

**STUDENCKIE  
ZESZYTY NAUKOWE  
(W)KOŁO ROSJI**

**NR 2/2018**

**Materiały Studenckiej Konferencji Naukowej  
Słowo, fraza, tekst w ujęciu translatologicznym**

Redakcja naukowa tomu:  
dr hab. Władimir Miakiszew

Redaktor naczelny:  
Michał Kózka

Redakcja:  
Aleksandra Batko  
Magdalena Janas

Okładka:  
Wiktoria Świdorska

Nakład:  
80 egzemplarzy

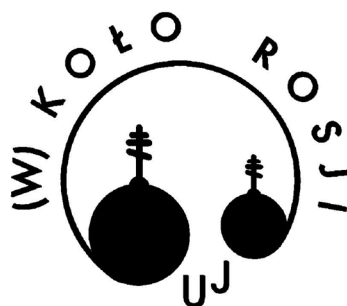
Skład i druk:  
AT Wydawnictwo / AT Group  
[www.atwydawnictwo.pl](http://www.atwydawnictwo.pl)

„Studenckie Zeszyty Naukowe Wkoło Rosji” zostały wydane przy wsparciu finansowym Rady Kół Naukowych UJ.

Przedruk całości lub poszczególnych fragmentów za zgodą wydawcy  
ISSN 1898-4444

Adres redakcji:  
Koło Naukowe Studentów Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej UJ  
„(W)Koło Rosji”  
ul. Władysława Reymonta 4, 30-059 Kraków  
<http://wkolorosji.wordpress.com/>  
e-mail: [zeszytynaukowe@gmail.com](mailto:zeszytynaukowe@gmail.com)

Szczególne podziękowania za oprawę graficzną Konferencji kierujemy do drukarni Soda Studio.



## SPIS TREŚCI

<i>Słowo wstępne</i>	5
Aleksandra Batko <i>Przejawy strategii spolszczenia w przekładzie na język polski poezji Włodzimierza Wysockiego (na przykładzie pieśni «Пародия на плохой детектив»)</i>	7
Angelika Bogucka, Angelika Klusek <i>Уголовный жаргон в кинопереводе (на материале советской комедии «Джентльмены удачи» и ее польскоязычной версии)</i>	15
Marta Detmer <i>Игра в перевод – дело совсем не детское</i>	23
Sara Drążkiewicz <i>Абсурдная поэзия – возможности ее передачи на другой язык (на примере польских переводов стихотворения «Jabberwocky» Льюиса Кэрролла)</i>	29
Marcel Gralec <i>Метафора в названиях военной техники как проблема терминотворчества и перевода</i>	35
Michał Kózka <i>Потенциал стратегии «одомашнивания» в передаче явления интертекстуальности в переводе</i>	43
Joanna Pańkowska <i>Текст без лексического значения как объект перевода</i>	51
Karolina Pilipiuk <i>Способы выражения мексиканского национального колорита в дублированной версии анимационного фильма «Тайна Коко»</i>	57

Justyna Pokrzywniak

*Доместикация как оптимальная стратегия переводческой работы с текстами детской литературы (на материале сказок А.А. Милна о Винни-Пухе)*

63

Monika Raduszewska

*Текстовые маркеры нереального мира фантастической литературы и возможности их передачи в переводе (на примере повести А. и Б. Стругацких «Пикник на обочине»)*

73

Natalia Semeniuk

*Художественное пространство города в романе «Любовь и другие диссонансы» Януша Леона Вишневого и Ирады Вовненко и его переводах*

81

Daria Wojciechowska

*Strategie pracy tłumacza przy przekładzie tytułów filmów*

87

Magdalena Wójcik

*Снова о „кентаврах”... На сей раз лексических («Jabberwocky» Льюиса Кэрролла и переводы на русский язык)*

95

## SŁOWO WSTĘPNE

24 maja 2018 roku w Instytucie Filologii Wschodniosłowiańskiej UJ odbyła się konferencja studencka *Слово, фраза, текст в зеркале транслатологических исследований*. Po wieloletniej przerwie, było to już trzecie wydarzenie tego typu (poprzednie miały miejsce 23 października 2015 r. i 18 maja 2017 r.). Tegoroczna edycja różniła się jednak od dwóch poprzednich. Mimo tego, że myśl przewodnia cyklu *Слово, фраза, текст глазами молодого филолога* pozostała niezmienną, problematyka zaprezentowanych w tym roku referatów koncentrowała się wokół tematów, ściśle związanych z translatologią. Prace uczestników poświęcone były trzem głównym zagadnieniom: „*Nieprzekładalne w przekładzie*” w interpretacji tłumacza; *Seria translatorska pod lupą badacza* oraz *Pseudoprzekład we współczesnej praktyce tłumaczeniowej*. Największą popularnością cieszył się pierwszy z przedstawionych wątków.

W ramach konferencji swoje referaty zaprezentowało 14 uczestników – poza studentami Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej, udział w wydarzeniu wzięła studentka Psychologii w Zarządzaniu Uniwersytetu Jagiellońskiego; Karolina Pilipiuk, oraz doktorantka Uniwersytetu Pedagogicznego im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie; Natalia Semeniuk.

Obrazy konferencji otworzył opiekun Studenckiego Koła Naukowego IFW „(W)Koło Rosji” dr hab. Władimir Miakiszew. Następnie, z referatem poświęconym przekładowi intertekstualnych nawiązań wystąpił Michał Kózka (II rok FR). Student przedstawił możliwości, jakie daje zastosowanie strategii domestykacji w rozwiązaniu tego złożonego i aktualnego problemu tłumaczeniowego. O zaletach korzystania ze strategii „udomowienia” opowiedziała także Justyna Pokrzywniak (I rok SUM FR), która w swoim wystąpieniu posługiwała się przykładami zaczerpniętymi z literatury dla dzieci. Z kolei Aleksandra Batko (III rok KRiNS) rozpatrywała przejawy strategii spolszczenia w przekładzie na język polski poezji Włodzimierza Wysockiego.

O realizacji diametralnie innego celu, jakim jest próba zachowania egzotycznego kolorytu utworów w przekładach, opowiedziała Karolina Pilipiuk (PWZ, I rok SUM). W centrum zainteresowania uczestniczki konferencji znalazło się zastosowanie strategii egzotykcji w rosyjskiej wersji językowej filmu animowanego *Coco*. Z kolei Natalia Semeniuk (studia doktoranckie, UP w Krakowie) wystąpiła z referatem traktującym

o niekonsekwencji w wykorzystaniu strategii domestykacji i egzotyżacji w przekładzie powieści Janusza Leona Wiśniewskiego i Irady Wownenko *Miłość i inne dysonanse*.

Wystąpienia kolejnych uczestników poświęcone były pracy tłumacza z tekstami, które na pierwszy rzut oka pozbawione są treści. Sara Drażkiewicz (II rok FR) przedstawiła mechanizmy przekładu poezji absurdałnej na przykładzie polskiego tłumaczenia wiersza Lewisa Carolla *Jaberwocky*. Zaraz potem, o przekładzie tego liryku na język rosyjski opowiedziała Magdalena Wójcik (III rok FR). Z kolei w centrum zainteresowania Joanny Pańkowskiej (II rok FR) znalazły się sposoby tłumaczenia na inne języki sławnej frazy Lwa Szčerby: „Глюкая кыздра штеко будланула бокра и курдячит бокрѣнка”.

