, porządnny, prawy , prometeiczny, prometejski, prostolinijny, przezczysty, przezacny, przyzwoity , rycerski, szlachetny, świetlany, uczciwy, wzniosły, zacny, zbożny , zdrowy, fair, lojalny, nieskorumpowany, niesprzedajny, prawdomówny, wiarygodny, delikatny, gołębiego serca, litościwy , ludzki, łagodny , łaskawy, pobłażliwy, poczciwy , przyjazny, tolerancyjny, wielkoduszny, wspaniałomyślny , wyrozumiały, życzliwy , apolityczny, autentyczny, bezzstronny, neutralny, niepodważalny , obiektywny, prawdziwy, przekonujący, przekonywający , realistyczny, rzeczowy, rzetelny, solenny, szczery, wyważony, cenzuralny, niezakłamaný, obyczajny, demokratyczny, egalitarny, liberalistyczny, liberalny, ludowładczy, odwilżowy, partnerski, pluralistyczny, przedstawicielski, republikański, równościowy, wolnościowy, wolny, adekwatny, dostateczny, godziwy, należyty, odpowiedni, optymalny, stosowny, właściwy, wystarczający, zadawalający, cny, godny czci, godny szacunku, świętobliwy, święty , nieuprzedzony, praworządny, salomonowy, autokrytyczny, niezaangażowany, przedmiotowy, samokrytyczny, zdystansowany, bez skazy, dobrze wychowany, słowny, solidny, sumienny, bez uprzedzeń, indyferentny, niezawisły, obojętny, bezinteresowny, honorowy, nieposzlakowany, jasny, szczytny, dostatni, niezły, poprawny, słuszny, taki jak należy, zasłużony, należyty, prawny, usprawiedliwiony, uzasadniony, wolny od emocji, konstytucyjny, legalistyczny, legalny, zgodny z prawem, bez grzechu , dziewiczy, niepokalany, nieskalany, nietknięty, niewinny, panieński, zdrowy moralnie, demokratyzacyjny, egalitarystyczny, niezależny, sędzia niezawisły, wolny od uprzedzeń, chwalebny, małostkowy, niestronniczy, zacny, godny, zgodny z regułami, uporządkowany.
Święty	bezdyskusyjny, bezsporny, bezspreczny, definitywny, ewidentny, mocny, niekwestionowany, niepodważalny , niesporny, niewątpliwy, niezaprzeczalny, niezbitý, oczywisty, pewny, pozadyskusyjny, przekonujący, przekonywający , rzetelny, wiarygodny, widoczny, wyraźny, zdecydowany, żelazny, namacalny, nienaruszalny, nieodparty, niepodlegający dyskusji, niezaprzeczony, rzeczywisty, bezapelacyjny, bezwzględny, decydujący, imperatywny, jednoznaczny, kategoriyczny, niedwuznaczny, nieodwołalny, nieodwracalny, obowiązujący, ostateczny, rozstrzygający,

Таблица 2

	stanowczy, stuprocentowy, anielski, dobroduszny, dobry, gołębiego serca, kryształowy, litościwy, łagodny, poczcíwy, prawy, przezacny, przychylny, przyjazny, serdeczny szlachetny, wielkoduszny, wspaniałomyślny, zaczny, złoty, życzliwy, bezgrzeszny, cnotliwy, cny, etyczny, godny czci, godny szacunku, moralny, porządny, przezysty, przyzwoity, sprawiedliwy, świętobliwy, uczciwy, integralny, niepodzielny, nierozdzielny, nierozzerwalny, nierozłączny, nietykalny, bigoteryjny, bogobojny, dewocyjny, nabożny, pobożny, religiancki, religijny, wierzący, wierzący i praktykujący, beznamiętny, bezstronny, bierny, chłodny, cierpliwy, flegmatyczny, neutralny, niezaangażowany, obojętny, opanowany, powściągliwy, spokojny, stateczny, wstrzemięźliwy, zimnokrwisty, zrównoważony, boski, boży, cudowny, doskonały, dostojny, eteryczny, idealny, majestatyczny, monumentalny, nadprzyrodzony, nadziemski, niebiański, niematerialny, niesamowity, nieziemski, olimpijski, pański, pomnikowy, posagowy, pozaświatowy, transcendentny, właściwy Bogu, wyniosły, kanonizowany, przenajświętszy, sakralny, święcony, uświęcony, beztroski, błogi, idylliczny, całkowity, kompletny, zupełny, słuszny, nienaruszony.
--	---

В первом случае тождественность значений относится к словам: *bezgrzeszny*, *cnotliwy*, *cny*, *świętobliwy/świętobliwy*, *zbożny*, *święty*. Решаясь заменить словарный эквивалент другим, необходимо было учесть и его сочетаемость со словом *krw* (кровь), что с нашей точки зрения исключало определения: *bezgrzeszny*, *świętobliwy*, *świętobliwy* и *zbożny*, и стремление актуализировать язык, что привело к отказу от эпитетов *cnotliwy* и *cny*. В случае соответствий, от которых мы отказались из-за специфики их применения можно, как нам кажется, говорить о фальшивой потенциальности.

Вторая таблица подтверждает наш переводческий выбор, указывая на объемное общее семантическое поле лексем *sprawiedliwy* и *święty*, определяемое (вне их самих) прилагательными: *bezgrzeszny*, *cnotliwy*, *kryształowy*, *moralny*, *porządny*, *prawy*, *przezysty*, *przezacny*, *przyzwoity*, *uczciwy*, *zaczny*, *zbożny*, *gołębiego serca*, *litościwy*, *łagodny*, *poczcíwy*, *wielkoduszny*, *wspaniałomyślny*, *życzliwy*, *bezstronny*, *neutralny*, *niepodważalny*, *przekonujący*, *przekonującą*, *cny*, *godny czci*, *godny szacunku*, *świętobliwy*.

Итак, стремление актуализировать текст может оказаться причиной модификации, заключающейся в отступлении от словарного эквивалента, которое происходит вместе с использованием потенциальности выбора.

Схожим образом, хотя не идентично, произошло преобразование упоминаемого уже стихотворения Мандельштама *A nebo будущим беременно...*, где модифицировались как заглавие (в подстрочном переводе оно должно звучать *Niebo brzemienne przyszłością*), так и строки, завершающие текст. В случае строк потенциальность состояла в выборе среди нескольких возможных смысловых эквивалентов слова «удивление». Двухязычный словарь

приводит три его соответствия, а именно: *zdziwienie*, *zdumienie* и *podziw* в выражении *на удивление* [Mirowicz, Dulewicz, Grek-Pabis, Maryniak 1980: t. 2, 1330], в свою очередь в интернете можно найти еще определения: *dziw*, *niespodzianka*, *zadziwienie* [babla.ru: on-line], а также *zaskoczenie* и *osłupienie* [https://ru.glosbe.com/ru/pl: on-line]. Ни *dziw*, ни *niespodzianka* совсем мной не учитывались, так как их денотаты довольно сложно было бы посылать в небо. В связи с этим следовало выбрать между словами *zdziwienie*, *zadziwienie* и *podziw*, или же синонимическим к нему *uwielbienie*, что позволило бы построить рифму с существительным *pokolenie* (*pokolenie* – *zdziwienie/zadziwienie*, или *pokolenie* – *uwielbienie*). Несмотря на то, что частотность употребления соответствий русского слова указывала на сочетаемость с польским *zdziwienie*, я решила применить в переводе менее популярную возможность, а именно *uwielbienie*, которое в большей степени отвечает сочетанию с взаимосвязанными небом и землей (богами и смертными):

Осип Мандельштам**Перевод А.Б.****Обратный подстрочный перевод**

Тебе – чужое и безбровое,
Из поколения в поколение, –
Всегда высокое и новое
Передается **удивление**.

Tobie, co obce i bezbrode,
Wciąż z pokolenia w pokolenie –
Zawsze podniosłe, zawsze nowe
Niezmiennie ślemy
uwielbienie.

Тебе, чужое и безбровое,
Все из поколения в поколение –
Всегда высокое, всегда новое
Неизменно шлем **удивление (восторг)**

В перевод рассматриваемого стихотворения были введены и другие изменения, такие, например, как наблюдаемые в цитируемом отрывке *bezbroke* появившееся вместо русского «безбровое» (*bezbrowe*). Однако здесь причиной трансформации было стремление добиться рифмы (*bezbroke* – *nowe*). Вводя данную замену, я надеялась, что нехватка волос на одном месте, сменившая ее нехватку на другом, не приведет к «искривлению» поэтического образа, хотя Мария Лесневска, переводя тот же текст предлагала другой вариант, несомненно ближе подлинника в лексическом плане:

Перевод. Мария Лесневска**Обратный подстрочный перевод**

Do ciebie, obce i bezbrowe,
Wciąż z pokolenia w pokolenie,
Zawsze ogromne, zawsze nowe
Dąży bez przerwy *zadziwienie*.

Тебе, чужое и безбровое,
Все время из поколения в поколение
Всегда огромное, всегда новое
Стремится без перерыва удивление.

[Mandelsztam 1980: 247]

Стоит, однако, заметить, что она не соблюдает рифмической схемы, которую я решила сохранить. Кажется, что эти две разные переводческие реализации лучше всего показывают, каким образом определенные переводчиком цели влияют на текст перевода.

В свою очередь, переводя рассматриваемое раньше стихотворение этого же поэта – *Дрожжи мира*, мы применили другой вид модифицирования, прибегая к тому же принципу потенциальности выбора, а именно, завершающие текст слова «И слепой и поводырь...», получили польское соответствие *Ślepiec, który ślepca wiódł* (Слепой, который вел слепого). Как Баранчак, так и Поморски воспроизвели данные слова соответственно: *Niewidomy i przewodnik* (Слепой и проводник) – Баранчак и *Przewodnik i ociemniały* (Проводник и слепой) – Поморски:

Осип Мандельштам	Перевод. Станислав Баранчак	Перевод. Адам Поморски
Сам себе немил, неведом – И слепой и поводырь... [Мандельштам 1994: 109]	Obcy sobie niewidomy – Niewidomy i przewodnik [Mandelsztam 1992: 377]	Obcy sobie sam i wrogi, Przewodnik i ociemniały [Mandelsztam 1999: 66]

Предлагаемый мной вариант отличается от наблюдаемой у обоих, цитируемых переводчиков, схемы слепого (незрячего) и проводника, однако, надеюсь, что он воспроизводит замечаемый в подлиннике макрообраз, так как слепой и проводник интерпретируются как один персонаж. Кроме того, в предлагаемый перевод было введено эмоционально характеризованное определение *ślepiec*, не потому, что в русском тексте появилось слово «слепой» – оно в нем нейтрально, а потому, что оно эмоционально сильнее других польских потенциальных соответствий оригинала:

Brniesz na oślep w niewiadome,
Ślepiec, który ślepca wiódł...

В данном случае можно говорить об использовании потенциальности выбора, состоящей, однако, не в выборе среди лексических вариантов, только в использовании возможностей данных ассоциативным пластом, а в рассматриваемом тексте это интерпретативная возможность отождествить слепого и его проводника.

Потенциальность ассоциаций была использована также в случае перевода стихотворения Цветаевой *Хвала времени*, где вместо метафоры *zmarszczki – przeżycia* (морщины – переживания) появилась метонимичная связь: *zmarszczki – twarz* (морщины – лицо):

Марина Цветаева	Перевод	Обратный подстрочный перевод
Стрелками часов, морщин Рытвинами – и Америк Новшествами... – Пуст кувшин! – Время, ты меня обмеришь!	Zegara strzałkami, twarzy Bruzdami – Ameryk dwóch Nowościami – Dzban pusty już! Czasie, przecież mnie wystawisz	Стрелками часов, лица Рытвинами – Двоих Америк Новшествами – Кувшин уже пуст! Время, ведь ты меня обмеришь!
[Цветаева 1923: on-line]	[Cwietajewa 2018: 87]	

Другим примером перевода, базирующегося на ассоциациях – на этот раз интертекстуальных, и заодно межкультурных, является стихотворение Игоря Северянина *А знаешь край?*... [Северянин 1907: on-line]. Интертекстуальная соотнесенность видна здесь и в заглавии, и в эпиграфе, который звучит:

Игорь Северянин

Ты знаешь край,
где все обильем дышит?

Гр. А.К. Толстой

Подстрочник

Czy znasz kraj, /
Gdzie wszystko dyszy obfitością?

Нр. А. К. Tolstoj

а также в первой строке текста, повторяющей заглавие. Поэт явно намекает на стихотворение Алексея Толстого, написанное в первой половине XIX века [Толстой on-line]⁴, а то, в свою очередь, на *Kennst du das Land, wo die Zitronen blühn...* Иоганна Вольфганга фон Гете. Поэтому, переводя стих Северянина, я воспользовалась существующим польским переводом (подражанием) немецкого первоисточника [Goethe: on-line], автором которого был Мицкевич (*Do H*** Wezwanie do Neapolu*) и, которое начинается словами *Znasz-li ten kraj...* Заглавие и его повторение в первой строке было переведено согласно предложению Мицкевича, а в эпиграфе был использован подстрочный перевод слов Толстого, расширенный словом *ten* (этот). Это коротенькое четверостишие приведем здесь полностью, чтобы обратить еще внимание на водку (*wódka*), которой было заменено русское «вино». Это следующий пример выбора среди двух потенциальных соответствий, который был сделан с учетом русских реалий, а именно значения выражения «хлебное вино», обозначающего водку. В контексте картины голодной и печальной страны, напоминающей поэтический образ известный из *Прощай, немытая Россия...* Лермонтова, именно водка казалась лучшим выбором:

⁴ Стихотворение, написанное в 40. годы XIX в.

Игорь Северянин*А знаешь край?...**Ты знаешь край,**где все обильем дышит?*

Гр. А.К. Толстой

Перевод*Znasz-li ten kraj?...**Czy znasz ten kraj,**Gdzie jest wszystkiego w bród?*

Hr. A. K. Tolstoj

...**А знаешь край**, где хижины убоги,
 Где голод шлет людей на тяжкий грех,
 Где вечно скорбь, где лица вечно строги,
 Где отзвучал давно здоровый смех
 И где ни школ, ни доктора, ни книги,
 Но где – **вино**, убийство и... вериги?..

...**Znasz-li ten kraj**, gdzie chaty są
 ubogie,
 Gdzie głód posyła lud na ciężki grzech,
 Gdzie zawsze płacz, gdzie twarze
 wiecznie srogie,
 Gdzie dawno już się nie rozlega śmiech,
 Gdzie nie ma szkół, lekarza, ni otuchy
 Ale są – **wódka**, zbrodnia i... łańcuchy?...

Сходным примером является перевод *Песенки о дураках* Булата Окуджавы. Сходным, так как перевод сочетается с ассоциациями, появившимся в культуре перевода и одновременно различным, так как в подлиннике такой ассоциации не было. Имеется в виду первый куплет песни, последняя строка которой звучит «всё поровну, всё справедливо». Переводя этот текст, я воспользовалась иронией, которой отличаются произведения Окуджавы и, заодно, возможностью основать иронию на известных польскому рецепиенту словах, ассоциируемых им с католической литургией. Имеются в виду слова, открывающие гимн благодарности: *Zaprawdę, godne to i sprawiedliwe, słuszne i zbawienne...*, в переводе подвергшиеся сокращению и модифицированию, и превратившиеся в: *To mądre jest i sprawiedliwe* (Это умно и справедливо). В тексте Окуджавы данные слова не ассоциируются с религиозным гимном, слова которого звучат похоже, как и в польской префации: «Воистину достойно и праведно, должно и спасительно». Песня относится прежде всего к политике и к известной коммунистической теории социальной справедливости, опирающейся на принцип «каждому равную долю». Сегодня, из-за сменившейся политической обстановки, данный вид иронии может оказаться непонятным для польского читателя (слушателя), отсюда и попытка построить в переводе другой тип иронии:

Булат Окуджава

Вот так и ведётся на нашем веку:
 на каждый прилив – по отливу,
 на каждого умного – по дураку,
 всё поровну, всё справедливо

[Окуджава 1984: 198]

Перевод

Porządkiem i ładem się szczydzi nasz wiek:
 Gdzie przyływ się zmienia z odpływem,
 Na mądrych trzech – durni przypada też
 trzech,
 To mądre jest i sprawiedliwe.