Kolejna grupa referatów dotyczyła trudności związanych z przekładem osobliwej, „niesłownikowej” leksyki. Marcel Gracel (III rok FR) przedstawił sposoby tłumaczenia popularnych ostatnimi czasy w Rosji metaforycznych nazw sprzętu wojskowego (np. *Черемуха, Аллигатор*). Monika Raduszewska (I rok SUM FR) przeanalizowała; jak realia świata przedstawionego w powieści science-fiction braci Strugackich *Piknik na skraju drogi* zostały przełożone na język polski. Kolejni uczestnicy konferencji, Angelika Bogucka i Angelika Klusek (II rok FR), wystąpiły ze wspólnym referatem poświęconym wczesnym próbom tłumaczenia żargonu więziennego. Materiałem do badań posłużyła polskojęzyczna wersja filmowej komedii *Джентельмены удачи* (pol. *Hełm Aleksandra Macedońskiego*). O problemach tłumaczenia filmów traktowała także praca Darii Wojciechowskiej (I rok FR). W swoim wystąpieniu studentka przedstawiła strategię pracy tłumacza przy przekładzie tytułów filmów.

Marta Detmer (II rok SUM FR) zaprezentowała w swoim referacie kilka przykładów „zabawy w tłumaczenie” – pseudotłumaczenia, którego celem nie jest przekazanie treści utworu.

Konferencje studenckie organizowane przez Studenckie Koło Naukowe „(W)Koło Rosji” dają młodym adeptom filologii możliwość prowadzenia badania poświęconych różnorodnej i interesującej problematyce, zdobycia pierwszego doświadczenia związanego z pisaniem tekstów naukowych oraz zaprezentowania szerszemu gronu odbiorców rezultatów swojej wielomiesięcznej pracy. Rosnąca popularność konferencji, którą można zaobserwować zwłaszcza wśród studentów studiów licencjackich (w tegorocznych obradach stanowili oni większość uczestników), pozwala stwierdzić, że wydarzenia tego typu na stałe wpisały się w tradycję Instytutu Filologii Wschodniosłowiańskiej UJ.

Sekretarz Konferencji  
Magdalena Janas

Aleksandra Batko

KRiNS, III rok, UJ

## PRZEJAWY STRATEGII SPOLSZCZENIA W PRZEKŁADZIE NA JĘZYK POLSKI POEZJI WŁODZIMIERZA WYSOCKIEGO (NA PRZYKŁADZIE PIEŚNI «ПАРОДИЯ НА ПЛОХОЙ ДЕТЕКТИВ»)

Poezja śpiewana nieprzerwanie od dziesiątków lat święci triumfy na scenach światowych. I choć od śmierci najśłynniejszego rosyjskiego twórcy piosenek autorskich Włodzimierza Wysockiego w lipcu tego roku minie 38 lat, to w Polsce zarówno on, jak i jego piosenki dalej cieszą się ogromną popularnością.

O wybitności piosenek Wysockiego pisało już wielu badaczy. Powiązane z kulturą, literaturą rodzimą i światową, posługujące się nowatorskimi sposobami przekazania treści, poruszały tematy powszechnie zakazane. Oczywiście na ich recepcję wpływała nie tylko wartość dzieła, ale również oczekiwania odbiorców, które w przypadku twórczości Wysockiego mogą się różnić w zależności od stopnia znajomości języka i kultury rosyjskiej, od zainteresowań, wykształcenia czy wreszcie wieku. Dlatego jedni w tych utworach będą szukać uniwersalnych sensów, przesłań, aluzji polityczno-społecznych, a inni zadowolą się sensacyjnymi fabułami, parodystyczną grą kiczem i jarmarczną wrażliwością, a niekiedy nawet wulgaryzmami.

Badaczka dziejów twórczości Wysockiego w Polsce, Anna Bednarczyk, zauważa, że wiersze poety, nazywanego „ochryplym sumieniem Rosji”, szersze możliwości popularyzacji uzyskały w latach 70. i 80. w grupach młodzieżowych i studenckich<sup>1</sup>. Na początku – nawet pomimo słabej znajomości języka – w większości środowisk piosenki te były śpiewane w wersji oryginalnej<sup>2</sup>. Z czasem pojawiały się ich tłumaczenia; najpierw nieprofesjonalne, a potem prób przekładu na język polski wierszy Wysockiego podejmowali się najwybitniejsi tekściarze, m.in.: Ziemiowit Feddecki, Wojciech Młynarski, Piotr Berger, Bohdan Zadura, Michał B. Jagiełło, Henryk Rejmer, Krzysztof Sieniawski, Wiktor Woroszyński czy Jacek Kaczmarski.

Niestety – co zauważa badaczka – polscy tłumacze, dostosowując się do gustów odbiorców, często deformowali oryginał rosyjski poprzez:

<sup>1</sup> A. Bednarczyk, *Wysocki po polsku. Problematyka przekładu poezji śpiewanej*, Łódź 1995, s. 8.

<sup>2</sup> J. Sawicka, *Śłuchanie Wysockiego*, „Literatura na Świecie” 1988, nr. 7, s. 16-23.

- wprowadzenie do tekstów tłumaczeń typowo polskich wyrażen i realiów;
- upolitycznienie tych tekstów;
- zbytnią kolokwializację języka Wysokiego;
- przystosowanie tekstów tłumaczeń do wykonania estradowego<sup>3</sup>.

Tych odautorskich komentarzy, wypowiedianych z pozycji krytyka przekładu, modelowy polski słuchacz nie zawsze był w stanie oddzielić od oryginału. Elementy spolszczenia przyjęte w tłumaczeniach tekstu miały ułatwić polskiej publice percepcję rosyjskich realiów, a odwołania do zasobu leksykalnego, tj. wplatanie form językowych typowych dla polszczyzny i przejawów nieliterackiego języka, umożliwiały lepsze poznanie stylu rosyjskiego barda i wczucie się w jego niepowtarzalny styl śpiewania.

Wysocki przysparza tłumaczom wielu problemów przez cechy swojej manieri twórczej, m.in.: specyficzny język, różnorodność podejmowanych tematów, bogactwo i zróżnicowanie środków artystycznych (dwuznaczność i wieloznaczność słów), obfitość elementów kulturowych w utworach i warstwę foniczną jego piosenek. Ważnym zadaniem dla tłumaczy poezji Wysockiego jest także zachowanie ducha epoki oraz filozoficzno-społecznego wymiaru przekładanych wierszy. Krótko mówiąc, pracujący z tekstami Wysockiego tłumacz na każdym poziomie przekładu formy i treści boryka się z różnymi trudnościami<sup>4</sup>.

W swoim wystąpieniu postaram się omówić specyfikę tłumaczeń z języka rosyjskiego na polski znanego utworu Wysockiego pt.: *Пародия на плохой детектив*<sup>5</sup>. Taka analiza mogłaby mieć różne schematy badawcze: można byłoby przyglądać się dokładności lub oryginalności rozwiązań przyjętych przez tłumaczy w paralelach „oryginał – tłumaczenie”, można by również rozpatrywać materiał jako przykład tłumaczenia piosenki śpiewanej. Mnie jednak zainteresował jeden szczególnie aspekt, a mianowicie postaram się skupić na badaniach specyficznej pracy, wykonanej przez każdego z tłumaczy tekstów Wysockiego, która polegała na dostosowaniu języka i świata przedstawionego w pieśni rosyjskiego barda w ten sposób, by treść utworu stała się atrakcyjna, zrozumiała i przystępna dla polskiego odbiorcy.

Forpocztę tego zjawiska widoczne są już w przekładach tytułu. Utwór *Пародия на плохой детектив* można spotkać w polskiej kulturze muzycznej pod analogicz-

<sup>3</sup> A. Bednarczyk, *dz. cyt.*, s. 8-9.

<sup>4</sup> O trudnościach pracy tłumaczy, związanych z przekładem wierszy i pieśni poety-barda na język obcy, można znaleźć informacje w wielu badaniach, m.in.: A. Bednarczyk, *Popularność Włodzimierza Wysockiego w Polsce – postać, wiersz, tłumaczenie...*, [w:] *Literatura rosyjska i jej związki międzynarodowe. Materiały II Międzynarodowej Konferencji Naukowej*, red. E. Kucharska, Szczecin 1988, s. 305-314; *Społeczny i kulturowy aspekt twórczości Włodzimierza Wysockiego. Materiały z II Międzynarodowej Konferencji Naukowej*, red. L. Dacewicz, Białystok 2004; *Bardowie*, red. J. Sawicka, E. Paczkowska, Łódź 2001; Б. Осиевич, Высоцкий и Польша, „Язык и культура”, Киев 2009, вып. 2, т. 56, с. 258-264; Г. Шпилевая, В. С. Высоцкий в польском литературоведении и культуре (социальный и антропологический аспекты), [w:] *W kręgu problemów antropologii literatury. Antropologia codzienności*, red. W. Supa, Białystok 2013, s. 259-267.

<sup>5</sup> Zob. сайт „Владимир Семенович Высоцкий”, <http://vysotskiy.lit-info.ru/vysotskiy/stihi/159.htm> [dostęp: 5.06.2018].



nymi tytułami: *Satyra na kiepski kryminał* w tłumaczeniu Michała B. Jagiełły, *Parodia na kiepskiego detektywa* Henryka Rejmera, *Parodia marnego kryminału* Mikołaja Kozaka, *Parodia kiepskiego kryminału* Stanisława Kamińskiego, *Pojedynek wywiadów z przymrużeniem oka* Jerzego Szperkowicza czy *Piosenka o pechowym detektywie* Krzysztofa Sieniawskiego<sup>6</sup>. Zwróćmy tu uwagę na to, że tłumacze w swej pracy posługują się słownictwem z niskiego rejestru: „kiepski”, „marny”, „pechowy”, które sugeruje odbiorcy potraktować tę historię z lekkim przymrużeniem oka. Dzieje się tak, co będą się starała w dalszym toku mojej wypowiedzi pokazać, bo tłumacze starają się za każdym razem uwypuklać główną cechą stylistyczną tekstów Wysockiego – obecność kolokwialnej tonacji. Zaś odwołanie się do zasobów mowy potocznej języka polskiego ma przybliżyć polskiemu odbiorcy opowieść narratora.

Piosenka opowiada historię przebywającego pod pseudonimem w Moskwie szpiega Johna Lancastera Pecka, starającego się zwerbować sowieckiego obywatela do pracy na rzecz obcego wywiadu. Przebiegłemu, ale nie obytemu z realiami życia w rosyjskim państwie agentowi, nie dość, że nie udaje się tego uczynić, a jego starania zostają udaremnione, to – o czym dowiadujemy się w końcu opowieści – trafia on do więzienia, a jego miejsce w międzynarodowym hotelu zajmuje kolejny – tym razem bezpieczny – zagraniczny gość.

Już po pierwszej lekturze polskich tekstów i konfrontacji ich z oryginałem nasuwa się myśl, że dla wszystkich tłumaczy ważne było, by na rzecz możliwie najciekawszego przedstawienia sensacyjnej fabuły utworu, z rozmysłem zrezygnować z dosłowności, czy ślepego naśladownictwa rosyjskiego barda. Jednak treści poszczególnych zwrotek korespondują z treścią oryginału. Główny bohater historii, w oryginale „мистер Джон Ланкастер Пек», w tłumaczeniach również zachowuje swoją specyficzną branżę, choć lekkiej modyfikacji ulega zapis jego pseudonimu – tytułu, imienia i nazwiska. W niespolszczonym zapisie swoje tłumaczenia przedstawiają Jagiełło i Sieniawski, pisząc: „Mister John Lancaster Peck” oraz Kamiński w formie: „Mr. John Lancaster Peck”. Dzięki temu tłumaczom udaje się zachować poczucie obcości i inności głównej postaci na tle rosyjskiej rzeczywistości. Natomiast Rejmer fragment ten zapisuje w formie spolszczonej: „Mister John Lankaster Pek”. Jedynie w tłumaczeniu Szperowicza, które jest chronologicznie najmłodsze, i które najbardziej odbiega od pierwowzoru, główny bohater to „Jego James Bondowska Mość” i „Jamsio Bondek”, czym tłumacz nawiązuje do słynnej serii o fikcyjnym agencie angielskiego wywiadu.

Pierwsze rozbieżności w przekładach pojawiają się już na samym początku utworu. Różnice te wynikają z trudności przedstawienia realiów rosyjskiej codzienności polskiej publice. Rejmer, odchodzi od tekstu oryginału, pozostawiając w swym przekładzie lukę w miejscu pierwszych wersów. Pozostali tłumacze silą się na zarysowanie fabuły i opisanie nerwowej profesji szpiega, starając się wprowadzić do tekstu obrazy

<sup>6</sup> Przytoczone powyżej i wszystkie kolejne cytaty pochodzą z przekładów pieśni Wysockiego, znajdujących się na stronie internetowej: „Владимир Высоцкий на разных языках”, <http://www.wysotsky.com/index.htm> [dostęp: 5.06.2018].

i motywy zrozumiałe dla Polaków. Używają – w porównaniu do oryginału – emocjonalnego, a niekiedy nawet wulgarnego języka. Najdobitniejszym językiem w swym tłumaczeniu operuje Szperkowicz, który funkcjonariuszy nazywa „psami kontrwywiadu”, a fragment: „избегая жизни светской” oddaje bardzo dalekim od oryginału (szpieg) „sam zasiada do obiadu”. Daleko odbiegającym od wersji Wysockiego jest również tłumaczenia Kamińskiego:

W konspiracji i w ukryciu,  
gardząc uciechami życia...  
Z kolei Sieniawski fragment ten tłumaczy:  
Drżąc przed naszym kontrwywiadem,  
Zacierając ślad za śladem...  
Neutralnego zaś języka używa Jagielski:  
Kryjąc się przed kontrwywiadem,  
unikając codzien wpadek...

Kolejnym miejscem dość swobodnie przetłumaczonym na język polski jest fragment werbowania Rosjanina – бывшего чекисты, майора разведки и прекрасного семьянина. Zwracając uwagę jedynie na profesję Epifana Sieniawski fragment ten tłumaczy jako: „Był majorem kontrwywiadu, Dawnym usem WZzK...”, a Jagielski jako: „Wzorowemu wywiadowcy, majorowi wprost z CZeZa...”. Szperkowicz, który podkreśla nie tylko fach Epifana, ale i życie osobiste, tłumaczy: „To był major, as wywiadu i przykłady ojciec-mąż”. W tłumaczeniu Rejmera podana została nieobecna w oryginale informacja o więziach rodzinnych majora z samym Berią: „A był to czekista sławny, dzielny major, Berii teść”. Uczynienie z Epifana prominentem rosyjskiej elity, podczas gdy w oryginale już samo jego imię – archaiczne i starodawne – sugeruje, że to bohater pochodzący z niskiej warstwy społecznej, to istotna modyfikacja w tłumaczeniu.