Обратный подстрочный перевод

Наш век гордится порядком:
 Где прилив сменяется отливом,
 На трех умных – дураков тоже трое,
 Это умно и справедливо.

Необходимо отметить, что существует польский перевод данной песни авторства Поллака, который интересующую нас строку перевел буквально:

Już tak w naszych czasach wypadło obskurnie –
 na przypływ po jednym odpływie,
 a na rożumnego wypadła po durniu:
po równo i sprawiedliwie.

[Okudźawa 1984: 199]

В контексте культурных соотнесений мы приведем еще слова песни *А может, не было войны...* Александра Розенбаума, в которой появилось название белорусской деревни Хатынь. Во время II мировой войны все ее жители были сожжены заживо немецкими солдатами. Отметим, что сильно локализованные реалии стоит нейтрализовать, заменяя их более универсальными, тем более, что польскому реципиенту Хатынь может ошибочно ассоциироваться с Катынью:

Александр Розенбаум

А может, не было войны...
 И людям все это приснилось:
 Опустошенная земля,
 Расстрелы и концлагеря,
Хатынь и братские могилы?

Перевод

Może nie było nigdy wojny...
 Ludziom to wszystko się przyśniło
 Spalona ziemia i obozy,
 Łapani, pełne trupów wozy,
Zbiorowe mordy i mogiły?

[Розенбаум: on-line]

Итак, Хатынь была заменена «массовыми убийствами». Структура песни, которую мы пытались сохранить, в том числе возможность ее вокального исполнения, привели также к нескольким другим изменениям, что можно заметить и в цитируемом куплете. Имеются в виду прежде всего инверсии, например, лагеря перешедшие из третьей строки во вторую. Эти лагеря потеряли, правда, присущую им в подлиннике характеристику – концлагеря, но, кажется, что благодаря введению новых образов сожженной земли, облав, воев с трупами, эти траты удалось компенсировать. Удалось также ввести в перевод частую у Розенбаума игру слов, соединяя друг с другом *zbiorowe mordy i mogiły* (массовые убийства и могилы).

Еще один пример, иллюстрирующий использование ассоциаций в рамках целевой культуры, и, одновременно, пример характерного для данного автора явления, это перевод одной из частей цикла *Под настроением чайной розы* Северянина, которой является стихотворение *Газель*⁵ [Северянин 1995: 280]. В перевод этого произведения русского эгофутуриста было введено редко используемое и ассоциируемое с поэзией Болеслава Лесьмяна *romgocze* – на месте нейтрального «сумерки», что позволило подчеркнуть характер творчества Северянина, прежде всего типичное для него нарушение языковой нормы, частые неологические и неосемантические образования, а также нестандартные образы, имеющиеся и в переводимом цикле.

Игорь Северянин

Дыханьем поила закаты лиловые
И лепеты **сумерек** чайная роза...

Перевод

Swym tchnieniem poila zachody liliowe...
I szepty w **pomroczu** – herbaciana róża...

О выборах переводчика, указывающих на то, что характерно для творчества данного автора мы упоминали, рассматривая проблему индивидуализированного перевода. Однако, хотелось бы еще раз обратить внимание на эту возможность, состоящую во введении в целевой текст **элемента соглашения с указателями стиля данного автора**. Данный прием описывался уже при случае презентации, выполненного вместе со студентками, перевода мандельштамовского *Воронежа*. Он был применен и в переводе стихотворения *Уж сколько их упало в эту бездну...* (*Ilu ich już wpadło już w tę otchłań...*), где использовались, характерные для творчества поэтессы, антонимичные образы. В этом случае в текст перевода была введена оппозиция: *wszerz i wzdłuż* (вширь и вдоль), что позволило не только сохранить, но и усилить экспрессивность высказывания лирического «я»:

Марина Цветаева

Уж сколько их упало в эту бездну,
Разверзтую вдали!

[Цветаева 1913: on-line]

Перевод

Ilu zginęło już w bezdennej pustce,
Rozwartej **wszerz i wzdłuż**!

[Cwietajewa 2018: 13]

Другим примером использования в переводе характерных черт творчества данного автора являются следующие слова, из упоминаемого уже *Золотистого меда струя из бутылки стекла...* (*Cienką strugą z butelki przesączał się z wolna miód złoty...*) Мандельштама:

⁵ Вторая часть состоящего из двух стихотворений цикла *Под настроением чайной розы*.

Осип Мандельштам

Ну, а в комнате белой, как прялка, стоит тишина,
Пахнет уксусом, краской и свежим вином из подвала.
Помнишь, в греческом доме: **любимая всеми жена**, –
Не Елена – **другая**, – как долго она вышивала?

Перевод

A w komnacie bielonej, gdzie cisza jak prządka nastąpiła,
Gdzie z piwnicy zapachy się niosą i octu, i wina
Czy pamiętasz **kobietę kochaną przez wszystkich** – nie spała –
Wyszywała tak długo – nie Helena, lecz inna **dziewczyna**.

В переводе информация «Не Елена – другая» была расширена благодаря слову *dziewczyna* (девушка), которое не должно относиться к замужней женщине, однако это акцептируемо, и даже возможно, тем более в случае Мандельштама, который и сам довольно часто заменял одни факты другими. Лучшим подтверждением сказанного является, например, образ вышивающей Пенелопы (это она не является Еленой), хотя, согласно мифу, она ткала саван для своего свекра.

Стоит также еще раз обратить внимание **на введение в перевод реалий, принадлежащих к исходной, или целевой культуре**. Мы не будем, однако, рассуждать про эти решения в контексте экзотизирования и адаптирования (натурализирования) текста, согласно предложению Лоуренса Венути [Venuti 1998: 102], только в контексте основной цели художественного перевода, каким с нашей точки зрения является сохранение смыслов произведения и, заодно, воспроизведение его художественности. Следует заметить, что эти проблемы часто связаны с элементами внелитературных и внеязыковых знаний, например, с интерсемиотическими контекстами данного произведения. Примером является, хотя бы, использование экфрасиса, отказ от которого не всегда возможен, так как угрожает потерей важных смыслов, наблюдаемых в оригинале.

С такой ситуацией я столкнулась, выполняя перевод второй части стихотворения *Генералам двенадцатого года* (*Generalom dwunastego roku*) Цветаевой, где появился намек на портрет генерала Александра Алексеевича Тучкова четвертого, погибшего во время войны с Наполеоном Бонапартом в Бородинском бою. Этот портрет, написанный Джорджем Доу [Dawe, online]⁶ находится в Военной галерее в Санкт-Петербургском Зимнем дворце,

⁶ Общественное достояние, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1685949>.

вместе с другими портретами русских героев войны 1812 г., которые писал английский живописец. Это не равнозначно с необходимостью воспроизвести все описание Цветаевой, однако, стоит обладать этими знаниями до того, как приступить к переводу. Кажется также, что для восприятия целевого текста никакого значения не имеет введение в него фамилии генерала, так как для польского читателя, даже если он обладает историческими знаниями и ему известна дата 1812, которую он ассоциирует с русско-французской войной, генерал Тучков четвертый остается неизвестным. И все-таки, с нашей, переводческой, точки зрения стоило бы увидеть портрет генерала, что позволило бы отнести слова поэтессы к конкретной картине.



Джордж Доу, Генерал Александр Алексеевич Тучков IV

<https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=1685949>

Марина Цветаева

Перевод

Обратный подстрочный перевод

Ах, на гравюре полустёртой,
В один великолепный миг,
Я видела, **Тучков-четвёртый**,
Ваш нежный лик,

Na wpół wytartym
medalionie
Twój obraz zobaczyłam raz
Widziałam loki na twych
skroniach
I miłą twarz,

На полустёртом медальоне,
Я однажды увидела твой
образ,
Я видела локоны на твоих
висках,
И милое лицо,

И вашу хрупкую фигуру,
И золотые ордена...
И я, поцеловав гравюру,
Не знала сна.

Mój generale, postać całą,
Na **piersi order – złota**
gładź...
I ten medalion całowałam,
Nie mogłam spać.

Мой генерал, всю фигуру,
На груди **орден – гладь**
золота...
И я целовала этот медальон,
Не могла спать.

В одной невероятной скачке	Tyś jednym niebywałym skokiem	Ты одним невероятным прыжком
Вы прожили свой крат- кий век...	Przeżył krótkiego życia bieg...	Прожил бег своей краткой жизни...
И ваши кудри, ваши бачки	A twoje baczki, twoje loki	И твои бачки, твои кудри
Засыпал снег.	Zasypał śnieg.	Засыпал снег.

Отчетливо видно, что экфрастический намек Цветаевой внушает необходимость присмотреться портрету Тучкова, однако, польскому рецепиенту достаточно указания на этот портрет и на стройного генерала. Возможно, что хрупкость, нежные черты лица, про которые пишет поэтесса, относятся к ее собственному мужу. Это ему, худому, бледному, больному чахоткой мужчине, посвящалось стихотворение (на что указывают инициалы С. Э.). Приведем здесь слова Светланы Макаренко, которая в биографической книге о дочери Цветаевой и Эфрона, Ариадне, описывая первую встречу поэтессы и ее будущего мужа, писала: «[...] высокий, болезненно бледный, с выразительно-глубокими глазами (его потом все и всю жизнь узнавали по глазам!)» [Макаренко 2007: on-line].

Из цитируемого перевода исчезла фамилия генерала, в польском варианте остались всего лишь обращение *mój generale* (мой генерал), а также цветаяевская характеристика этого лица (*na piersi order – złota gładź, baczki, loki* – на груди орден – гладь золота, бакенбарды, локоны). Замечаемые в польском варианте трансформации текста, такие как расширение (добавочное определение) образа золотых орденов – это результат необходимости воспроизвести формальную структуру стихотворения.

Рядом с тушеванием реалий и с введением в их место других, принадлежащих к культуре перевода, следует отметить еще одну возможность. Это введение в целевой текст **реалий других, чем наблюдаемые в подлиннике**, принадлежащих к исходной, или даже к третьей культуре.

Примером является перевод песни Окуджавы *Песенка о перестройке*, в случае которой следовало выбирать между двумя вариантами подлинника. Считающую основной, версию данного произведения начинают слова толкующие про голос надежды, раздающийся ночью на Сретенке, одной из исторических московских улиц: «На Сретенке ночной надежды голос слышен» [Окуджава: on-line a], а в другом варианте песни все происходит на улицах Москвы: «На улицах Москвы надежды голос слышен» [Окуджава, on-line b]. Решив, что нет смысла принуждать польского слушателя искать ответ на вопрос «чем является Сретенка?», я перевела второй вариант песни: *Moskiewskich ulic gwar nadziei głos przenika* (Шум московских улиц проникает голос надежды), придавая стиху более универсальный характер. Предлагаемый перевод является примером замены реалий, принадлежащих культуре оригинала, которые

непонятны реципиенту целевого текста, другими, принадлежащими к той же культуре, но понятными адресату польского варианта. Кажется целесообразным применять такую замену, в случае, когда верное воссоздание характерных черт данного текста не только не поможет читательскому восприятию, но может ему помешать. В какой-то степени данное модифицирование напоминает, описываемую уже, замену букв древнерусского алфавита буквами греческого алфавита, так как в обоих случаях оставление оригинальных определений (в данном случае популярного варианта песни) привело бы к тушеванию кодированного в исходном тексте коммунике.

С другой стороны, переводя *Моё сердце* Александра Васильева, я ввела в текст небольшие изменения, касающиеся наблюдаемых в произведении реалий, принадлежащих к третьей культуре. Ими явились указания на Элвиса Пресли, на британскую биг-бит группу «Propellerheads», на Голливуд, Монсеррат Кабалье, Рики Мартина и премию «Оскар». Я пришла к выводу, что они должны сохраниться в тексте перевода, так как благодаря им реципиент может прочувствовать разницу между серой действительностью, в которой приходится жить героям стиха, и другой жизнью, кажущейся им восхитительной, чудесной, идеальной, недостижимой. В этом конкретном стихотворении воспроизведение перечисленных намеков не причиняет переводчику никаких языковых затруднений, однако, я заменила название музыкальной группы более универсальными, лучше узнаваемыми польским реципиентом Битлами (*Beatles*). Ниже приводится первая строфа, заключающая рассматриваемую трансформацию.

Александр Васильев

И ровно тысячу лет мы просыпаемся
вместе,
даже если уснули в разных местах.
**Мы идём ставить кофе под Элвиса
Пресли,
кофе сбегал под Propeller Heads, ах!**
И моё сердце остановилось, моё сердце
замерло,
моё сердце остановилось, моё сердце
замерло.

[Васильев: on-line]

Перевод

Już tysiąc lat wciąż razem się budzimy
Nawet gdy w różnych miejscach
zasypiamy.
**I nastawiamy kawę pod Presleya,
A pod Beatlesów wycieramy plamy.**
I moje serce stanęło, moje serce zamarło,
moje serce stanęło, moje serce zamarło.

[Wasiłjew 2017:17]

Последняя возможность выбора, на которую хочется обратить внимание – это **использование переводчиком межъязыковой омонимии**. Я воспользовалась ей, переводя упоминаемую выше песню Розенбаума, где появились образы женщин и детей, в годы войны, работающих на фабриках и в поле.

Александр Розенбаум

А может, не было войны,
И у станков не спали дети,
И бабы в гиблых деревнях
Не задыхались на полях,
Ложась **плечом** на стылый ветер?

[Розенбаум: on-line]

Перевод

Może nie było nigdy wojny,
Nie spały przy maszynach **dzieci**,
I baby co nie znały snu
Na polach nie traciły tchu,
Do ziemi przyginając **plecy**?

Переводя цитируемые строки, я воспользовалась возможностью данную обманчивым межъязыковым сходством русского слова «плечи» и польского *plecy* (спина). Возникший в переводе образ в небольшой только степени отличается от подлинного, а его смысл сохранен. Более того, словарное соответствие русского «плечи» – насчитывающее три слога *ramiona* разорвало бы строку и не позволило бы построить рифму со словом *dzieci* (в подлиннике «дети – ветер»).

Межъязыковая омонимия помогла также перевести стихотворение *Интродукция* (*Introdukcja*) Северянина. В этом тексте русское слово «младенец» было заменено польским *młodzieniec* (юноша). Оппозиция «старики – юноши» несомненно слабей русского «старцы – младенцы», однако, она позволяет сохранить смысл стихотворения. Ниже приводятся оба языковых варианта первой строфы произведения Северянина, при этом не рассматриваются другие, замечаемые в польском тексте, трансформации.

Игорь Северянин

Я – соловей: я без тенденций
И без особой глубины...
Но будь то старцы иль **младенцы**, –
Поймут меня, певца весны.

[Северянин 1918: on-line]

Перевод

Słowikiem jestem: bez pretensji
Bez głębi żadnej, całkiem prosty...
Lecz czy to starcy, czy **młodzieńcy**
Odgadną we mnie piewce wiosny.

Завершая этот своеобразный авторский просмотр переводческих анализов и решений, проводимый с точки зрения исследователя-переводчика, хотелось бы обратить еще внимание на то, как немного не хватает, чтобы переводчик застрял на «подводном рифе»⁷.

⁷ В вышеприводимой главе были использованы переведенные на русский язык фрагменты статьи: *O tłumaczeniu artystycznym – kropla nauki w morzu sztuki* [Bednarczyk 2018: 97–114], а также отданной в печать: *Interdyscyplinarność i przekład – kilka możliwych odpowiedzi* [Bednarczyk: в печати].