Przestrzeń, w której opisane wydarzenia mają miejsce, to: ulice miejskie, hotel, który w polskich przekładach określony zostaje przymiotnikami; sowiecki, radziecki lub nazwany „Rosja” oraz lokalna speluna. Jednak nazwa „Moskwa” zarówno w oryginale, jak i w tłumaczeniach nie pada ani razu. Strategia tłumaczy polega tu na wprowadzeniu do tekstów przekładu nazw topograficznych, które nie wywołują u odbiorców skojarzeń z obcą przestrzenią, obcym miastem czy kulturą. Enigmatyczna w odbiorze dla Polaka fraza: „Клуб на улице Нагорной” zostaje zastąpiony wariantami: u Rejmera: „Klubem na (ulicy) Twerskiej”, tj. wspomnieniem jednej z najpopularniejszych ulic Moskwy, u Jagiełły i u Sieniawskiego zdawkowymi i niesprecyzowanymi: „Domem Kultury” i „Klubem, który służy poetom”, bądź nazwą topograficzną, dobraną jako rym do słowa Sowietów, tj. „Świątlicą przy ulicy Zawietów” u Szperkowicza.

Oczywiście by zrozumieć w pełni głębię wypowiedzi Wysockiego należy zastanowić się nie tylko nad samą treścią, ale nad formą wypowiedzianych słów, zrozumieć

tło epoki, w której pisał bard<sup>7</sup>. To Moskwa przesiąknięta poczuciem grozy, niebezpieczeństwa, lękiem przed obcym, nieznanym czy kontaktem z osobą z tzw. Zachodu. Obcokrajowiec samotnie spaceruje nocą po Moskwie, by w niekorzystnym świetle uwiecznić centrum miasta na fotografiach. Rejmer tę scenkę opisuje:

W jego filmach Klub na Twerskiej  
 To wychodek żulii miejskiej,  
 A modny Centralny Rynek pokazał jak bydlę targ.  
 Dobitniejszym językiem przekłada ten fragment Jagielski:  
 Dom Kultury, duma nasza  
 wygląd miał starego sracza  
 nowoczesny rynek w centrum przypominał brudny skład.

Szeperkowicz fragment ten przetłumaczył jako:

Tylko przybić szyld szaletu,  
 Nasz kochany Bazar Główny przypomina złomu skład.

W zdecydowanej większości tłumaczeń centralne punkty stolicy potężnego państwa zostają zatem przyrównane do zaniedbanych targów handlowych, składów złomu. Co charakterystyczne skrótowce GUM tj. moskiewski dom targowy i MXAT, czyli moskiewski teatr artystyczny, tłumacze w swym pracach pozostawili bez przekładu, zapisując je w polskiej grafice. Można założyć, że postąpili tak z dwóch powodów. Po pierwsze, umożliwiło to zachowanie rymów w końcu wersu. Po drugie, oba te miejsca Polakom powinny się kojarzyć z Moskwą.

Kolejnymi wyzwaniem dla tłumaczy okazała się warstwa językowa. Piosenka Wysockiego składa się z dziewięciu sześciowersowych zwrotek. Podobnie zbudowane są polskie tłumaczenia. Dzięki temu, iż oba języki mają swobodny szyk zdaniowy, tłumaczom łatwiej było operować dobranym słownictwem w celu zachowania swoistej melodyjności tekstu. Jednak utwór Wysockiego pochodzi z 1967 r., a jego profesjonalne tłumaczenia w języku polskim – najwcześniejsze z lat 80., najmłodsze z 2011 r. W nowszych tłumaczeniach pojawiają się zwroty, które są charakterystyczne dla współczesnej polszczyzny. Dowodem tego są następujące przekłady – Sieniawskiego: „praca solo, bez podręcznych” jako tłumaczenie: „Но работать без подручных” czy Rejmera: „A potem na licznych forach” jako przekład: „А потом в нормальном свете”. Polacy, próbując zidentyfikować i odtwarzać w przekładach słowa rosyjskiego barda, dążą do przybliżenia charakterystycznego języka gawędy miejskiej, czym starają się „wygładzić nierówności” swego tłumaczenia i niwelować obcość brzmienia. To polszczyzna niewysokich lotów, język mówiony, który jest dużo bardziej swobodny, pełen emocjonalnych zwrotów, plastyczności, powszechności i zwrotów typowych

<sup>7</sup> Por. A. Bednarczyk, *Wybory translatorskie. Modyfikacja tekstu literackiego w przekładzie i kontekst asocjacyjny*, Łódź 2005, s. 66.

dla języka polskiego. Warto chociażby wspomnieć zwroty użyte przez tłumaczy: „coś tam pichci”, „żule”, „Bar dla spłukanych”.

Przy ocenie przekładów możemy zaobserwować wyraźne rozbieżności w obrębie sześciu dzisiaj analizowanych tłumaczeń. Chociaż opowiadają one tę samą historię, to jednak by transformować obrazy niezrozumiałe dla polskiego odbiorcy, tłumacze posługują się różnymi zasobami polszczyzny, co oczywiście zależy nie tylko od inwencji tłumacza, ale również czasu i okoliczności powstania tłumaczenia. Starsze z nich nie są wyraziste językowo i nie mają tak wielu słów pochodzących z niskich rejestrów, ale są nasycone sformułowaniami dzisiaj nie zawsze łatwo zrozumiałymi. Można również zaryzykować stwierdzenie, że nowsze tłumaczenia pieśni, choć mają uwspółcześnione słownictwo, są śmielsze, bardziej dosłowne, a niekiedy wręcz prowokujące, co może lepiej oddawać ducha poezji Wysockiego.

Tłumaczenie Krzysztofa Sieniawskiego (1951-2001) poety, tłumacza, autora tekstów piosenek i laureata konkursu na przekład wierszy Puszkina, powstałe w 1983 r., stylizowane na język partyjnej propagandy, której w oryginale nie było, jest stosunkowo trudne do zrozumienia dla młodych, ponieważ pojawia się w nim wiele sformułowań, które dzisiaj odeszły już z polszczyzny.

Najbardziej rozpowszechnione w polskiej kulturze, bo tekst tłumaczenia posłużył różnym wykonawcom estradowym, m.in. Arturowi Barcisiowi, to tłumaczenie z 1989 roku – polonisty, ówczesnego opozycjonisty – Michała B. Jagiełły (1941-2016). Pomimo kilku wyraźnych rozbieżności świetnie oddaje ono mistrzostwo pieśni Wysockiego.

Największe doświadczenie w tłumaczeniu tekstów Wysockiego miał Henryk Rejmer (ur. 1948), poeta, działacz społeczny, słynny warszawski bard, autor dziesiątków tłumaczeń poezji Wysockiego. Pomimo iż pominął część tekstu oryginalnego pieśni, nie przeszkodziło mu to jednak wykonać rzetelnego i pełnego polskich wstawek tłumaczenia. Podobne jest również tłumaczenie enigmatycznego Stanisława Kamieńskiego, o którym brak jakichkolwiek informacji.