III.2. Мели и подводные рифы

Исследователь ошарашен, когда он достигает результатов в значительной степени противоречащих тому, что в момент начала работы предполагала его рабочая гипотеза.

Ольгерд Войтасевич

Несмотря на то, что определение переводческой доминанты и/или доминанты перевода устанавливает (должно устанавливать) цели и стремления переводчика, предпереводческий анализ выявляет также проблемы, препятствия, которые переводчик должен «осилить» в процессе транслирования. К сожалению, они не всегда очевидны, а оставаясь невыявленными ведут к возникновению переводческих ошибок. Мы не рассуждаем здесь о незнании языка и об ошибках на уровне языка. Намного существенней и опасней оказываются ошибки, являющиеся последствием незнания культурных контекстов, которые появляются на уровне речи (например, игра слов), которые относятся к интертексту, в том числе к интерсемиотическим соотношениям.

В некоторых случаях, игнорирование упомянутых препятствий не нанесет большого ущерба переводу, в других, к сожалению, их игнорировать нельзя. Следует учесть, что иногда необходимо воспроизвести характерную черту переводимого текста, или какой-то конкретный элемент, так как они указывают определенное место данного произведения в культурной системе. Всякого рода осложнения, и очевидные, и те, которых переводчик не замечает, касаются конкретных текстов и, именно из-за этого, их трудно обобщать. Однако стоит их учитывать. Поэтому ниже рассматриваются два случая неопознанных на первом этапе процесса перевода препятствий, которые после необходимо было решить, следуя указаниям редактора, верифицирующего перевод автора настоящей работы⁸. Это два стиха Цветаевой: *Брат по песенной беде...* и *Белизна угроза черноте...*

В первом из них, в результате «сопротивления материи» (и других проблем, создаваемых подлинником) незамеченным остался интертекстуальный намек на последнее стихотворение Сергея Есенина *До свиданья, друг мой, до свиданья...*, на что обратил внимание редактор. Имелись в виду слова Цветаевой:

⁸ Редактором двуязычного сборника стихотворений Марины Цветаевой является Андрей Базилевский.

Марина Цветаева

Жить (конечно не новей
Смерти!) [...]

[Цветаева 1926: on-line]

напоминающие есенинские:

Сергей Есенин

В этой жизни умирать не ново,
Но и жить, конечно, не новей.

[Есенин 1925: on-line]

В следующем варианте перевода было использовано существующее польское переложение *До свиданья, друг мой, до свиданья...* (*Żegnaj, przyjacielu, do widzenia...*), автором которого являлся Тадеуш Монгирд. Данный отрывок есенинского текста в переводе Монгирда звучит:

W życiu ludzkim – śmierć to rzecz nie nowa,
A i życie samo – nic nowego

[Jesienin 1925: on-line]

В результате проведенного анализа и благодаря найденному переводу стихотворения Есенина, вариант предложенный Монгирдом был модифицирован, и, следовательно, в переводе стихотворения Цветаевой появились слова:

Марина Цветаева

**Жить (конечно не новей
Смерти!)** жилам вопреки.
Для чего-нибудь да есть –
Потолочные крюки.

[Цветаева 1926: on-line]

Перевод

Życ (i w Śmierci nic nowego)
Wbrew żyłom się burząc.
Haki pod sufitem muszą
Do czegoś posłużyć.

В случае второго примера, перевод не учитывал ритмическую схему подлинника, так как его автору более существенным казалось воспроизведение лексико-семантического пласта стихотворения Цветаевой. В подлиннике ритмическая структура построена на базисе пятистопного хорея с каталексисом в непарных строках. Поэтесса ввела в свой текст кольцевую рифму *abba*, – мужские рифмы в первой и последней строках, женские во второй

и третьей. В предложенном мной переводе строки укорачивались на одну стопу (до четырехстопного хоря). Кроме того, я отказалась от мужской рифмы, оставляя рифму только в непарных строках (схема abcb) и заменила русскую кольцевую рифму польской перекрестной.

Однако, упоминаемый уже редактор сборника – Базилевский обратился ко мне с просьбой вернуться к форме оригинала таким образом, чтобы можно было петь это стихотворение с музыкой Владимира Щукина, исполнение которого он мне прислал⁹. Благодаря записи стало понятно, сто строки польского варианта необходимо расширить, вернув им пятую метрическую стопу. Во втором варианте не была отменена рифмическая система первой попытки перевода и мужские завершения строк остались невоспроизведенными, однако рифма во всех строках построена согласно схеме abab. Музыкальное оформление дало возможность отказаться от мужской рифмы, так как мелодическая фраза длинней словесной, и поющий стихотворение-песню Щукин растягивал слоги, завершающие очередные строки оригинала.

Ниже приводится подлинник и обе версии перевода, что позволяет не только оценить его семантическую адекватность, но доказывает еще значение предпереводческого анализа и последующего за ним этапа корректирования перевода, а также значения сотрудничества переводчика с редактором текста.

Марина Цветаева

* * *

Белизна – угроза Черноте.
Белый храм грозит гробам и грому.
Бледный праведник грозит Содому
Не мечом – а лилией в щите!

Белизна! Нерукотворный круг!
Чан крестильный! Вещие седины!
Червь и чернь узнают Господина
По цветку, цветущему из рук.

Только агнца убоится – волк,
Только ангелу сдаётся крепость.
Торжество – в подвалах и в вертепах!
И взойдёт в Столицу – Белый полк!

[Цветаева 1918: on-line]

⁹ Автором музыки на эти слова является также Александра Бахчеван.

Перевод – вариант 1

Każda Biel zagraża Czerni.
Grobom, gromom – biel świątyni.
Błady wieszcz Sodomie grozi
Nie miecz – lilia strach uczyni!

Krąg ten nie jest ludzkim dziełem!
Biel! Włos siwy! I chrzcielnica!
Czerw i czern poznają Pana
Bo mu w dłoniach kwiat zakwita.

Przed jagnięciem wilk się cofa,
Przed aniołem twierdze drżały.
Do Stolicy wprost z bezdroży
Triumf wkroczy i Pułk Biały!

Перевод – вариант 2

Wszelka Biel zagraża wszelkiej Czerni.
Gromom i grobowi – biel świątyni.
Błady wieszcz Sodomie grozi wszędzie
I nie miecz, lecz lilia strach uczyni.

Bieli krąg – nie człek to dzieło spełnił.
Siwy włos! Wieszcz stary! Chrzcielna misa!
Czerw i czern poznają Pana w pełni
Po tym kwieciu, które z rąk zakwita.

Widząc jagnię szary wilk się trwoży,
Przed aniołem mury twierdzy drżały.
Zagrzmie triumf w piwnicy i w norze!
Do Stolicy wkroczy nasz Pułk Biały!

Заглавные мели и рифы связаны также со всякого рода экспериментами, например, с жанрово определяемой, нерушимой формой стиха, как в упомянутом уже цикле *Под настроением чайной розы* Северянина, который составляют два стихотворения, озаглавленные *Октава* (Oktawa) и *Газелла* (Gazela), построенные согласно принципам написания октавы и газеллы, или же *Медальоны* – цикл ста сонетов того же автора.

Мы не будем здесь рассматривать последнее из перечисленных произведений. Сто сонетов нуждается в отдельном исследовании, тем более, что их перевод заставляет переводчика написать сто сонетов. Зато посвятим несколько слов октаве и газелле, которые, как и сонеты, в целевой культуре должны представлять именно эти две литературные формы. Поэтому, мы сосредоточимся прежде всего на воссоздании версификационно-ритмической схемы, согласно которой Северянин выстроил свои стихи.

Итак, первая часть цикла – *Октава* уподобляется возникшей в Италии, популярной, барочной литературной форме, опирающейся на рифмическую схему abababcc, где первые шесть строк указывают данную ситуацию, а две завершающие составляют вид подытоживания (сентенции). В случае Северянина, кроме формы и описываемого потенциального интертекста, стоит обратить внимание на лексему «вазетка», возникшую на базисе слова «ваза», которую Виктория Никульцева, исследующая лексические неологизмы Северянина, считает неологизмом [Никульцева 2004: on-line], хотя, по нашему мнению, ее можно также считать уменьшительной формой. Для переводчика это еще один «момент», который следует обдумать.

В свою очередь, вторая часть – *Газелла*, состоит из пяти двоестиший, строки которых построены каждый из четырех амфибрахийев. Воспроизводя схему персидской газеллы, Северянин зарифмовал обе строки первого двоестишия и все остальные парные, а также непарные строки, кроме первого двоестишия (aa ba ca da ea). Можно также согласиться, что чайная роза из последней строки: «Их пела случайная **чайная роза**» завуалированно реализует принцип *мэгтэ*, согласно которому в последнем бейте указывался автор газели. Мы имеем в виду потенциальное символическое указание на поэтессу Мирру Лохвицкую. Первая строка ее стихотворения, начинающегося словами *Если прихоти случайной...* [Лохвицкая 1898: on-line] стала эпиграфом другого произведения Северянина – *Чайная роза* [Северянин 1909: on-line]. Таким образом и этот, и другие стихотворения Северянина, содержавшие мотив чайной розы, стали своеобразным ответом на слова Лохвицкой. Упомянутый эпиграф звучит:

Мирра Лохвицкая

(эпиграф в стихотворении Игоря Северянина):

Если прихоти случайной
И мечтам преграды нет –
Розой бледной, розой чайной
Воплоти меня, поэт!

Переводя цикл Северянина, я решила, что необходимо воспроизвести формальную структуру обоих, входящих в его состав стихотворений и, повторяющегося прежде всего в *Газелле*, мотива чайной розы, в том числе также ее «завуалированную ипостась», роль которой в *Октаве* выполняла «роза палевая». Соответствием последней является в переводе является *róża płowa* (белесоватая роза).

Если воссоздание в переводе октавы не составляло никаких проблем, то форма газеллы требовала некоторых усилий, чтобы сохранить повторяющийся рефрен (тождество замыкающих обе строки первого двоестишия и всех вторых строк очередных двоестиший), рифмующийся в пространстве всего стихотворения, и повторяющуюся рифму во всех (кроме первой) вторых строках. Следовало также построить высказывание таким образом, чтобы все двоестишия завершали слова *herbaciiana róża* (чайная роза). Поэтому *róża* – «роза» должна была в каждом предложении выполнять роль подлежащего.

Подчиняясь принципам построения газеллы, я отказалась, однако, от воссоздания в переводе четырехстопного амфибрахия Северянина, заменяя его двенадцатисловным логаздом. Несмотря на это, отказываясь от оригинальной версификационной схемы, я определила постоянную ритмическую

систему, и повторяющееся в очередных строках ритмизирование. Обе строки первого двоестишия, а также все остальные парные строки построены из двух анапестических стоп и трех хореев. Непарные строки (кроме первого двоестишия) составлены из четырех анапестов. Данная схема указана на примере двух первых двоестиший *Газеллы*:

Игорь Северянин

И **все** мне доносится **чайная роза**

— ' / — ' / — ' / — ' —

Зачем тосковала так **чайная роза**?

— ' / — ' / — ' / — ' —

Ей в **грезах** мерещились **сестры** пун-
цовые.

— ' / — ' / — ' / — ' —

Она сожалела их, **чайная роза**.

— ' / — ' / — ' / — ' —

Перевод

Z oddali się **niesie herbaciana róża**

— ' / — ' / ' / ' / ' —

Czym **smuci się ciągle herbaciana róża**?

— ' / — ' / ' / ' / ' —

W **marzeniach** wciąż **widzi swe siostry**
pałowe

— ' / — ' / — ' / — ' —

Współczuje swym **siostrom herbaciana**
róża

— ' / — ' / ' / ' / ' —

Таким образом, несмотря на отказ от метра, предложенного автором оригинала, в переводе удалось реализовать принцип повторяемости метра газеллы.

Препятствием для переводчика могут оказаться также интерсемиотические сочетания слов и музыки, как в песне, или же в приводимом выше, получившем музыкальное оформление, стихотворении Цветаевой, а также произведения сочетающие словесный и графический пласты. Имеется в виду не один экфрасис, пример которого уже рассматривался, но и визуальную поэзию. И именно такой текст, где слова и образ обладают такой же весомостью, приводится ниже. Это перевод, написанного в начале XIX в. стихотворения *Пирамида* Гаврилы Державина:

Зрю
Зрю
Лучами,
Как свечами,
Во мраке блестящу,
В восторг все души приводящу.
Но что? — от солнца ль в ней толь милое блистанье?
Нет! — Пирамида — дел благих воспомянье.

[Державин 1866: 442]

Здесь можно наблюдать не только явно указывающее на визуализирование заглавие – само слово «пирамида» вызывает в сознании реципиента определенный образ, но и визуализирование данного образа с помощью, построенного словами рисунка. И именно воспроизведение рисунка становится здесь для переводчика важнейшей ценностью. Одновременно стоит сохранить словесное высказывание, вписывающееся в пирамиду, что связано не только со словарными соответствиями, которые не составляют никаких переводческих проблем. Намного важнее найти лексико-семантические соответствия, которые предоставят возможность построить схожую графическую пирамиду. Если каждое слово переводить согласно словарю, мы бы получили следующую «картинку»:

Widzę
Zorzę
Promieniami
Jak świecami
W mroku błyszczącą,
W zachwyt wszystkie dusze wprawiającą.
No co? – czy od słońca w niej tak miłe błyszczenie?
Nie! – Piramida – czynów dobrych wspomnienie.

В данном случае наша пирамида превратилась в шляпу, или, может быть, в корабль. Поэтому я сократила слово *widzę* (вижу), которое находилось на самом верху пирамиды таким образом, чтобы оно стало короче поставленно-го непосредственно под ним слова *zorzę* (зарю), а так как текст возник 1809 году, я использовала архаичное *źrze* (*źrzę*). В перевод были введены также архаичные *sne*, *niby* и причастные обороты: *się błyszczącą, w zachwyt wszelkie dusze wprawiającą*, и, сверх того, неупоребляемые сегодня синтаксические конструкции: *uczynków to cnych wspomnianie* и *od słońca w niej [...] błyskanie*:

Żrzę
Zorzę
Promieniami,
Niby świeczkami
W mroku się błyszczącą,
W zachwyt wszelkie dusze wprawiającą.
Lecz cóż? – czy od słońca w niej miłe błyskanie?
Nie – Piramida – uczynków to cnych wspomnianie.

Итак, приступая к переводу экспериментального текста, следует, прежде всего, определить доминирующий в нем элемент, а в случае полисемиотического произведения – доминирующий семиотический пласт текста, или же посчитать оба пласта равновесными. Решения переводчика в микромасштабе подчиняются этому первостепенному выбору доминирующего пласта. Примером может послужить применение в польской *Пирамиде* слова *niby* (*niby świeczkami*), вме-

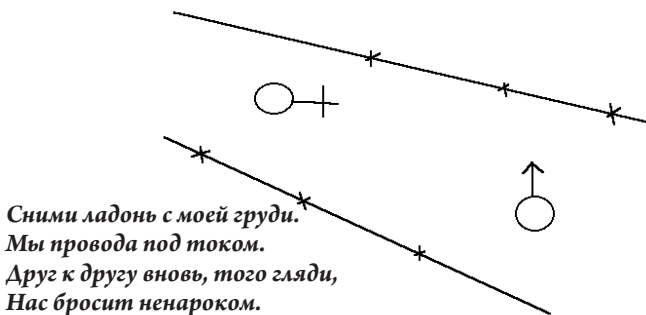
сто *niczym* (*niczym świeczkami*), так как последнее из них на две буквы длинней первого и его введение в текст привело бы к «рушению пирамиды».