Z kolei tłumaczenie Mikołaja Kozaka, rozpowszechnione w wykonaniu Antoniego Gustowskiego, które wydaje się najmniej odchodzić od oryginału, jest jednocześnie przesiąknięte sformułowaniami z języka potocznego i emocjonalnymi zwrotami. Być może fakt ten spowodowany jest to tym, że powstało ono z myślą o wystąpieniach artystycznych.

Chronologicznie najmłodsze jest tłumaczenie z 2011 roku Jerzego Szperkowicza (ur. 1934), polskiego dziennikarza i reportera, a prywatnie męża Hanny Krall. Tłumacz nie tylko bardzo spolonizował piosenkę, ale również ją uwspółcześnił. Na rzecz widowiskowego wręcz tłumaczenia, posługującego się licznymi motywami z kultowej serii filmów o agencie angielskiego wywiadu, daleko odszedł on od oryginału Wysockiego.

Powyżej omówiliśmy pracę sześciu różnych tłumaczy. Każdy z nich ma swój własny warsztat pracy i po swojemu czuje język. Wszystkich ich łączy nie tylko fakt, że

wybrali do przekładu tekst Wysockiego, ale również to, że w swoich wersjach tłumaczenia posługują się swoistą strategią udomowienia rosyjskiej pieśni i czynią starania, aby Wysocki był się nie tylko łatwy w odbiorze, ale i bliższy Polakom.

#### Bibliografia:

##### Teksty źródłowe:

- Высоцкий В., Пародия на плохой детектив, <http://vysotskiy.litinfo.ru/vysotskiy/stihi/159.htm> [режим доступа: 5.06.2018].
- Jagiello M. B., *Satyra na kiepski kryminał*, <http://www.wysotsky.com/1045.htm?36> [режим доступа: 5.06.2018].
- Kamiński St., *Parodia kiepskiego kryminału*, <http://www.wysotsky.com/1045.htm?355> [режим доступа: 5.06.2018].
- Kozak M., *Parodia marnego kryminału*, <http://www.wysotsky.com/1045.htm?578> [режим доступа: 5.06.2018].
- Rejmer H., *Parodia na kiepskiego detektywa*, <http://www.wysotsky.com/1045.htm?1147> [режим доступа: 5.06.2018].
- Sieniawski K., *Piosenka o pechowym detektywie*, <http://www.wysotsky.com/1045.htm?345> [режим доступа: 5.06.2018].
- Szperkowicz J., *Pojedynek wywiadów z przymrużeniem oka*, <http://www.wysotsky.com/1045.htm?721> [режим доступа: 5.06.2018].

##### Literatura przedmiotu:

- Bardowie, red. J. Sawicka, E. Paczkowska, Łódź 2001.
- Bednarczyk A., *Popularność Włodzimierza Wysockiego w Polsce – postać, wiersz, tłumaczenie...*, [w:] *Literatura rosyjska i jej związki międzynarodowe. Materiały II Międzynarodowej Konferencji Naukowej*, red. E. Kucharska, Szczecin 1988, s. 305-314.
- Bednarczyk A., *Wysocki po polsku. Problematyka przekładu poezji śpiewanej*, Łódź 1995.
- Bednarczyk A., *Wybory translatorskie. Modyfikacja tekstu literackiego w przekładzie kontekst asocjacyjny*, Łódź 2005.
- Sawicka J., *Słuchanie Wysockiego*, „Literatura na Świecie” 1988, nr. 7, s. 16-23.
- Społeczny i kulturowy aspekt twórczości Włodzimierza Wysockiego. Materiały z II Międzynarodowej Konferencji Naukowej*, red. L. Dacewicz, Białystok 2004.
- Осиевич Б., Высоцкий и Польша, „Язык и культура”, Киев 2009, вып. 2, т. 56, с. 258-264.
- Шпилевая Г., В. С. Высоцкий в польском литературоведении и культуре (социальный и антропологический аспекты), [w:] *W kręgu problemów antropologii literatury. Antropologia codzienności*, red. W. Supa, Białystok 2013, s. 259-267.



**Angelika Bogucka, Angelika Klusek**

Filologia rosyjska, II rok, UJ

## **УГОЛОВНЫЙ ЖАРГОН В КИНОПЕРЕВОДЕ (НА МАТЕРИАЛЕ СОВЕТСКОЙ КОМЕДИИ «ДЖЕНТЛЬМЕНЫ УДАЧИ» И ЕЕ ПОЛЬСКОЯЗЫЧНОЙ ВЕРСИИ)**

Почти полвека назад, в 1971 году, на экраны кинотеатров СССР вышла комедия, сразу же ставшая народной. Еще до премьеры можно было судить, что фильм привлечет к себе огромное внимание зрительской публики. Гарантией того был не только состав замечательных комедийных актеров, авторитет ведущих сценаристов страны – Георгия Данелии и Виктории Токаревой, давших волю своей юмористической фантазии, но и необычная, а, может быть, и невозможная для советского кинематографа проблематика кинокартины. Никто и никогда с киноэкрана в СССР прежде не говорил столь достоверно, при этом веселым языком о профессиональных преступниках, избегая при этом тона осуждения, показывая их не без доли сочувствия и симпатии – как джентльменов удачи. Именно такое название получила комедия.

По сюжету в Средней Азии трое преступников похищают золотой шлем Александра Македонского с места раскопок археологической экспедиции. Вскоре всех троих воров поймали и осудили, однако украденного шлема у них не нашли. Ситуация получила продолжение, когда в Москве руководитель экспедиции, профессор Мальцев, случайно столкнулся с человеком, как две капли воды похожим на главаря преступников – бандита по кличке „Доцент”. Двойником волею случая оказался заведующий детсадом Евгений Иванович Трошкин, добрейшей души человек.

И вот сотрудники милиции уговаривают заведующего детсадом воспользоваться сходством с Доцентом и устроить встречу его – якобы главаря банды – с двумя другими участниками похищения – Косым и Хмырем (в польском переводе это „Docent”, „Krzywy” i „Żebrak”). Со ссылкой на потерю памяти Доцент должен узнать у подручных, где спрятан шлем. Для выполнения этой задачи заведующему детсадом нужно освоить особенности поведения двойника-преступника, выучить уголовный жаргон, направиться в тюрьму, где сидят Косой

и Хмырь, устроить с ними побег и потом переправиться всей бандой в Москву. Там предположительно укрят шлем.

Еще во время съемок сам сценарий комедии стал „бестселлером”. Текст долго удержался в кругу съемочной группы, стал переходить из рук в руки, оказывался у счастливиц, не имеющих к съемкам фильма никакого отношения. Один из них – сотрудник Министерства обороны – так хохотал при чтении, что вызвал зависть у коллег, и те звонили Данелии, просили для себя экземпляр сценария. Впрочем, по воспоминаниям актеров, и при самой работе над фильмом царил соответствующая комедии атмосфера. Актер Олег Видов, игравший в фильме таксиста, вспоминает, как тяжело было сдерживать смех во время съемок: „Савелий Крамаров сидит рядом со мной и произносит текст, а я не могу сдерживать смех. Режиссер командует: «Повернись и говори с человеком!», а я не могу! У меня по лицу слезы текут от смеха, и все вокруг тоже смеются...”<sup>1</sup>.

В прокате 1972 года „Джентльмены удачи” заняли первое место, собрав на сеансы 65 млн. зрителей. При смете в 400 000 рублей фильм за год принес около 30 млн. Но это было только начало триумфального шествия комедии. В нынешних рейтингах лучших российских фильмов она постоянно занимает место в первой десятке. „Джентльмены удачи” до сих пор любят и смотрят, хотя уже нет в живых ни режиссера, ни актеров, сыгравших главные роли. Фильм был причислен к классике советского кино, текст киноленты растаскан на цитаты.

Сейчас трудно поверить в то, что комедия могла не увидеть своего зрителя. Причиной тому был язык героев, обильно „украшенный” уголовным жаргоном. Режиссер фильма Александр Серый сам бывал в местах заключения (за драку с архитектором, к которому приревновал свою девушку, Александр был осужден на 8 лет, но вышел досрочно, через 4 года), поэтому „блатную феню” знал не понаслышке. Будучи готовым к тому, что из-за жаргона картину будут „тормозить”, сценарист Данелия для подстраховки разослал сценарий крупным милицейским чиновникам на возможные поправки. Один из таких консультантов, например, написал: „Текст сценария явно перенасыщен жаргоном преступников. Вызывает серьезное опасение, что фильм, снятый по этому сценарию, явится пропагандистом блатной терминологии, которая может быть поддержана молодежью”<sup>2</sup>.

Неудивительно, что цензура и киношное начальство приняли комедию критично. Но на удачу авторов фильма, картина попала на глаза самому Брежневу, который любил просматривать новые новинки кинематографии. Если верить легенде, фильм генсеку привёз его зять Чурбанов, бывший тогда мини-

---

<sup>1</sup> Раскрыты тайны комедии „Джентльмены удачи”, <https://www.obozrevatel.com/news/2006/2/14/89148.htm> [режим доступа: 7.05.2018].

<sup>2</sup> Интересные моменты из советской кинокомедии „Джентльмены удачи”, <https://golos.io/ru-kino/@prokopiuy/interesnye-momenty-iz-sovetskoj-kinokomedii-dzhentlmeny-udachi> [режим доступа: 7.05.2018].



стром МВД. Леониду Ильичу история о похождениях жуликов понравилась, и комедии был дан „зелёный свет”<sup>3</sup>. Вот как об этом говорит Данелия: „Судьба картины решалась на даче Леонида Брежнева. Рассказывают, что во время просмотра генсек хохотал в голос, а после просмотра махнул рукой на все доводы моралистов по поводу языка фильма – сказал, что тюремный жаргон знает каждый мальчишка Советского Союза”<sup>4</sup>.

Наше исследовательское филологическое внимание к фильму привлекло именно то обстоятельство, на которое некогда позволительно махнул рукой Генеральный секретарь КПСС – наличие в языке героев кинокартины вкраплений из уголовного жаргона. При этом главный ракурс рассмотрения языкового материала будет транслатологическим, поскольку в качестве объекта исследования избраны звуковые дорожки фильма „Джентльмены удачи” и его перевода на польский язык.

Уголовный жаргон, как известно, является неотъемлемым элементом субкультуры преступной среды. По своей природе это один из наиболее закрытых языков, созданных для понимания только к кругу посвященных. Однако обстоятельства не очень счастливого развития некоторых стран делают уголовный жаргон доступным для широких кругов населения. История России и СССР двадцатого века невольно поспособствовала тому, что миллионы людей, подвергшихся репрессиям, вынуждены были познакомиться с языком преступного мира в местах заключения – тюрьмах и лагерях. Те из них, кому удалось вернуться, несли жаргонное слово в свои семьи и более широкое окружение. Масштабное распространение в СССР уголовный жаргон получал также через блатную песню, городской фольклор, лагерную литературу...

Поляки, к счастью, не имели столь много возможностей для знакомства с языком преступников в главных пунктах его обитания – местах лишения свободы. Да и сама по себе лагерная тематика не получила в Польше такого же освещения, как в России.

Таким образом, изначально уровень знаний воровского жаргона или его элементов у россиян и поляков в целом оказывается разным. Уже одно это обстоятельство предопределяет трудности, которые непременно встают перед переводчиком, взявшимся передать слово русского уголовного на польский язык. И это далеко не последняя сложность... Проблемы переводчика множат достаточно замкнутый характер языка преступников, отсутствие двуязычных жаргонных словарей, обязывающее либо знать языки и русских, и польских преступников, либо искать консультантов – скорее в кругу бывальцев тюрем и лагерей.

<sup>3</sup> Фильмы, которые спас Брежнев, <https://dubikvit.livejournal.com/318574.html> [режим доступа: 7.05.2018].

<sup>4</sup> С. Павлов, *45 лет назад на экраны вышла любимая комедия „Джентльмены удачи”*, <https://www.spb.kp.ru/daily/26619/3636817/> [режим доступа: 7.05.2018].

Обозначенные проблемы первыми, по всей видимости, попытались решать польские переводчики советской лагерной литературы. В кинопереводе такая задача впервые была поставлена, наверное, перед переводчиками, а, вернее, переводчицей фильма „Джентльмены удачи”. Следует признать, что об авторе перевода известно только то, что зовут ее Магдалена Поляк-Яшиньска (Magdalena Polak-Jaszyńska), никакой иной информации о ней отыскать не удалось.

Попробуем посмотреть, как справилась переводчица с лексикой, относимой скорее к мужской речевой практике.

При рассмотрении жаргонного материала мы выделили в нем несколько тематических групп, характерных для языка преступного мира – это названия преступлений и связанных с ними действий, атрибутов тюремного быта, выражения угрозы, оскорбительные именованья человека.

По сюжету фильма герой, который на самом деле является, как мы помним, директором детсада, перед входом в преступную группировку должен выучить уголовный жаргон, и в одной из сцен показывается что-то вроде экзамена: сотрудник милиции проверяет знания подопечного в области жаргона.

Названия преступлений:

- *Скачок* – квартирная кража, квартирный взлом, взломщик,
- *Гоп-стоп* – грабеж, разбой
- *Шухер* – сигнал тревоги, опасности
- *Канать* – бежать, убегать, идти
- *Тики-так* – удачно, тихо, все в порядке

Атрибуты тюремного быта:

- *Параши* – помойное ведро, бак для испражнений в камере
- *Нары* – лежак в тюрьме или лагере (чаще многоярусный)

Жаргонная фразеология:

- *Фуфло толкать* – обманывать, вводить в заблуждение

в том числе: угрозы:

- *Моргалы выколю* – см.: моргалы – глаза
- *Канай отсюда* – см.: канай – убегай
- *Пасть порву* – см.: пасть – рот

оскорбительные названия человека:

- *Петух гамбургский* – см.: петух – пассивный гомосексуалист
- *Шакал паршивый* – см.: шакал – жадный человек или бесцеремонный.

Можно, кстати, заметить, что негативных названий в уголовном жаргоне намного больше, чем позитивных, не случайно Л. Гумилев, прошедший через сталинские лагеря, называл уголовный жаргон языком, который ненавидит<sup>5</sup>.

<sup>5</sup> См.: С. Снегов, *Язык, который ненавидит*, Москва 1991.

Все перечисленные жаргонизмы могут быть оценены как подлинные – они находят отражение в словарях тюремно-лагерного жаргона<sup>6</sup>.

Вместе с тем в речи героев встречаются словечки, которые будучи представленными как единицы жаргона, таковыми не являются, они не фиксируются в соответствующих лексиконах. Эти слова в фильме волею случая определяет 'нехорошего человека':

- Навуходонозор
- Сосиска
- Сарделька
- Редиска.