Примером текста, который принуждает переводчика к некоторым выборам, является также конкретная поэзия и, популярная в последнее время среди русских авторов, форма плагиАРТа, то есть художественного плагиата. Мы не будем здесь рассуждать о всех переводческих проблемах, касающихся данного вида творчества, тем более, что занимались этим в свое время [см. напр.: Bednarczyk 2014: 339–356]. Отметим лишь, что плагиАРТ, название которого является соединением слова *plagiat* («плагиат») и английского *art* (анг. искусство), это художественный прием, состоящий в сознательном присвоении себе чужого творчества, с художественной целью. В противовес плагиата автор плагиАРТа не скрывает первичного авторства текста и поэтому его тексты повторяют обычно работы известных уже творцов.

Именно так случилось с опубликованным на одном из интернет-сайтов циклом Максима Бородина *Мужчина и женщина* [Бородин: on-line], в котором плагиАРТ соединен с графическим визуализированием. Данный цикл составлен из шести рисунков Бородина, каждый из которых сопровождает четверостишие – цитата из стихотворения одного из поэтов эпохи «серебряного века». Это: Пастернак и четыре строки стихотворения *Не плачь, не моришь опухших губ...*, Мандельштам и строфа из произведения *Мастерица виноватых взглядов...*, цитата из *Долгим взглядом твоим истомленная...* Ахматовой, строфа из стихотворения Анненского *Среди миров*, четверостишие из стихотворения *Цыганская страсть разлуки!*... Цветаевой и, завершающее все, возвращение к Пастернаку, но на этот раз к стихотворению *Любить иных тяжелый крест...*

Возвращаясь к рисункам, заметим, что на каждом из них находятся символы женщины и мужчины, а также другие, всегда сочетающиеся с сопровождающей рисунок цитатой.

На первом из них появились две поставленные под углом и в перспективе пересекающиеся линии, которые сочетаются с изображением проводов. Таким образом, рисунок вместе с цитатой можно считать одним целым.



Бородин, *Мужчина и женщина* 1

Борис Пастернак

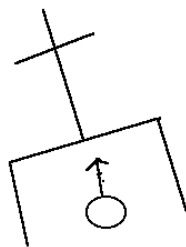
Сними ладонь с моей груди,
Мы провода под током.
Друг к другу вновь, того гляди,
Нас бросит ненароком.

[Пастернак: on-line]

На втором появилась завершенная крестом форма, ассоциирующаяся с надгробием. Сверх того, именно эта форма с крестом «прикрывает» символ «сокрушенного», «успокоенного» мужчины, что в свою очередь, является ответом на слова Мандельштама, первично обращенные к переводчице и поэтессе Марии Петровых (ей посвящалось стихотворение).



*Мастерица виноватых взоров
Маленьких держательница плеч.
Усмирен мужской опасный норов,
Не звучит утопленница речь.*



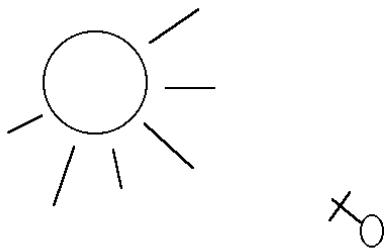
Бородин, Мужчина и женщина 2

Осип Мандельштам

Мастерица виноватых взоров,
Маленьких держательница плеч!
Усмирен мужской опасный норов,
Не звучит утопленница-речь.

[Мандельштам1983: 390]

На следующем рисунке, сопровождаемом словами Ахматовой, видно солнце, к которому стремится символ женщины. Благодаря сочетанию поэтического образа с графикой, все можно прочитывать, как стремление к солнцу-творцу.



*Долгим взглядом твоим истомленная.
И сама научилась томить.
Из ребра твоего сотворенная,
Как могу я тебя не любить.*

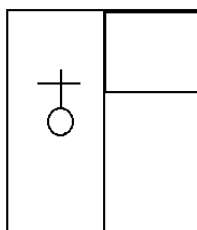
Бородин, Мужчина и женщина 3

Анна Ахматова

*Долгим взглядом твоим истомленная,
И сама научилась томить.
Из ребра твоего сотворенная,
Как могу я тебя не любить?*

[Ахматова: on-line]

В свою очередь, на четвертом рисунке Бородин поместил даже два символа женщин. Один из них появляется в окне. Неизвестно, к которому из них обращается мужчина (символ), однако слова стихотворения Анненского несомненно связаны и с данным рисунком, и с удвоением (символическое умножение) женщин.



*Среди миров, в мерцании светил
Одной звезды я повторяю имя
Не потому, что я ее любил,
А потому, что я томлюсь с другими.*



Бородин, Мужчина и женщина 4

Иннокентий Анненский

Среди миров, в мерцании светил
 Одной Звезды я повторяю имя...
 Не потому, чтоб я Ее любил,
 А потому, что я томлюсь с другими.

[Анненский: on-line]

Также пятый рисунок, и сопровождающие его слова Цветаевой, дополняют друг друга. На этот раз символы женщины и мужчины разделяет неровная линия, что может указывать на колебание между вероломством и верностью, которое прочитывается в цитируемом Бородиным отрывке стихотворения.



*Никто, в наших письмах роясь,
 Не понял – до глубины,
 Как мы вероломны, то есть,
 Как сами себе верны.*

Бородин, *Мужчина и женщина* 5

Марина Цветаева

Никто, в наших письмах роясь,
 Не понял до глубины,
 Как мы вероломны, то есть –
 Как сами себе верны.

[Цветаева: on-line]

Цикл завершает образ, указывающий символы женщины и мужчины, а также свечу, которую можно считать символом протекающей (пока свеча не погаснет) жизни.



*Любить иных тяжелый крест,
А ты прекрасна без извилин
И прелести твоей секрет
Разгадке жизни равносильен.*

Бородин, *Мужчина и женщина* 6

Борис Пастернак

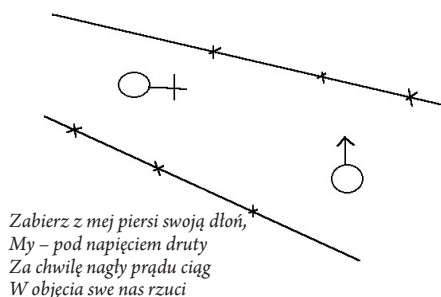
Любить иных тяжелый крест,
А ты прекрасна без извилин,
И прелести твоей секрет
Разгадке жизни равносильен.

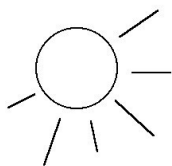
[Пастернак: on-line]

Объяснения, касающиеся сочетания графического и словесного оформления, это интерпретации, чем же, однако, является перевод, если не интерпретацией. Тем более, когда интерпретация началась, как будто «внутри» оригинала, так как ни одно слово бородиновского цикла не принадлежит Бородину. Все слова цикла – это плаги АРТы. ПлагиАРТом является даже заглавие, повторяющее название фильма Клода Лелуша от 1966 г. *Un homme et une femme*. По-русски он назывался *Мужчина и женщина*, а в польском варианте, согласно нормам польской культуры, данное заглавие прозвучало как *Kobieta i mężczyzna* (*Женщина и мужчина*). Итак, уже в данном месте начинается переводческая проблема – если переводить Бородина, следовало бы транслировать название цикла «Мужчина и женщина», но, если мы хотим указать на плагиАРТ и стремимся направить ассоциации польского реципиента на фильм Лелуша, мы должны, повторяя заглавие фильма, назвать цикл *Kobieta i mężczyzna*.

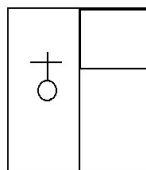
Рисунок Бородина не подвергается переводческим преобразованиям. Он является таким элементом текста, который нельзя изменить. В свою очередь, сопутствующие ему отрывки стихотворений нуждаются в принятии решений. Возможности как минимум три. Во-первых, можно «подписать» рисунки отрывками других русских стихотворений в переводе на польский язык. Однако, тогда появляется вопрос, будет ли

это еще цикл Бородина? Как нам кажется – нет. То же получится, если мы «подпишем» рисунки польскими текстами. Во-вторых, можно найти польские переводы стихов, которыми воспользовался русский автор. В таком случае проблемой может оказаться выбор среди нескольких, существующих переводов. Например, у стихотворения Анненского имеется как минимум три польские версии: Поллака *Między światami* (Между мирами) [Annienski 1988: 86], Рене Кельблена *Moja gwiazda* (Моя звезда) [Annienski: nagranie koncertu] и Павла Оркиша *Wśród światów stu* (Среди ста миров) [Annienski: on-line], а у текста Мандельштама по меньшей мере две: *O mistrzyni spojrzeń pełnych winy...* (О мастерица виноватых взглядов / взоров) авторства Лесневской [Mandelsztam 1983: 391] и *Sztukmistrzyni oczu pełnych skruchy...* (Фокусница взглядов / взоров полных раскаяния) Поморского [Mandelsztam: on-line]. Выбор должен состоять в поисках перевода, который лучше всех подходит к ситуации, указанной на рисунке. И все-таки, появляется вопрос о правах авторов – переводчиков избранных целевых вариантов, которые необязательно акцептируют свое участие в плагиАРТе и могут упрекать переводчика в плагиате. Таких сомнений нет в случае оригинала, где русский автор использует поэзию начала XX в. Итак, нам остается третий ход – можно самостоятельно перевести словесный текст и восполнить рисунки Бородина собственным переводом тех же, появившихся в переводе стихотворений. Благодаря такому решению текст останется плагиАРТом. Стоит также заметить, что перевод таких отрывков выполняется по принципу перевода цитат, которые должны «вписываться» в текст, в данном случае – отвечать рисункам. Это обозначает перевод конкретных строф, а не стихотворений поэтов серебрянного века в целом. Ниже помещается, выполненное согласно описываемым принципам, предложение перевода.

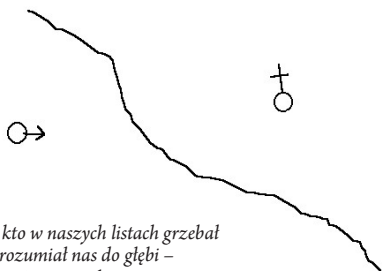
Borodin, *Kobieta i mężczyzna* 1Borodin, *Kobieta i mężczyzna* 2



Wzrokiem twoim przeciągłym dręczona,
Sama dręczy się też nauczyłam.
Z żebra twego zostałam stworzona
Jakże mogę nie kochać cię miły?



Pośród wszechświatów, w drżącym blasku planet
Ja jednej Gwiazdy wciąż powtarzam imię...
Lecz nie dlatego że Ją tak kochałem
Ale dlatego, że przy innych ginę.

Borodin, *Kobieta i mężczyzna* 3Borodin, *Kobieta i mężczyzna* 4

Nikt, kto w naszych listach grzebał
Nie zrozumiał nas do głębi –
Jak jesteśmy wiarolomni –
I jak sami sobie wierni.



Kochać inne, to ciężki krzyż
Piękna jesteś niesamowicie
Sekret ten nie mniejszy jest niż
Zagadka naszego życia.

Borodin, *Kobieta i mężczyzna* 5Borodin, *Kobieta i mężczyzna* 6

В свою очередь, для «моносемиотического» текста со скрытой визуализацией, препятствием и заодно доминантой, может оказаться «скрытый» в словах визуальный элемент. Последний пример, который мы рассмотрим, это такого рода текст, а именно акrostих авторства того же Державина, который поэт в своих записках называл «загадкой с отгадкой в акrostихе» [Державин 1866: 468].

С точки зрения воспроизведения лексико-семантического пласта, также как в случае *Пимрамиды* данный текст немудреный. Его построение тоже не причиняет переводчику больших проблем. Четверостишие Державина построено на основе шестистопного ямба с цезурой после шестого слога и с гиперкатаlecticским окончанием в двух первых строках, и соответственно с мужской рифмой в очередных двух. Точное восстановление данной схемы необязательно, но возможно. Самой серьезной проблемой является в данном случае акrostих и первые буквы строк, составляющие слово РОСА

(ROSA). Это заставляет переводчика построить акrostих, создающий то же слово, что оказывается непростой задачей.

Итак, если подстрочный перевод не составляет никаких проблем, тем более, что в стихотворении нет культурных реалий, подстандартных и интертекстуальных элементов, а версификационная схема не является для переводчика препятствием, то следует сосредоточить внимание на построении акrostиха, позволяющего сохранить общую зарисовку поэтических образов. Одновременно стоит осознавать потерю некоторых оригинальных микрообразов. Результатом данных пререводоведческих рассуждений стал перевод, в котором удалось сохранить РОСУ (ROSA) в акrostихе, воспроизвести версификационную схему и общий смысл подлинника, независимо от замечаемых трансформаций на уровне микросмыслов.

Гавриил Державин

Родясь от пламени, на небо возвышаюсь;
Оттуда на землю водою возвращаюсь!
С земли меня влечёт планет всех князь
к звездам;
А без меня тоска смертельная цветам.

[Державин 1866: 468].

Перевод

Rodzący płomień mnie unosi wprost do nieba;
Oddalam się, na ziemię z powrotem wodą zmierzam!
Stąd ciągnie mnie do gwiazd wspaniałych
planet król;
A gdy mnie nie ma kwiat śmiertelny czuje ból.

Таким образом нам удалось покорить следующий риф на пути к адекватному переводу, а, как писал Новалис «Философ живет благодаря проблемам, как человек благодаря еде. Неразрешенная проблема, – это непереваренная пища» [Novalis 1984: 228–229]. Точно также можно выражаться на счет переводческих проблем. Они мучают переводчика так долго, пока он их не осилит. Итак, их следует решить, а для этого мы должны знать, с чем и с какой целью мы хотим справиться. Это заключение вполне согласуется со словами цитируемого поэта и философа, живущего в восемнадцатом веке, чьи слова хочется привести еще раз: «На самом деле мы знаем и делаем лишь то, что мы хотим знать и делать. Проблема состоит в открытии того, что именно мы хотим знать и делать» [Novalis 1984: 229].

ЗАВЕРШЕНИЕ

Итак, перевод является незавершающейся интерпретацией, так как он результат наложения на подлинник и на существующий в нем мир другой ментальной структуры. Взаимосвязи между ними пролегают от сходства, являющегося реконструкцией образца к припоминанию...

Божена Токаж

Завершая настоящие рассуждения, мы вернемся еще раз к приводимым уже словам Брандес и Провоторова, которые обращали внимание на факт, что переводчик должен самому себе ответить на вопрос «что?» (о чем) и «как?» (каким образом) говорить в тексте, отвечая, следовательно, на вопрос о его функционально-коммуникативном содержании (что?) и о его форме, являющейся информативной структурой (как?), что вместе определяет характер высказывания, представляемый ею речевой жанр и стиль языка. Мы считаем, что с точки зрения художественного текста этого недостаточно. Проведенные выше исследования привели нас к выводу, что кроме прозвучавших уже вопросов «что?» и «как?» необходимо еще, самому себе, ответить на вопрос «почему?».

Не отвергая ни одного из элементов предпереводческого анализа, на которые указывают российские исследователи, надо поставить и этот вопрос, так как мы убеждены в том, что переводчик, в процессе предпереводческого анализа, должен попытаться ответить на вопрос, почему автор написал именно это «что» и почему он выразил данное «что» именно таким образом, то есть «как», так как ответы на эти вопросы могут определить совершаемые им (переводчиком) действия.

Кроме того, учитывая факт, что предпереводческий анализ ведет к возникновению, перевода, переводчик должен ответить на вопрос «**что перевести?**», а значит определить «какие у него доминанты» и «**как перевести?**», то есть «какие имеются возможности перевода?», но прежде всего он должен знать «**почему?**» принимает именно такие, а не иные решения, которые мотивированы вопросом о **причине и цели** предпринимаемых действий.

Причина, а значит то, что принуждает меня – переводчика искать потенциальные соответствия и прибегать к трансформациям и **цель**, а значит

то, чего я хочу достичь, прибегая именно к этим манипуляциям. С определением цели связано определение собственной переводческой мотивировки, результатом чего являются принимаемые в процессе перевода, осознанные (осведомляемые себе самому) решения.