Обратимся к каждой из названных групп, представив жаргонизмы из фильма с их переводческими параллелями.

### Названия преступлений

оригинал	перевод
Скачок	<i>Krojenie</i> (zapowiadać, zanościć się na coś - слово имеет другое значение)
Гоп-стоп	<i>Krojenie</i> (zapowiadać, zanościć się na coś - слово имеет другое значение) .
Шухер	<i>Obsuwa</i> (в словаре УЖ отсутствует)
Канать	<i>Wiać, zrywać się</i> (uciekać)
Тики-так	<i>Klawo</i> (dobrze, świetnie, wspaniale)
Раскалывать	<i>Rozpruć się</i> (włamać się, rozcinać, otworzyć - слово имеет другое значение)

### Атрибуты тюремного быта

оригинал	перевод
Нары	<i>Prycza</i> (в словаре УЖ отсутствует)
Параша	<i>Kibel</i> (ubikacja, kubel sanitarny w zakładzie karnym)

### Жаргонная фразеология

оригинал	перевод
Фуфло толкать	<i>Ściemniać</i> (в словаре УЖ отсутствует)
Пасть порву	<i>Dostaniesz, oberwiesz po pysku</i> (в словаре УЖ отсутствует, )

<sup>6</sup> K. Stępniaк, *Słownik tajemnicy gwar przestępczych*, Londyn 1993.

Рога поотшибаю	<i>Gębę zabazonuję</i> (в словаре УЖ отсутствует)
Моргалы выколю	<i>Dziurszlaki wytupię</i> (в словаре УЖ отсутствует)
Канай отсюда	<i>Kitraj się</i> ( <i>chować się, ukrywać, kraść</i> )

### Оскорбительные названия человека

оригинал	перевод
Петух гамбургский	<i>Popapraniec</i> ( <i>złodziej nie umiejący kraść, pogardzany w swoim środowisku, przestępcą lekceważony</i> )
Шакал паршивый	<i>Wredny szakal</i> ( <i>złodziej kradnący rzeczy małej wartości</i> )

### Псевдожаргонизмы

оригинал	перевод
Редиска	<i>Łack</i> (в словаре УЖ отсутствует)
Навуходоносор	<i>Złamas</i> (в словаре УЖ отсутствует)
Сарделька, сосиска	<i>Ciul, sierota niedorobiona</i> ( <i>głupi uczeń</i> )

Как видим, некоторые жаргонные слова и выражения оригинала не имеют эквивалентных жаргонных соответствий в переводе, во всяком случае не фиксируются в польских „Słownikach gwary złodziejskiej”. Для акцентировки жаргонного начала или просто разговорной тональности переводчица прибегала к ресурсам польского литературного языка (*prycza*), разговорной речи (*kibel*) или языка молодёжи (*ścieniać, złamas, oberwać po pysku*). Кроме того, следует заметить, что многие слова и словосочетания, введенные в перевод фильма как принадлежность уголовного жаргона, ассоциируются у поляков скорее с ресурсами разговорной речи или просторечия (*wiać/zrywać się, kitraj się, popapraniec*).

Однако и в анализируемом русском материале, как помним, также имеется группа слов, которые, будучи представленными в фильме как жаргонизмы, нигде больше как таковые не фиксируются. Редиска, сарделька, сосиска, Навуходоносор – это псевдожаргонизмы, выдуманные авторами фильма для того, чтобы у цензуры было меньше претензий к фильму, и кинокартина, наконец, могла выйти на экраны. По свидетельству авторов фильма, именно из-за опасений запрета комедии пришлось вкладывать в уста своих героев невинные ругательства<sup>7</sup>.

<sup>7</sup> В чем секрет легендарной комедии „Джентльмены удачи”, <https://mir24.tv/articles/16282113/v-chem-sekret-legendarnej-komedii-dzhentlmeny-udachi> [режим доступа: 15.05.2018].

Работа с этим псевдожаргонным материалом не требовала от переводчицы обращения к языку преступного мира. Перед М. Поляк-Яшиньской стояла менее сложная задача, поскольку речь шла о выборе функциональных эквивалентов к бранным выражениям – неодобрительным названиям человека. При этом можно было пользоваться богатыми ресурсами польских оскорбительных наименований, заботясь об удержании меры соответствующей эмоциональности или грубости. Сохранение образа оригинала (напр., колбасных изделий или овощей) не являлось в этом случае обязательным. Лишь в одном случае задание переводчицы осложнялось необходимостью передачи игрового эффекта (Навуходоносор – в середине этого слова звучит отголосок распространенного русского ругательства). Поляк-Яшиньска этой тонкости, однако, не заметила.

Обобщая результаты наших наблюдений, отметим, что о жаргоне оригинального фильма можно сказать, что это не „чистая” подлинная „феня”, а только ее имитация. Нужный эффект поддерживается использованием определенного набора настоящих жаргонизмов с привлечением нескольких псевдожаргонизмов. В остальном же речь героев-преступников звучит как обычный разговорный язык. Поэтому для русских зрителей, знающих азы национальной лагерной культуры, речь героев абсолютно понятна.

В польском переводе, как мы постарались показать, удельный вес жаргонной по происхождению лексики заметно снижен. Перевод по схеме „жаргонизм – жаргонизм” составляет около 40 %. В качестве замены жаргонных слов и выражений переводчица использует ресурсы польской разговорной речи и просторечия, а также, и, может быть, прежде всего – жаргона молодежно-го. В нескольких случаях жаргонная окраска в переводных параллелях вообще стерта. Все это позволяет заключить, что показанная переводчицей практика трактовки такого сложного материала как язык преступников не может быть признана достойной подражания.

#### Использованная литература:

- В чем секрет легендарной комедии „Джентльмены удачи”, <https://mir24.tv/articles/16282113/v-chem-sekret-legendarnoi-komedii-dzhentlmeny-udachi> [режим доступа: 15.05.2018]
- Интересные моменты из советской кинокомедии „Джентльмены удачи”, <https://golos.io/ru--kino/@prokopiy/interesnye-momenty-iz-sovetskoi-kinokomedii-dzhentlmeny-udachi> [режим доступа: 7.05.2018].
- Павлов С., *45 лет назад на экраны вышла любимая комедия „Джентльмены удачи”*, <https://www.spb.kp.ru/daily/26619/3636817/> [режим доступа: 7.05.2018].
- Снегов С., *Язык, который ненавидит*, Москва 1991.
- Раскрыты тайны комедии „Джентльмены удачи”, <https://www.obozrevatel.com/news/2006/2/14/89148.htm> [режим доступа: 7.05.2018].
- Фильмы, которые спас Брежнев, <https://dubikvit.livejournal.com/318574.html> [режим доступа: 7.05.2018].
- Stępnik K., *Słownik tajemnicy gwar przestępczych*, Londyn 1993.