На практике это обозначает, что до того, как приступить к переводу переводчик должен исследовать исходный текст, определяя указатели его переводимости, цели и переводческие доминанты, а также препятствия, осложняющие его работу, локализуя данный текст в рамках творчества конкретного автора, художественного направления, культуры, эпохи, и, кроме того, определить возможности перевода некоторых его элементов.

Заключения, к которым мы пришли в процессе, проводимых в настоящей работе анализов, опережающих перевод и предлагаемые переводческие решения, позволяют прийти к выводам относительно последовательности действий, предпринимаемых переводчиком по ходу предпереводческого анализа текста. Из них вытекает, что такого рода исследования следует вести тремя путями: а) выполняя подстрочный перевод, и в то же время, б) искать все интертекстуальные и интерсемиотические связи исходного произведения, а также в) определить специфику текста, прежде всего его место в исходной социокультурной полисистеме. Последнее связано с интерпретированием найденных раньше словесных и внесловесных контекстов, в том числе паратекстов, а также жанровых черт, указателей стиля и средств художественного выражения. Наконец, необходимо определить личностные (индивидуальные) черты знаменательные для произведений конкретного автора. Существенным кажется и определение осложнений перевода, и всякого рода препятствий, на которые переводчик натывается в процессе транслирования. Данный вопрос обычно выясняется сразу же во время выполнения подстрочника и определения контекстов переводимого произведения.

Для переводческих решений, принимаемых впоследствии этих поисков, самым существенным оказывается, однако, определение цели выполнения перевода, так как от этого и зависит определение переводческих доминант, и переводческой стратегии, и, последовательно, – выбор соответствий среди потенциальных эквивалентов.

Остается надеяться, что предлагаемые в настоящей работе примеры доказали, что анализ и применение принципов потенциальной эквивалентности дает возможность выбора функционально и семантически адекватных соответствий и, заодно, возможность компенсировать неминуемые потери. Они доказали также необходимость концентрировать исследования, проводимые в рамках вступительного анализа, не только на локализовании переводимого текста в целевой культуре, но, и на возможности ввести его в культуру перевода таким образом, чтобы он был в ней акцептабельным. Оттуда попытка абстрагировать переводческие приемы, которыми может воспользоваться переводчик, используя возможности данные потенциальной

эквивалентностью, компенсацией, всеми потенциальными трансформациями текста, опирающимися на возможностях данных переводчику, как исходным, так и целевым языкам и культурами.

В свою очередь, относясь к выполненным автором настоящего текста переводам, необходимо подчеркнуть сознательный отказ от возникших раньше переводческих предложений, что было сделано с целью избежать мотивировку выявленную цитируемым уже Баранчаком [Barańczak 1990: 8–9] «могу лучше», или же «могу не хуже». Тем более, что мы не были заинтересованы ни в сравнении используемых переводчиками стратегий, методов, или приемов, ни в составлении иерархии переводов, по принципу их качественности. В последнем случае, необходимо было бы определить стандарты качественности, применяемые обычно в процессе критики перевода, а значит уже на постпереводческом этапе. В некоторых случаях мы прибегали к такого рода сравнениям, однако, в ограниченной степени, указывая на используемое в процессе транслирования модифицирование текста, или же обращая внимание на существование других переводов этих же текстов, но не сравнивая их. Тем более, что как в 1963 году писал об этом Эткинд:

Нет и не может быть **универсального** критерия для оценки верности перевода оригиналу. Верность – понятие непостоянное, меняющееся в зависимости от того, к какому виду поэзии относится переводимая вещь. В одном случае решающую роль играет близкое воспроизведение смыслового содержания стихов, и тогда нелепым догматизмом окажется требование музыкально-архитектонической, ритмической, эмоциональной адекватности. В другом случае сущность стихотворения – авторская эмоция, доносимая до читателя словесно-музыкальными средствами; можно ли тогда настаивать на полной передаче смыслового объема слов? В третьем случае важнейшей чертой подлинника является живая непосредственность разговорной интонации. В четвертом – чисто формальная игра на рифмах, на звучании слов, на их корневом родстве, и переводчик будет прав, если, воссоздавая эту игру, пренебрежет другими, менее важными, менее сущностными элементами произведения [Эткинд 1963: 39].

Мы надеемся, что предложенные рассуждения подтвердили эту мысль умершего несколько лет назад литературоведа и теоретика перевода. Речь шла в них не столько о, понимаемой по-разному, верности перевода подлиннику, сколько о выявлении зависимости между предпереводческим анализом и переводом, выполненным на его основании. Кстати, не о «чистом» филологическом анализе оригинала, на котором ученые настаивали уже много лет назад. Например, Борис Ларин предлагая в 1962 г. построение теории художественного перевода, советовал опережать перевод филологическим анализом текста, использующим лингвистические инструменты, что должно завершать художественное творчество [Ларин 1962: 5]. Проблема, на самом деле, касается того, что находится между лингвистическими инструментами,

значение которых мы не преуменьшаем, и художественным творчеством. Как нам кажется, в случае перевода, оно нуждается, с одной стороны в поддержке, оказанной научными исследованиями, в том числе и лингвистическими, и с другой – в умении принимать нестандартные решения, а также в творческой деятельности, базирующейся на этих исследованиях. В этом месте хочется предложить еще одну цитату, на этот раз из книги современной ученой Тамары Казаковой:

[...] понимание оригинала переводчиком – это особое понимание, отличающееся от понимания того же текста Рецептором, воспринимающим его без намерения переводить. Понимание, ориентированное на перевод, отличаются две характерные особенности: **обязательность окончательного вывода о содержании переводимого отрезка и обусловленность структурой ПЯ.** «Обычный» Рецептор может порой довольствоваться приблизительным пониманием отдельных элементов текста. Напротив, переводчик должен точно определить, какое содержание он будет передавать в переводе [Казакова 1990: 232].

К особенностям ориентированного на перевод восприятия текста следует добавить еще его зависимость от социокультурной целевой системы, так как от этого и зависит адекватность перевода, что переводчику необходимо понимать, и что влияет на его решения. Можно сказать, что переводчик совершает некоторую словесную эквилибристику, которая происходит между двумя языками, но также между двумя культурами, находя лучшее из возможных движений. Однако «лучший» это не «верный согласно словарю». Это также не «лучший на всегда». Это **лучше других реализующий актуальную цель переводчика и лучше других выполняющий определяемые им положения.** Для достижения этой цели стоит совершить тщательный и всесторонний предпереводческий анализ, который гарантирует соискание составных, необходимых для принятия решения относительно формы данного перевода.

Тем более, что перевод считается нами видом головоломки, игры словами, которая разыгрывается в пространстве между одним и другим текстами, между одной и другой социокультурной полисистемой.

В настоящей работе использовались отрывки печатанных и отданных в печать текстов автора, в том числе переводы текстов, печатаемых на польском языке, на что указывалось в примечаниях. Использованные тексты дополнялись и переделывались.

ЛИТЕРАТУРА

Научная литература

- Аверинцев С.С., 1990, *Судьба и весть Осипа Мандельштама*, [в:] О.Э. Мандельштам, *Сочинения в 2-х томах*, т. 1, Художественная литература, Москва, с. 5–64.
- Айзенштейн Е.О., 2010, *Сонаты без нот. Игры слов и смыслов в книге М. Цветаевой «После России»*, Litres, <https://www.litres.ru/elena-ayzenshteyn/sonaty-bez-not/> (доступ: 13.12.2017).
- Алексеева И.С., 2004, *Введение в переводоведение*, «Академия», Москва.
- Алексеева Л.М., 2010, *Перевод как рефлексия деятельности*, «Вестник Пермского университета», № 1 (7), с. 45–51.
- Аникина О.В., Якименко Е.В., 2012, *Формирование умений предпереводческого анализа текста у студентов экономических специальностей*, «Вестник Томского государственного университета», № 362 Психология и педагогика, с. 150–152.
- Афанасьева В.К. (ред.), 1997, *От начала начал. Антология шумерской поэзии*, http://ml.volnyu.edu/index.html?act=view_ml&id=4214 (доступ: 26.06.2012).
- Барышникова Е.Н., Штырина Е.В., 2013, *Роль и место предпереводческого анализа художественного текста в обучении студентов-лингвистов русскому языку как иностранному*, «Вестник РУДН», № 4, с. 39–44.
- Бахтиаров А.А., 1890, *История книги на Руси*, Изд. Ф. Павленков Санкт-Петербург.
- Беднарчик А., 2011, *Несколько заметок о рецепции творчества Мариин Павликовской-Ясножевской в «русскоязычном пространстве»*, «Acta Universitatis Lodzensis. Folia Litteraria Rossica», с. 114–123.
- Беднарчик А., 2014, *Потенциальность перевода (на примере одного стихотворения Марины Цветаевой)*, [в:] D. Oboleńska, U. Potocka-Sigłowy, K. Arciszewska, K. Rutecka (ред.) *Rosja w kryształe. Rozważania, fakty i miraż*, Wydawnictwo UG, Gdańsk, с. 299–312.
- Беднарчик А., 2017, *Предпереводческий анализ текста (на материале одного четверостишия Осипа Мандельштама)*, «Annales Universitatis Pedagogicae Cracoviensis Studia Russologica», № X, с. 175–187.
- Белкина М.И., 1988, *Скрещение судеб*, «Книга», Москва, <http://tsvetaeva.narod.ru/WIN/belkina/belkB04.html> (доступ 26.06.2012).
- Белкина М.И., *Скрещение судеб. Безмерность в мире мер*, <http://tsvetaeva.synnegoria.com/WIN/belkina/belkB05.html#0015> (доступ: 23.12.2012).
- Брандес М.П., 1988, *Стиль и перевод (на материале немецкого языка)*, Высшая школа, Москва.
- Брандес М.П., Провоторов В.И., 2001, *Предпереводческий анализ текста*, НВИ-Тезаурус, Москва, http://samlib.ru/w/wagapow_a_s/tr-analysis.shtml (доступ: 22.12.2016).

- Виноградов В.С., 2001, *Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы)*, Издательство института среднего образования РАО, Москва.
- Воевода Е.В., 2009, *Языковая подготовка дипломатов и переводчиков для Посольского приказа в XVII веке*, «Вестник Московского государственного областного университета. Серия Педагогика», № 3, с. 20–23.
- Вяземский П.А., 1984, *Сонеты Мицкевича*, [в:] П.А. Вяземский, *Эстетика и литературная критика*, Искусство, Москва.
- Гаспаров М.А., 2001, *Маршак и время*, [в:] М.А. Гаспаров, Н.С. Автономова, *О русской поэзии*, Азбука, Санкт-Петербург, с. 410–430.
- Гаспаров М.А., 2001, *Подстрочник и мера точности*, [в:] М.А. Гаспаров, *О русской поэзии. Анализы. Интерпретации. Характеристики*, Азбука, Москва, с. 361–372.
- Гаспаров М.А., Автономова Н.С., 2001, *Сонеты Шекспира – переводы Маршака*, [в:] М.А. Гаспаров, *О русской поэзии: Анализы. Интерпретации. Характеристики*, Азбука, Санкт-Петербург, с. 389–409.
- Глазырин В.А., 2016, *Категория невыразимого в книге О. Э. Мандельштама «Камень»*, [в:] В.А. Глазырин, Ю.В. Казарин (ред.), *Новая Россия: традиции и инновации в языке и науке о языке...*, Кабинетный ученый, Москва–Екатеринбург, с. 317–325.
- Демурова Н., *Голос и скрипка (К переводу эксцентрических сказок Льюиса Кэрролла)*, <http://www.speakrus.ru/articles/demurova.htm> (доступ: 5.05.2014).
- Дридзе Т.М., 2009, *Перевод как текстовая деятельность: основная и предметная область семиосоциопсихологической теории коммуникации*, [в:] Б.О. Маргарян, К.Ш. Абрамян (ред.), *Проблемы переводческой интерпретации текста конца 20-го начала 21-го веков*, Лингва, Ереван.
- Ермолович Д.И., 2013, *Словесная механика. Избранное о языке, переводе и культуре речи*, Р. Валент, Москва.
- Зубова Л.В., 2001, *Стихотворение Бродского «Одиссей Телемаку»*, «Старое литературное обозрение», № 2 (278), с. 64–74.
- Казакова Т.А., 1990, *Теория перевода (лингвистические аспекты)*, Высшая школа, Москва.
- Каширина Н.А., 2004, *Предпереводческий анализ текста как фактор повышения качества письменных переводов*, «Известия Южного федерального университета. Технические науки», № 1 (36), с. 258.
- Кашкин И.И., 1951, *О языке перевода*, «Литературная газета», № 1 декабря.
- Кашкин И.И., 1955, *В борьбе за реалистический перевод: Сборник статей*, [в:] В.М. Россельс (ред.), *Вопросы художественного перевода, Международные отношения*, Москва.
- Комиссаров В.Н., 1980, *Лингвистика перевода, Международные отношения*, Москва.
- Комиссаров В.Н., 1999, *Общая теория перевода*, ЧеРо, Москва.
- Комиссаров В.Н., 2001, *Современное переводоведение*, Издательство «ЭТС», Москва.
- Конарева Н.Н., 2007, *Ассоциативно-семантическое поле концепта ЛЮБОВЬ в поэтическом дискурсе М. Цветаевой*, [в:] *Славянские языки и культура. Язык. Культура. Коммуникация: Материалы Международной научной конференции. (Тула, 17–19 мая 2007 г.)*, Изд-во Петровская Гора, Тула, с. 80–84.

- Конкурс на лучший перевод польских стихотворений, 2009, Официальный сайт МПГУ, http://www.mspu.edu.ru/index.php?option=com_content&task=view&id=1042 (доступ: 15.01.2010).
- Кравченко Н.М., *Марина Цветаева и её адресаты*, <http://www.liveinternet.ru/users/4514961/post242578005/> (доступ 23.12.2012).
- Куликова Е.Ю., 2011, *К вопросу о вийоновских мотивах в лирике О. Мандельштама: «Узоры», «Нить», «Плетение», «Вестник ВГУ. Серия: Филология. Журналистика», № 2, с. 58–63.*
- Лазарева О.П., 2006, *Обучение переводу для делового и профессионального общения*, [в:] Л.Л. Баранова и др. (ред.), *Вопросы лингвистики и лингводидактики иностранного языка делового и профессионального общения*, Российский университет дружбы народов, Москва, <http://rudocs.exdat.com/docs/index-3429.html?page=11> (доступ: 12.02.2009).
- Ларин Б.А., 1962, *Наши задачи*, [в:] Б.А. Ларин (ред.), *Теория и критика перевода*, Изд-во ЛГУ, Ленинград.
- Левин Ю.Д., 1985, *Русские переводчики XIX века и развитие художественного перевода*, Ак. Наук СССР Наука, Москва.
- Львов С.О., 1967, *О дистанции времени*, [в:] З. Кульманова (ред.), *Актуальные проблемы теории художественного перевода*, т. 2, Союз писателей СССР. Совет по художественному переводу, Москва, с. 245–252.
- Макаренко С.А., 2007, *Цветаева и Сергей Эфрон: судьба Ариадны*, Изд. «Алгоритм», Москва, <http://www.interlit2001.com/princess-9.htm> (доступ 4.06.2018).
- Мандель И.Д., «Измеряй меня...» *Осип Мандельштам: попытка измерения*, <http://club.berkovich-zametki.com/?p=1687> (доступ: 4.07.2017).
- Мандельштам Н.Я., *Воспоминания. Книга третья*, <http://bonread.ru/nadeghda-mandelshtam-vospominaniya-kniga-tretya.html?page=37#ж> (доступ: 15.07.2017).
- Мандельштам О.Э., *Утро акмеизма*, http://rvb.ru/mandelstam/01text/vol_1/03prose/1_250.htm (доступ: 11.07.2017).
- Мешалкина Е.Н., 2008, *Стратегии исторической стилизации в художественном переводе (на материале англоязычной художественной литературы XVIII–XX вв.)*, Московский государственный лингвистический университет, Москва, На правах рукописи.
- Миньяр-Белоручев Р.К., 1996, *Теория и методы перевода*, Московский лицей, Москва.
- Накорякова К.М., 2004, *Очерки по истории редактирования в России XVI–XIX вв.*, Издательство «ВК», Москва, <http://evartist.narod.ru/text12/29.htm> (доступ: 26.06.2012).
- Никутьцева В.В., 2004, *Лексические неологизмы Игоря Северянина*, Автореферат кандидатской диссертации, Москва, <http://cheloveknauka.com/leksicheskie-neologizmy-igorya-severyanina> (доступ: 14.07.2018).
- Петровский М.С., 1987, «Двенадцать» Блока и Леонид Андреев, [в:] И.С. Зильберштейн, Л.М. Розенблюм (ред.), *Александр Блок: Новые материалы и исследования*, АН СССР. Ин-т мировой лит. им. А.М. Горького, Москва, кн. 4, с. 203–232.

- Раренко М.Б. Опарина Е.О. Трошина Н.Н., 2011, *Основные понятия англоязычного переводоведения. Терминологический словарь-справочник*, РАН Институт Научной информации по общественным наукам, Москва.
- Старкова В.В., 2015, *Предпереводческий анализ фрагмента монографии К. Норд «Translation as a purposeful Activity»*, «Cateris Paripus», № 4, с. 100–103.
- Цагурова И.А., Каширина Н.А., 2008, *Переводческий анализ текста. Английский язык*, Перспектива, Изд-во «Союз», Санкт-Петербург.
- Цветаева М.И., 1928, *Письмо А.А. Тесковой, февраль 1928*, [в:] *Наследие Марины Цветаевой. Сайт о великом русском поэте XX века*, http://www.tsvetayeva.com/letters/let_teskovoj4.php (доступ: 23.12.2012).
- Цветаева М.И., 1935, *Письмо В.Н. Буниной, 28.08.1935*, [в:] *Наследие Марины Цветаевой. Сайт о великом русском поэте XX века*, http://www.tsvetayeva.com/letters/let_vera4.php (доступ: 23.12.2012).
- Эткинд Е.Г., 1957, *Вопросы художественного перевода*, «Звезда», № 5, с. 196–200.
- Эткинд Е.Г., 1963, *Поэзия и перевод*, Советский писатель, Москва–Ленинград.
- Юхт В.В., 1994, «Я стал строками книги...». К вопросу о рецепции мандельштамовских цитат современным общественным сознанием, [в:] В.М. Акаткин и др. (ред.), *Мандельштамовские дни в Воронеже. Материалы*, Издательство Воронежского ун-та, Воронеж, с. 93–95.
- Apanowicz F., 2002, *Dokąd prowadzą ślady kopyt (o polskich przekładach pewnego wiersza Osipa Mandelsztama)*, [в:] P. Fast, K. Żemła (ред.), *Przekład w historii literatury*, Śląsk, Katowice, с. 73–86.
- Ayupova R., 2014, *Pretranslation Text Analysis as a Part of Translation Process*, «Procedia – Social and Behavioral Sciences», № 136, с. 213–216.
- Balcerzan E., 1968, *Poetyka przekładu artystycznego*, «Nurt», № 8, с. 17–31.
- Balcerzan E., 1980, *Sztuka przekładu jako przedmiot badań literackich*, «Pamiętnik Literacki», LXXI, 1, с. 3–7.
- Balcerzan E., 2007, *Wstęp do pierwszego wydania*, [в:] E. Balcerzan, E. Rajewska (ред.), *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, с. 5–12.
- Balcerzan E., 2009, *Tłumaczenie jako «wojna światów»*. W kręgu translatoologii i komparatystyki, Wyd. Naukowe UAM, Poznań.
- Baluch J., *Wiersz i przekład*, Scriptum, Kraków 2007.
- Barańczak S., 1990, *Mały, lecz maksymalistyczny Manifest translatoologiczny albo Tłumaczenie się z tego, że tłumaczy się wiersze również w celu wytłumaczenia innym tłumaczom, że dla większości tłumaczeń wierszy nie ma wytłumaczenia*, «Teksty Drugie», № 3, с. 7–66.
- Barańczak S., 1992, *Ocalone w tłumaczeniu*, Wydawnictwo a5, Poznań.
- Bednarczyk A., 2000, *Kilka strof o pszczołach Persefony i dzikim naszymyśniku darowanym w miłosnym porywie. O akceptowalności asocjacyjnych alternatyw*, «Przekładaniec», № 6, с. 146–166.
- Bednarczyk A., 2002, *O niektórych przekształceniach asocjacyjnych (na przykładzie wierszy Mariny Cwietajewej w tłumaczeniu Joanny Salamon)*, «Стил», № 1, с. 299–309.
- Bednarczyk A., 2008, *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.

- Bednarczyk A., 2011, *Problemy archaizacji w przekładzie*, [В:] P. Fast, A. Car W.M. Osadnik (реда.), *Historyczne oblicza przekładu*, Śląsk, Katowice, c. 63–76.
- Bednarczyk A., 2012, *O kompetencji pożądanej, potencjalnym wykształceniu i rzeczywistości politycznej (pozycja tłumacza w Rosji i ZSRR*, [В:] M. Piotrowska, A. Czesak, A. Gomola, S. Tyupa (реда.), *Kompetencje tłumacza*, Tertium, Kraków, c. 67–85.
- Bednarczyk A., 2014, *Co jest oryginałem i czym jest tłumaczenie?*, «Teksty Drugie», № 4, c. 339–356.
- Bednarczyk A., 2016, *Rozważania o normie i tłumaczeniu*, «Między Oryginałem a Przekładem», № 3 (33) *Norma w przekładzie*, ч. 1, A. Jastrzębska (реда.), c. 127–142.
- Bednarczyk A., 2018, *O tłumaczeniu artystycznym – kropla nauki w morzu sztuki*, [В:] M. Bartosiak, G. Habrajska (реда.), *Nauka (płynąca ze) sztuki – sztuka (uprawiania) nauki*, Primum Verbum, Łódź, c. 97–114.
- Bednarczyk A., 2018, *Powyższy utwór jest swobodną interpretacją tekstu rosyjskiego nieznanie odbiegającą od wersji oryginalnej (Cwietajewa – Internet – przekład i ja...)*, [В:] R. Lewicki (реда.), *Przekład. Język. Kultura V*, Wydawnictwo UMCS, Lublin, c. 61–74.
- Bednarczyk A., 2018, *Tłumaczenie zindywidualizowane albo o motywacji tłumacza (na materiale wierszy Osipa Mandelsztama)*, «Teksty Drugie» № 4, c. 350–368.
- Bednarczyk A., *Interdyscyplinarność i przekład – kilka możliwych odpowiedzi* – в печати.
- Cyrulnik B., 1997, *Anatomia uczuć*, перевод. A. Matusiak, Czarna Owca, Warszawa.
- Dedecius K., 1988, *Notatnik tłumacza*, перевод. J. Prokop, Czytelnik, Warszawa.
- Dolet E., 1540, *La manière de bien traduire d'une langue en aultre*, Estienne Dolet, Lyon, http://www.diachronie.be/textes_hlf/1540-dolet/index.html (доступ: 13.12.2017).
- Etkind J., 1975, *Swoboda tłumacza jako konieczność uświadomiona*, перевод. E. Siemaszkiewicz, [В:] S. Pollak (реда.), *Przekład artystyczny. O sztuce tłumaczenia*, кн. II, Ossolineum, Wrocław, c. 35–50.
- Even-Zohar I., 1990, *The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem*, «Poetics Today», № 11:1, c. 45–51.
- Gouadec D., 2007, *Translation as a profession*, John Benjamins Publishing, Amsterdam and Philadelphia.
- Grosbart Z., 1990, *Transkrypcja i transliteracja w ujęciu teorii i praktyki przekładu*, [В:] J. Borsukiewicz (реда.), *Dziesięć wieków związków wschodniej słowiańszczyzny z kulturą zachodu*, т. 1. *Czy istnieje teoria przekładu?*, UMCS, Lublin, c. 458–467.
- Grosbart Z., 1995, *Rola myślenia w praktyce przekładu*, [В:] J. Konieczna-Twardzikowa, U. Kropiwiiec (реда.), *Między oryginałem a przekładem*, т. I, *Czy istnieje teoria przekładu?*, Universitas, Kraków, c. 65–73.
- Grosbart Z., 1998, *Przesłanki opracowania «użytecznej» teorii przekładu*, [В:] P. Fast (реда.), *Przekład artystyczny a współczesne teorie translatologiczne*, Śląsk, Katowice, c. 47–55.
- Grucza F., 1998, *Zagadnienie translatoryki*, [В:] F. Grucza (реда.), *Glottodydaktyka i translatoryka*, Wydawnictwo UW, Warszawa, c. 9–27.
- Kalmazova N., 2016, *Teaching Law Students Pre-Translation Text Analysis Studies in Logic, Grammar and Rhetoric*, «The Journal of University of Białystok», № 45, c. 87–96.

- Kashirina N., 2014, *Psychology of translation: Critical and Creative Thinking*, [B:] Y. Cui, W. Zhao (peA.), *Handbook of Research on Teaching Methods in Language Translation and Interpretation*, IGI Global, Disseminator of Knowledge, Hershey, c. 274–296.
- Kielar B., 1988, *Tłumaczenie i koncepcje translatorskie*, Ossolineum, Wrocław.
- Kierzkowska D., 1991, *Kodeks tłumacza sądowego*, Tepis, Warszawa.
- Kościałkowska-Okońska E., 2012, *Norma w przekładzie: ułatwienie pracy czy przeszkoda dla tłumacza?*, «Rocznik Przekładoznawczy», № 7, c. 65–81.
- Kozielecki J., 1975, *Czynność myślenia*, [B:] T. Tomaszewski (peA.), *Psychologia*, PWN, Warszawa.
- Ladmiral J.-R., 1986, *Sourciers et ciblistes*, «La traduction. Revue d'esthétique nouvelle série», № 12, c. 33–42.
- Legeżyńska A., 1986, *Tłumacz i jego kompetencje autorskie: na materiale powojennych tłumaczeń z A. Puszkina, W. Majakowskiego, I. Kryłowa, A. Bloka*, PWN, Warszawa.
- Legeżyńska A., 1997, *Tłumacz jako drugi autor – dziś*, [B:] A. Nowicka-Jeżowa, D. Knysz-Tomaszewska (peA.), *Przekład literacki. Teoria – historia – współczesność*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa, c. 40–50.
- Lewicki R., 2013, *Obcość w przekładzie a obcość w kulturze*, [B:] P. Bończa Bukowski de, M. Heydel (peA.), *Polska myśl przekładoznawcza. Antologia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków, c. 313–322.
- Lewicki R., 2017, *Zagadnienia lingwistyki przekładu*, Wydawnictwo UMCS, Lublin.
- Majkiewicz A., 2008, *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa.
- Majkiewicz A., 2009, *Intertekstualność jako nowe (stare) wyzwanie w teorii i praktyce przekładu literackiego*, «Rocznik Przekładoznawczy. Studia nad teorią, praktyką i dydaktyką przekładu», № 5, c. 121–131.
- «Między Oryginałem a Przekładem» 2013, t. XIX–XX. *Dydaktyka przekładu*, M. Piotrowska, A. Szczęśny (peA.).
- Mounin G., 1963, *Les problèmes théoriques de la traduction*, Gallimard, Paris.
- Nord C., 2005, *Text Analysis in Translation. Theory, Method and Didactic Application of a Model for Translation Oriented Text Analysis*, Rodopi, Amsterdam.
- Osadnik W.M., 2010, *Teoria wielosystemowa i rodzaje ekwiwalencji w przekładzie*, Śląsk, Katowice.
- Piotrowska M., Czesak A., Gomola A., Tyupa S. (peA.), 2012, *Kompetencje tłumacza*, Tertium, Kraków.
- Pisarkowa K., 1998, *Pragmatyka przekładu. Przypadki poetyckie*, Wydawnictwo IJP PAN, Kraków.
- Pisarska A., Tomaszewski T., 1996, *Współczesne tendencje przekładoznawcze*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań.
- Popović A., 1970, *The Concept: Shift of Expression in Translation*, [B:] J.S. Holmes (peA.), *The Nature of Translation. Essays on the Theory and Practice of Literary Translation*, Mouton & Co.N.V., Hague–Paris–Bratislava, c. 78–87.
- Popović A., 1971, *Rola odbiorcy w procesie przekładu literackiego*, перевод. J. Sławiński, [B:] J. Sławiński (peA.), *Problemy socjologii literatury*, Ossolineum, Wrocław, c. 205–219.
- Przybylski R., 1980, *Wdzięczny gość Boga. Esej o poezji Osipa Mandelsztama*, Libella, Paris.
- Przybylski R., 1996, *Et arcadia ego. Esej o tęsknotach poetów*, Czytelnik, Warszawa.

- Saniewska D. (ред.), 2013, *Emocje. Ekspresja. Poetyka – przegląd zagadnień*, Wydawnictwo Libron – Filip Lohner, Kraków.
- Spyrka L., 2016, *Dramat słowacki w Polsce: przekład w dialogu kultur bliskich*, Śląsk, Katowice.
- Tabakowska E., 2009, *Tłumacząc się z tłumaczenia*, Wydawnictwo Znak, Kraków.
- Tokarz B., 1998, *Wzorzec, podobieństwo, przypominanie*, Śląsk, Katowice.
- Toury G., 1978, *The Nature and Role of Norms in Translation*, [в:] L. Venuti (ред.), *The Translation Studies Reader*, Routledge, London–New York, с. 198–211.
- Toury G., 1980, *In Search of Theory of Translation*, The Porter Institute for Poetics and Semiotics, Tel Aviv University, Tel Aviv.
- Toury G., 1995, *The Nature and Role of Norms in Translation*, [в:] G. Toury, *Descriptive Translation Studies and Beyond*, John Benjamins, Amsterdam-Philadelphia, с. 53–69.
- Tuwm J., 2007, *Czterowiersz na warsztacie*, [в:] E. Balcerzan, E. Rajewska (ред.), *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, с. 135–145.
- Tuwm J., 2007, *Traduttore – traditore*, [в:] E. Balcerzan, E. Rajewska (ред.), *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, с. 151–167.
- Venuti L., 1998, *The Scandals of Translation: Towards an Ethics of Difference*, Routledge, London–New York.
- Voellnagel A., 1998, *Jak nie tłumaczyć tekstów technicznych*, Tepis, Warszawa.
- Warda A., 2003, *Ze studiów nad świadomością teoretycznoliteracką w osiemnastowiecznej Rosji*, Wydawnictwo UŁ, Łódź.
- Ważyk A., 2007, *O tłumaczeniu wierszy rosyjskich*, [в:] E. Balcerzan, E. Rajewska (ред.), *Pisarze polscy o sztuce przekładu 1440–2005. Antologia*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań, с. 173–177.
- Wojtasiewicz O., 1957, *Wstęp do teorii tłumaczenia*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa.

Тексты

- Анненский И.Ф., *Среди миров*, http://slova.org.ru/annenskiy/sredi_mirov (доступ: 15.07.2017).
- Ахматова А.А., *Долгим взглядом твоим истомленная...*, http://family-history.ru/dopmaterial/prilozh/poesia/aaach/aaach_252.html (доступ: 23.07.2018).
- Базилевский А.Б., 2015, *Тринадцать (Ария Катьки)*, [в:] А.Б. Базилевский, *Вспоминая праздник*, Вахазар, Москва, с. 55–56.
- Блок А.А., 1999, *Двенадцать*, [в:] А.А. Блок, *Полное собрание сочинений в двадцати томах*, «Наука», Москва, с. 7–20.
- Бородин М., *Мужчина и женщина*, Сетевая словесность. Выставка визуальной поэзии ПЛАТФОРМА, <http://platform.netslova.ru/show.php?a=Borodin&p=mzh> (доступ: 5.05.2014).
- Бродский И.А., *Одиссей Телемаку*, <http://magazines.russ.ru/slo/2001/2/telem.html> (доступ: 12.01.2017).
- Васильев А., *Мое сердце*, <http://britishwave.ru/splin/songs/3393> (доступ: 13.12.2018).
- Галич А.А., *Возвращение на Итаку*, 1969, <http://www.bards.ru/archives/part.php?id=17864> (доступ: 12.01.2017).

- Державин Г.Ф., 1866, *Пирамида*, [в:] *Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота*, Изд. Имп. Академии наук, Санкт-Петербург, т. 3. *Стихотворения*, ч. III, с. 442.
- Державин Г.Ф., 1866, *Родясь от пламени, на небо возвышаюсь...*, [в:] *Сочинения Державина с объяснительными примечаниями Я. Грота*, Изд. Имп. Академии наук, Санкт-Петербург, т. 3. *Стихотворения*, ч. III, с. 468.
- Есенин С.А., 1926, *До свиданья, друг мой, до свиданья...*, <http://frolova.golos.de/ru/texte/DoSvidanyaDrugMoyi.html> (доступ: 14.07.2018).
- Жуковский В.А., 1960, *Собрание сочинений в 4 томах*, т. 4 *Письма* *Письма к Н. В. Гоголю*, Государственное издательство художественной литературы, Москва–Ленинград.
- Лермонтов М.Ю., 1979–1981, *Смерть поэта*, [в:] М.Ю. Лермонтов, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 1, *Стихотворения 1828–1841 годов*, АН СССР. Институт русской литературы (Пушкинский дом). Ленинградское отделение, Ленинград, с. 372–374.
- Лохвицкая М.А., 1898, *Если прихоти случайной...*, <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=14236> (доступ: 14.07.2018).
- Мандельштам О.Э., 1983, *А небо будущим беременно...*, [в:] О. Mandelsztam, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, с. 244.
- Мандельштам О.Э., 1983, *Век мой, зверь мой, кто сумеет...*, [в:] О. Mandelsztam, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, с. 226.
- Мандельштам О.Э., 1983, *Возьми на радость из моих ладоней...*, [в:] О. Mandelsztam, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, с. 190.
- Мандельштам О.Э., 1983, *В Петрополе прозрачном мы умрем...*, [в:] О. Mandelsztam, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, с. 136.
- Мандельштам О.Э., 1983, *Золотистого меда струя и бутылки текла...*, [в:] Mandelsztam O., *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, с. 146.
- Мандельштам О.Э., 1983, *Когда Психея-жизнь спускается к теням...*, [в:] О. Mandelsztam, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, с. 182.
- Мандельштам О.Э., 1983, *Ленинград*, [в:] О. Mandelsztam, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, с. 286.
- Мандельштам О.Э., 1983, *Мастерица виноватых взоров...*, [в:] О. Mandelsztam, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, с. 390.
- Мандельштам О.Э., 1983, *Пусти меня, отдай меня, Воронеж...*, [в:] О. Mandelsztam, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, с. 400.
- Мандельштам О.Э., 1983, *Эта ночь непоправима...*, [в:] О. Mandelsztam, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, с. 142.
- Мандельштам О.Э., 1983, *Gdy Psyche-życie schodzi wolno między cienie...*, перевод. М. Leśniewska, [в:] О. Mandelsztam, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, с. 183.
- Мандельштам О.Э., 1993–1994, *Бессонница, Гомер, тугие паруса...*, [в:] О.Э. Мандельштам, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 1 *Стихи и проза 1906–1921*, АРТ-БИЗНЕС-ЦЕНТР, Москва, с. 115.
- Мандельштам О.Э., 1993–1994, *Влез бесенок в мокрой шерстке...*, [в:] О.Э. Мандельштам, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 1 *Стихи и проза 1906–1921*, АРТ-БИЗНЕС-ЦЕНТР, Москва, с. 109.

- Мандельштам О.Э., 1993–1994, *Дрожжи мира...*, [в:] О. Мандельштам, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. IV *Стихи и проза 1930–1937*, Арт-Бизнес-Центр, Москва, с. 109.
- Мандельштам О.Э., 1993–1994, *Я знаю, что обман в видении немислим...*, [в:] О.Э. Мандельштам, *Собрание сочинений в четырех томах*, т. 1 *Стихи и проза 1906–1921*, АРТ-БИЗНЕС-ЦЕНТР, Москва, с. 63–64.
- Окуджава Б.Ш., *На Сретенке ночной надежды голос слышен...*, <http://voronclub.ru/videoclips.php?clipid=2948> (доступ: 13.12.2017).
- Окуджава Б.Ш., *На улицах Москвы надежды голос слышен...*, http://bard.ru.com/php/print_txt.php?id=54.163 (доступ: 13.12.2017).
- Окуджава Б.Ш., 1984, *Песенка о дураках*, [в:] В. Okudźawa, *Zamek Nadziei. Wiersze i pieśni*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, с. 198.
- Пастернак Б.Л., *Любить иных тяжелый крест...*, <http://www.stihirus.ru/love/100.htm>.
- Пастернак Б.Л., *Не плачь, не моришь опухших губ...*, <http://www.stihi-rus.ru/love/97.htm>.
- Пушкин А.С., 1960, *Руслан и Людмила*, [в:] А.С. Пушкин, *Собрание сочинений в 10 томах*, т. 3 *Поэмы. Сказки*, Гос. Изд. «Художественная литература», Москва, с. 7–86.
- Пушкин А.С., 1959–1962, *Поэту*, [в:] А.С. Пушкин, *Собрание сочинений в 10 томах*, т. 2, ГИХЛ, Москва, с. 295.
- Розенбаум А.Я., *А может, не было войны...*, [в:] *Энциклопедия шансона*, http://www.russhanson.org/text/rozenbaum/a_mozhet_ne_bylo_vojny.html (доступ: 13.12.2017).
- Северянин И., 1907, *А знаешь край?...*, <http://www.world-art.ru/lyric/lyric.php?id=15625> (доступ: 14.07.2018).
- Северянин И., 1909, *Чайная роза*, <https://slova.org.ru/severianin/chajnajaroza> (доступ: 14.07.2018).
- Северянин И., 1995, *Под настроением чайной розы*, [в:] И. Северянин, *Сочинения в пяти томах*, т. 1, Logos, Санкт Петербург, с. 280.
- Танков А., *Одиссей*, машинопись.
- Цветаева М.И., 1913, *Уж сколько их упало в эту бездну...*, [в:] *Наследие Марины Цветаевой. Сайт о великом русском поэте XX века*, <http://www.tsvetayeva.com/poems/urzkolkoihupalo> (доступ: 13.12.2017).
- Цветаева М.И., 1916, *Я пришла к тебе черной полночью...*, http://www.tsvetayeva.com/poems/ja_prishla (доступ: 13.12.2017).
- Цветаева М.И., 1918, *Белизна, угроза черноте...*, <http://www.tsvetayeva.com/poems/belizna> (доступ: 14.07.2018).
- Цветаева М.И., Бог, 1922, [в:] *Наследие Марины Цветаевой. Сайт о великом русском поэте XX века*, http://www.tsvetayeva.com/cycle_poems/bog (доступ: 23.07.2018).
- Цветаева М.И., 1923, *Хвала времени*, [в:] *Наследие Марины Цветаевой. Сайт о великом русском поэте XX века*, http://www.tsvetayeva.com/poems/hvala_vremeni (доступ: 23.07.2018).
- Цветаева М.И., 1924, *Поэма конца*, <http://lib.ru/POEZIQ/CWETAEWA/poemakonca.txt> (доступ: 14.07.2018).

- Цветаева М.И., 1924, *Под шалью*, [в:] *Наследие Марины Цветаевой. Сайт о великом русском поэте XX века*, http://www.tsvetayeva.com/cycle_poems/pod_shalju (доступ: 23.07.2018).
- Цветаева М.И., 1925, *Рас-стояние: версты, мили...*, [в:] *Наследие Марины Цветаевой. Сайт о великом русском поэте XX века*, <http://www.tsvetayeva.com/poems/rasstojanijaversytmili> (доступ: 13.12.2017).
- Цветаева М.И., 1926, *Брат по песенной беде...*, http://www.tsvetayeva.com/poems/brat_po_pesn (доступ: 14.07.2018).
- Цветаева М.И., 1934, *Сад*, [в:] *Наследие Марины Цветаевой. Сайт о великом русском поэте XX века*, <http://www.tsvetayeva.com/poems/sad> (доступ: 13.12.2017).
- Цветаева М.И., 1990, *Стихотворения и поэмы*, Библиотека поэта, Ленинград.
- Цветаева М.И., *Приметы*, [в:] *Наследие Марины Цветаевой. Сайт о великом русском поэте XX века*, <http://www.tsvetayeva.com/poems/primety> (доступ: 12.05.2013).
- Цветаева М.И., *Цыганская страсть разлуки!...*, <http://www.tsvetayeva.com/poems/cyganskajastrast> (доступ: 23.07.2018).
- Annienski I., 1988, *Między światami...*, перевод. S. Pollak, [в:] I. Annienski, *Poezje*, PIW, Warszawa, с. 86.
- Annienski I., *Moja gwiazda*, перевод. R. Koelblen, концерт группы «Pięty dzień».
- Annienski I., *Wśród światów stu...*, перевод. P. Orkisz, «Poezja śpiewana», <http://www.poezjaspiewana.pl/index.php?str=1f&no=14013> (5.05.2014).
- Bazilewski A.B., 2019, *Trzynasta (Aria Kat'ki)*, „Krytyka Literacka” № 1, с. 35–36.
- Carroll L., 1955, *Alicja w Krainie Czarów*, перевод. A. Marianowicz, Nasza Księgarnia, Warszawa.
- Carroll L., 1972, *Alicja w Krainie Czarów*, перевод. M. Słomczyński, Zielona Sowa, Kraków.
- Carroll L., 1986, *Alicja w Krainie Czarów i po drugiej stronie lustra*, перевод. R. Stiller, Wydawnictwo «Alfa», Warszawa.
- Cwietajewa M., *Znaki*, перевод. Jarzębina, <http://www.fotoptaki.art.pl/printview.php?t=1374&start=0&sid=8185aa83575c6e9c10719582c270ecab> (доступ: 20.12.2012).
- Cwietajewa M., 2014, *Znaki*, перевод. A. Bednarczyk, [в:] A. Bednarczyk, *Потенциальность перевода (на примере одного стихотворения Марины Цветаевой)*, [в:] D. Oboleńska, U. Potocka-Sigłowy, K. Arciszewska, K. Rutecka (ред.), *Rosja w kryształ. Rozważania, fakty i miraż*, Wydawnictwo UG, Gdańsk, с. 299–312.
- Cwietajewa M., 2018, *Bóg*, перевод. A. Bednarczyk, [в:] М. Цветаева, *Ты проходишь на запад солнца...* – Cwietajewa M., *Idziesz w stronę zachodu słońca...*, Wahazar – Krytyka Literacka (Editions Sur Ner), Москва, с. 73, 75.
- Cwietajewa M., 2018, *Bracie w mojej śpiewnej biedzie...*, перевод. A. Bednarczyk, [в:] М. Цветаева, *Ты проходишь на запад солнца...* – М. Cwietajewa, *Idziesz w stronę zachodu słońca...*, Wahazar – Krytyka Literacka (Editions Sur Ner), Москва, с. 123.
- Cwietajewa M., 2018, *Chwała czasom*, перевод. A. Bednarczyk, [в:] М. Цветаева, *Ты проходишь на запад солнца...* – М. Cwietajewa, *Idziesz w stronę zachodu słońca...*, Wahazar – Krytyka Literacka (Editions Sur Ner), Москва, с. 87, 89.

- Cwietajewa M., 2018, *Ilu zginęło już w bezdennej pustce...*, перевод. A. Bednarczyk, [в:] М. Цветаева, *Ты проходишь на запад солнца...* – М. Cwietajewa, *Idziesz w stronę zachodu słońca...*, Wahazar – Krytyka Literacka (Editions Sur Ner), Москва, с. 13, 15.
- Cwietajewa M., 2018, *Pod szaleem*, перевод. A. Bednarczyk, [в:] М. Цветаева, *Ты проходишь на запад солнца...* – М. Cwietajewa, *Idziesz w stronę zachodu słońca...*, Wahazar – Krytyka Literacka (Editions Sur Ner), Москва, с. 105, 107.
- Cwietajewa M., 2018, *Przyszłam do ciebie wśród czarnej nocy...*, перевод. A. Bednarczyk, [в:] М. Цветаева, *Ты проходишь на запад солнца...* – М. Cwietajewa, *Idziesz w stronę zachodu słońca...*, Wahazar – Krytyka Literacka (Editions Sur Ner), Москва, с. 29.
- Cwietajewa M., 2018, *Roz-stawania: wiorsty, mile...*, перевод. A. Bednarczyk, [в:] М. Цветаева, *Ты проходишь на запад солнца...* – М. Cwietajewa, *Idziesz w stronę zachodu słońca...*, Wahazar – Krytyka Literacka (Editions Sur Ner), Москва, с. 119, 121.
- Cwietajewa M., 2018, *Sad*, перевод. A. Bednarczyk, [в:] М. Цветаева, *Ты проходишь на запад солнца...* – М. Cwietajewa, *Idziesz w stronę zachodu słońca...*, Wahazar – Krytyka Literacka (Editions Sur Ner), Москва, с. 149, 151.
- Cwietajewa M., 2018, *Wszelka Biel zagraża wszelkiej czerni*, перевод. A. Bednarczyk, [в:] М. Цветаева, *Ты проходишь на запад солнца...* – М. Cwietajewa, *Idziesz w stronę zachodu słońca...*, Wahazar – Krytyka Literacka (Editions Sur Ner), Москва, с. 47.
- Dostojewski T., 1929, *Młodzik*, перевод. Bogdaniowa M., Błęszyński K., Towarzystwo Wydawnicze «Rój», Warszawa.
- Goethe J.W., 1829, *Do H*** Wezwanie do Neapolu*, перевод. A. Mickiewicz, <https://milosc.info/johann-wolfgang-goethe/do-h-wezwanie-do-neapolu> (доступ: 14.07.2018).
- Jesienin S., 1925, *Zegnaj, przyjacielu, do widzenia...*, перевод T. Mongird, https://pl.wikipedia.org/wiki/Siergiej_Jesienin (доступ: 14.07.2018).
- Lermontow M., 1950, *Na śmierć Puszkina*, перевоd. W. Karczewski, [в:] М. Toporowski, *Puszkין w Polsce. Zarys bibliograficzno-literacki*, PIW, Warszawa, с. 243–245.
- Lermontow M., 2017, *Śmierć poety*, перевод. A. Bednarczyk, [в:] «Krytyka Literacka», № 1, с. 1–2.
- Mandelsztam O., 1971, *Weż z dłoni moich, niech ci radość niesie...*, перевод. J.M. Rymkiewicz. [в:] O. Mandelsztam, *Poezje*, PIW, Warszawa, с. 66.
- Mandelsztam O., 1981, *Wypuść mnie wreszcie, zwróć mnie już, Woroneż...*, перевод. S. Barańczak, [в:] O. Mandelsztam, *Późne wiersze*, wyd. Enklawa (самиздат в Великобритании), с. 36.
- Mandelsztam O., 1983, *Leningrad...*, перевод. S. Barańczak, [в:] O. Mandelsztam, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, с. 287.
- Mandelsztam O., 1983, *Niech mnie wypuści, zwróci już Woroneż...*, перевод. S. Barańczak, [в:] *Nikomu ani słowa*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, с. 400.
- Mandelsztam O., 1983, *O mistrzyni spojrzeń pełnych winy...*, перевод. M. Leśniewska, [в:] O. Mandelsztam, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, с. 391.
- Mandelsztam O., 1983, *Ta noc jest nieodwracalna*, перевод. M. Leśniewska, [в:] O. Mandelsztam, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, с. 143.
- Mandelsztam O., 1983, *Weż z dłoni moich, niech ci radość niesie...*, перевод. S. Pollak, [в:] O. Mandelsztam, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, с. 191.

- Mandelsztam O., 1983, *W przejrzystym Petropolu przeminiemy*, перевод. M. Leśniewska, [в:] O. Mandelsztam, *Poezje*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław, c. 137.
- Mandelsztam O., 1986, *Weż z dłoni mojej ku radości swojej...*, перевод. L. Lewin [в:] M. Gumilow, A. Achmatowa, O. Mandelsztam, *Akme znaczy szczyt*, Czytelnik, Warszawa, c. 393.
- Mandelsztam O., 1992, *Drożdże świata...*, перевод. S. Barańczak, [в:] S. Barańczak, *Ocalone w tłumaczeniu (Szkice o warsztacie tłumacza poezji z dołączeniem malej antologii przekładów)*, Wydawnictwo aS, Poznań, c. 377.
- Mandelsztam O., 1997, *O weż na radość z moich dłoni pustych...*, перевод. A. Tymińska, [в:] A. Tymińska, *Demakijaż*, Grupa Literacka «Centauro», Łódź, c. 57.
- Mandelsztam O., 1999, *Drożdże świata...*, перевод. A. Pomorski, [в:] *Cech poetów. Rosyjscy akmeiści*, перевод. A. Pomorski, Oficyna Literacka, Kraków, c. 66.
- Mandelsztam O., 2000, *Przyjmij na szczęście z mych złożonych dłoni...*, перевод. A. Bednarczyk, [в:] A. Bednarczyk, *Kilka strof o pszczołach Persefony i dzikim naszyjniku darowanym w miłosnym porywie. O akceptowalności asocjacyjnych alternatyw*, «Przekładaniec», № 6, c. 146–166.
- Mandelsztam O., *Sztukmistrzyni oczu pełnych skruchy...*, перевод. A. Pomorski, https://opoka.org.pl/biblioteka/B/BP/mandelsztam_wiersze.html (доступ: 23.05.2014).
- Montgomery L.M., 1908, *Anne of Green Gables*, L.C. Page & Co, Boston.
- Montgomery L.M., 1928, *Ania z Zielonego Wzgórza*, перевод. R. Bernsteinowa, M. Arct, Warszawa.
- Puszkin A. S., 1987, *Ruslan i Ludmiła*, перевод. J. Brzechwa, [в:] A. Puszkin, *Bajki*, Książka i Wiedza – Raduga, Warszawa–Moskwa.
- Tankow A., 2017, *Odyseusz*, перевод. A. Bednarczyk, «Krytyka Literacka», № 3, c. 19.
- Wasiljew A., 2017, *Moje serce*, перевод. A. Bednarczyk, «Krytyka Literacka», № 4, c. 17.

Словари

- Онлайн-словарь для 28 языков, <https://www.babla.ru> (доступ: 22.07.2018).
- Русско-польский словарь онлайн, <https://ru.glosbe.com/ru/pl> (доступ: 22.07.2018).
- Internetowy słownik synonimów języka polskiego online, <https://synonim.net/> (доступ: 22.07.2018).
- Mirowicz A., Dulewicz I., Grek-Pabis I., Maryniak I. (ред.), 1980, *Wielki Słownik Rosyjsko-Polski*, т. 1–2, Русский язык – Wiedza Powszechna, Москва–Warszawa.

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН

А

Аверинцев Сергей Сергеевич 54, 153
Автономова Наталия Сергеевна 24, 30, 50, 154
Айзейнштейн Елена Оскаровна 85
Алексеева Ирина Сергеевна 36, 37
Алексеева Лариса Михайловна 111–113
Андроник Ливий (Andronicus Lucius Livius) 11
Аникина Оксана Владимировна 37, 153
Анненский Иннокентий Федорович 59, 141, 143, 144, 146, 159
Апанович Франтишек (Apanowicz Franciszek) 61, 116, 156
Афанасьева Вероника Константиновна 13, 153
Ахматова Анна Андреевна 23, 141–143, 159
Аюпова (Ауцурова) Роза Алляметдиновна 37, 156

Б

Базилевич (Базилевичева) Мария 8, 19
Базилевский Андрей Борисович 8, 99–107, 134, 136, 159
Бальцежан Эдвард (Balcerzan Edward) 26, 28, 32, 39, 51, 156, 159
Балюх Яцек (Baluch Jacek) 34, 156
Баранчак Станислав (Barańczak Stanisław) 23, 33, 34, 45, 46, 49–52, 151, 156, 163, 164
Барышникова Елена Николаевна 37, 38, 153
Бахтиаров Анатолий Александрович 12, 153
Бахчеван Александра Васильевна 136

Беднарчик Анна (Bednarczyk Anna) 16, 34, 39, 47, 64, 65, 80, 89, 90, 99, 116, 133, 141, 153, 156, 157, 162–164
Белкина Мария Иосифовна 68, 153
Бернштейнова Розалия (Bernsteinowa Rozalia) 21, 164
Бжехва Ян (Brzechwa Jan) 33, 164
Блок Александр Александрович 100–105, 155, 159
Бонапарт Наполеон (Buonaparte Napoleon) 129
Бородин Максим Александрович (Бородин Максим Олександрович) 141–146, 159
Боско де Петрус (Bosco Petrus de) 12
Брандес Маргарита Петровна 32, 34–38, 149, 153
Бродский Иосиф Александрович 53, 91, 93, 154, 159
Брок Раймонд ван ден (Broeck Raymond Van den) 101
Бунина Вера Николаевна 67, 156

В

Важик Адам (Ważyk Adam) 79, 159
Варда Анна (Warda Anna) 18, 19, 159
Василий III 14
Васильев Александр Григориевич 132, 159
Венути Лоуренс (Venuti Lawrence) 129, 159
Вильгельм Завоеватель (Guillaume le Conquérant) 21
Виноградов Виктор Степанович 100, 154
Воевода Елена Владимировна 12, 154
Войтасевич Ольгерд (Wojtasiewicz Olgierd) 25, 113, 134, 159
Вяземский Петр Андреевич 23, 154

Г

- Галич Александр Аркадьевич 91, 93, 159
 Гаспаров Михаил Леонович 11, 16, 17, 23, 24, 30, 50, 51, 154
 Гете фон Иоганн Вольфганг (Goethe von Johann Wolfgang) 125, 163
 Глазырин Вячеслав Александрович 55, 154
 Годек Даниэль (Gouadec Daniel) 37, 157
 Гомоля Александер (Gomola Aleksander) 15, 157, 158
 Грек Максим 13
 Грек-Пабис Ирида (Grek-Pabis Iryda) 117, 118, 123, 164
 Гросбарт Зигмунт (Grosbart Zygmunt) 25, 29, 30, 113, 157
 Груча Франтишек (Grucza Franciszek) 27, 157

Д

- Дагут Менахем (Dagut Menahem) 101
 Дедециус Карл (Dedecius Karl) 31, 89, 111, 157
 Делида Габриела (Delida Gabriela) 39
 Демурова Нина Михайловна 22, 154
 Державин Гавриил Романович 139, 147, 148, 160
 Доле Этьен (Dolet Etienne) 18, 31, 157
 Достоевский Федор Михайлович 21
 Доу Джордж (Dawe George) 129, 130
 Дридзе Тамара Моисеевна 49, 154
 Дулевич Ирена (Dulewicz Irena) 117, 118, 123, 164

Е

- Ермолович Дмитрий Иванович 37, 154
 Есенин Сергей Александрович 134, 135, 160

Ж

- Жеромски Стефан (Żeromski Stefan) 44
 Жуковский Василий Андреевич 30, 160

З

- Зубова Людмила Владимировна 91, 154

К

- Кабалье Монсеррат (Caballé Montserrat) 132
 Казакова Тамара Анатольевна 152, 154
 Калмазова (Kalmazova) Надежда Александровна 37, 157
 Карбановская Екатерина Ивановна 16
 Карчевски Веслав (Karczewski Wiesław) 117, 163
 Каширина (Kashirina) Natalia Aleksiejewna 37, 154, 156, 158
 Кежковска Данута (Kierzkowska Danuta) 29, 158
 Кельблен Рене (Koelblen René) 146, 162
 Келяр Барбара З. (Kielar Barbara Z.) 26–28, 158
 Козелецки Юзеф (Kozielecki Józef) 28, 158
 Комиссаров Вилен Наумович 15, 16, 20, 21, 27, 154
 Конарева Наталья Николаевна 67, 68, 154
 Косциалковска-Оконьска Эва (Kościalkowska-Okońska Ewa) 20, 158
 Куликова Елена Юрьевна 59, 155
 Кэрролл Льюис (Carroll Lewis) 21, 22, 154, 162

Л

- Ладмираль Жан-Рене (Ladmiral Jean-René) 29, 74, 158
 Лазарева Оксана Петровна 12, 155
 Ларин Борис Александрович 151, 155
 Левин Леопольд (Lewin Leopold) 116, 155, 164
 Левицки Роман (Lewicki Roman) 19, 28, 157, 158
 Легежинска Анна (Legeżyńska Anna) 26, 158
 Лелуш Клод (Lelouch Claude) 145

Лермонтов Михаил Юрьевич 117, 125, 160
 Лесневска Мария (Leśniewska Maria) 123, 146, 160, 163, 164
 Лесьмян Болесав (Leśmian Bolesław) 128
 Лопухин Авраам Федорович 19
 Лохвицкая Мирра Александровна 138, 160
 Лучак Эвелина (Łuczak Ewelina) 39
 Львов Сергей Львович 100, 108, 155

М

Майкевич Анна (Majkiewicz Anna) 91, 158
 Макаренко Светлана Анатольевна 131, 155
 Мандель Игорь Давидович 54, 155
 Мандельштам Надежда Яковлевна 61, 62
 Мандельштам Осип Эмильевич 39, 40, 43, 45–47, 52–64, 90–93, 95, 98, 102, 115–117, 122–124, 128, 129, 141, 142, 146, 153–155, 160, 161
 Марианович Антони (Marianowicz Antoni) 22, 162
 Маршак Самуил Яковлевич 23, 24, 50, 154
 Марыняк Ирена (Maryniak Irena) 117, 118, 123, 164
 Межеевски Рышард (Mierzejewski Ryszard) 86–88
 Мешалкина Евгения Николаевна 100, 155
 Миньяр-Белоручев Рюрик Константинович 38, 155
 Мирович Анатолий (Mirowicz Anatol) 116–118, 123, 164
 Мицкевич Адам (Mickiewicz Adam) 23, 125, 154, 163
 Монгирд Тадеуш (Mongird Tadeusz) 135, 163
 Монтгомери Люси Мод (Montgomery Lucy Maud) 21, 164
 Мунэн Жорж (Mounin Georges) 113, 158

Н

Накорякова Ксения Михайловна 12, 155
 Никульцева Виктория Валерьевна 137, 155
 Новалис (Novalis) 148
 Норд Кристиана (Nord Christiane) 37, 38, 156, 158

О

Одоевцева Ирина Владимировна 52
 Окуджава Булат Шавлович 126, 131, 161
 Опарина Елена Олеговна 20, 156
 Оркиш Павел (Orkisz Paweł) 146, 162
 Осадник Вацлав М. (Osadnik Waclaw M.) 20, 157, 158

П

Пастернак Борис Леонидович 67, 83–85, 141, 142, 145, 161
 Петр I 12
 Петровска Мария (Piotrowska Maria) 15, 157, 158
 Петровский Мирон Семенович 104, 155
 Петровых Мария Сергеевна 142
 Писаркова Кристина (Pisarkowa Krystyna) 7, 158
 Писарска Алиция (Pisarska Alicja) 27, 158
 Поллак Северин (Pollak Seweryn) 116, 127, 146, 157, 162, 163
 Поморски Адам (Pomorski Adam) 116, 124, 146, 164
 Попович Антон (Popovič Anton) 113, 158
 Пресли Элвис 132
 Принц Чарлз (Charles, Prince of Wales) 21
 Провоторов Валерий Иванович 32, 34, 35, 37, 149, 153
 Птолемей V Эпифан (Ptolemeusz V Epifanes) 13
 Пушкин Александр Сергеевич 33, 43, 53, 59, 161
 Пшибыльски Рышард (Przybylski Ryszard) 54, 158

Р

Раренко Мария Борисовна 20, 156
 Рассадин Станислав Борисович 52–54
 Рики Мартин (Ricky Martin) 132
 Родзевич Константин Болеславович 66, 67
 Розенбаум Александр Яковлевич 127, 132, 133, 161
 Рымкевич Ярослав Марек (Rymkiewicz Jarosław Marek) 116, 163

С

Саломон Иоанна (Salamon Joanna) 80, 156
 Саневска Диана (Saniewska Diana) 92, 159
 Саргон Акадский (Sargon Akadyjski) 13
 Северянин Игорь 125, 126, 128, 133, 137–139, 155, 161
 Сломчински Мацей (Ślomiczyński Maciej) 22, 162
 Спырка Люцина (Spyrka Lucyna) 20, 159
 Старкова Виктория Валерьевна 37, 156
 Стиллер Роберт (Stiller Robert) 22, 162

Т

Табаковска Эльжбета (Tabakowska Elżbieta) 7, 159
 Танков Александр Семенович 90–92, 94–96, 98, 161
 Тескова Анна Антоновна 67, 156
 Токаж Божена (Tokarz Bożena) 90, 149, 159
 Толстой Алексей Константинович 125, 126
 Томашкевич Тереса (Tomaszkiewicz Teresa) 27, 158
 Трошина Наталия Николаевна 20, 156
 Тувим Юлиан (Tuwim Julian) 17, 20, 33, 34, 79, 159
 Тури Гидеон (Toury Gideon) 20, 21, 24, 31, 101, 115, 159
 Тучков Александр Алексеевич четвертый 129, 130, 131
 Тыминьска Анастасия (Tyminińska Anastazja) 116

Тюпа Сергей (Tuupa Sergiy) 15, 157, 158

Ф

Фольнагель Анджей (Voellnagel Andrzej) 14, 15, 159

Х

Хемшемайер Джуди (Hemschemeyer Judith) 23
 Херманс Тео (Hermans Theo) 114

Ц

Цатурова Ирина Андреевна 37, 156
 Цветаева Марина Ивановна 8, 9, 52, 64–69, 72–76, 78–87, 89, 114, 124, 125, 128–131, 134–136, 139, 141, 144, 153–156, 161–163
 Цирюльник Борис (Cyrulnik Boris) 92, 157

Ч

Чесак Артур (Czesak Artur) 15, 157, 158

Ш

Шекспир Уильям (Shakespeare William) 23, 24, 154
 Штырина Елена Викторовна 37, 38, 153
 Щенсны Анна (Szczęsny Anna) 15, 158
 Щукин Владимир Всеволодович 136

Э

Эвен-Зохар Итамар (Even-Zohar Itamar) 51, 157
 Электрон ПЛ. (Elektron PL.) 87
 Эткинд Ефим Григорьевич 29, 30, 74, 89, 151, 156
 Эфрон Ариадна Сергеевна 131
 Эфрон Георгий Сергеевич 66
 Эфрон Сергей Яковлевич 67, 155

Ю

Юхт Виктор Владимирович 91, 156

Я

Якименко Елена Владимировна 37, 153