**Marta Detmer**

Filologia rosyjska, II rok SUM, UJ

## **ИГРА В ПЕРЕВОД - ДЕЛО СОВСЕМ НЕ ДЕТСКОЕ**

Каждый из присутствующих – независимо от того, имел ли когда-то дело с переводом/транслатологией или нет – без труда сможет назвать необходимые составные переводческой деятельности. Перевод предполагает наличие исходного текста, его перекодирование средствами другого языка и последующую доработку (шлифовку) с учетом стилистических, грамматических, семантических и других характеристик новой языковой версии. Таким образом у нас получилось пространное, развернутое описание, которое в сущности повторяет дефиницию перевода, приводимую, в частности, таким авторитетным транслатологом как В.Н. Комиссаров: „Перевод – это вид языкового посредничества, в результате которого первичный текст подвергается перекодированию; результат такого перекодирования”<sup>1</sup>. Однако и это толкование, и сформулированные нами представления о атрибутах и стадиях переводческих операций, грешат одной большой недосказанностью, и потому искажают сам смысл перевода.

В провокационно представленных формулировках нет главного – указания на целевую заданность межъязыковой трансформации. Перевод только тогда будет называться переводом, когда базируется на передаче содержания оригинала. Между тем можно привести случаи, когда трансформация одного – исходного – текста, подвергнутого каким-то процедурам, дает в результате текст на ином языке, который переводом назвать нельзя.

Такого типа „переводоподобные” операции приобрели свое собственное название: квазипереводы или псевдопереводы. Восходящий к греческому языку префикс „квази-” (от лат. *quasi* ‘якобы, почти, словно’) означает что-то ненастоящее, мнимое. Подобные представления о чем-то ложном выражает префикс „псевдо-”, берущий начало из греческого *pseudo* ‘обманываю, ввожу в заблуждение’. В силу близости значений этих префиксов образованные с их помощью термины квазиперевод и псевдоперевод оказываются едва ли не синонимами. Не случайно для определения имитации переводческих действий, не имеющих целью передачу содержания, транслатолог Е.С. Петрова предлагает

---

<sup>1</sup> В.Н. Комиссаров, Теория перевода, Москва 1990, с. 44.

пользоваться названием „квазиперевод”<sup>2</sup>, а Л.А. Горохова предпочитает обращение к термину „псевдоперевод”<sup>3</sup>.

Как бы ни называлось явление ложного перевода, именно оно послужит объектом нашего освещения. Попробуем определить цель такого рода деятельности и описать механизмы создания этой своеобразной игры.

Начнем с рассмотрения самой простой ее модели, которую иллюстрирует следующее караоке<sup>4</sup>:

подлинник	перевод	псевдоперевод
Chorando-se foi quem um dia só me fez chorar Chorando-se foi quem um dia só me fez chorar Chorando estará ao lembrar de um amor Que um dia não soube cuidar Chorando estará ao lembrar de um amor Que um dia não soube cuidar	В слезах ушел тот, кто однажды заставил меня заплакать. В слезах ушел тот, кто однажды заставил меня заплакать. В слезах будет вспоминать любовь, Которую однажды не смог сохранить. В слезах будет вспоминать любовь, Которую однажды не смог сохранить.	Жора, мусик твой, Эй, уйди, я с вами вижу рай, Жора, мусик твой, Эй, уйди, я с вами вижу рай, Жора в ресторан Алым братьям Амур Эй уйди, Яну солит, Видак Жора в ресторан, Алым братьям Амур Эй, уйди, Яну солит Гульбань.
A recordação vai estar com ele aonde for A recordação vai estar pra sempre aonde eu for	Воспоминание будет с ним, где бы он ни был, Воспоминание будет навсегда со мной, где бы я ни была.	Ай-йай, колбаса, Барин, ставку, вымя у него. Ай-йай колбаса, Барин, 100 % у него.

Как видим, содержание двух русскоязычных текстов, представленных как перевод, сильно разнится. В первом – связном, построенном из предложений – говорится про путешествия, любовь, красоту окружающего мира, в другом же – основанном на отдельных словах и фразах, созвучных с португальским оригиналом – речь идет про... Про все и одновременно неизвестно про что... Слова, подобранные автором псевдоперевода, в большей или меньшей степени похожи на португальские. Достаточно ли это для того, чтобы их набор обрел какой-то смысл. На отдельных – очень коротких фрагментах текста – смысл появляется, но до системного перекодирования оригинала средствами другого

<sup>2</sup> Е.С. Петрова, Переводоориентированный текст и метаграмматика, [в:] Университетское переводоведение, вып. 1: Материалы I Всероссийской научной конференции „Федоровские чтения” 27-28 октября 1999 г., Санкт-Петербург 2000, с. 138.

<sup>3</sup> Л.А. Горохова, Псевдоперевод: разновидность перевода или самостоятельный текст?, [в:] Университетские чтения 2006, Симпозиум 1, сек. № 1-20. Актуальные проблемы языкознания и литературы, Пятигорск 2006, <http://pn.pglu.ru> [режим доступа: 09.01.2018].

<sup>4</sup> Ламбада с русским текстом: смешнее некуда, [https://www.youtube.com/watch?v=BArL\\_-VcwrM](https://www.youtube.com/watch?v=BArL_-VcwrM) [режим доступа: 9.01.2018].



языка дело не доходит. Игра в поиск созвучий, не сопровождаемая постановкой словарных параллелей, учетом словообразовательных, грамматических и прочих характеристик, остается игрой, имеющей целью создание комического эффекта, реализуемого путем „попадания” в созвучную единицу иного языка не столько на уровне слова, сколько на уровне осмысленной фразы.

Отчасти устраняя недостатки первой – представленной выше – разновидности псевдоперевода, существует вторая, более цельно организованная и системная. На этот раз мнимопереведенный текст представляет собой не мозаику слов, а целые предложения, может быть, не до конца логически выверенные.

подлинник	перевод	псевдоперевод
Ağlamadan ayrılık olmaz, hatıralar uslu durmaz Kalanlar gideni gönlünde taşır, aşk sevene yük olmaz Biz böyle bilir böyle yaşarız	Без слез не может быть разли- ки, воспоминания до сих пор В том, кто держит в сердце того кто оставил. Любовь не должна быть бреме- нем для любящего. Мы знаем, что это правда, пото- му что так живем	Ай Магадан, ай да Калыма, Хочу на нары в русску тюрьма Карандаш, тебя никто не дотащит Аська, собери колбас Больно били больно, я щемлюсь
Oo oo ooo O da biliyor Oo oo ooo O da seviyor Oo oo ooo Bile bile kafa tutuyor aşka, gözü kara O yine bildiğini okuyor.	Oo oo ooo Она тоже знает Oo oo ooo Она тоже любит Oo oo ooo Её цель сопротивляться любви, она храбрая, И снова поступает, так как ей хочется.	Oo oo ooo Надо белье Oo oo ooo Надо сырье Oo oo ooo Били, Били, классну тетю, елочка, Грызу кора.

Казалось бы, что для создания такого типа переименования не нужен никакой особый переводческий талант. Наверное, так оно и есть, однако языковое чутье для выстроения такой игры нужно отменное. Ведь в этом случае учитываются особенности двух текстов – и исходного, и производного. Как пишет И.С. Алексеева, „подобные (читай: псевдопереведенные) тексты представляют собой сложный конгломерат двух различных механизмов текстопорождения: вторичного – по образцу источникового текста и первичного – в том случае, если в переводе организуется текст другого типа”<sup>5</sup>.

Вершины одновременно своеволия в передаче оригинала и связности результатов работы псевдоперевод достигает во второй своей модели. Для ее представления нам следует обратиться не к песенному творчеству, а к киноискусству. По всей видимости, и сам по себе термин – псевдо- или квазиперевод – получил распространение в российской транслатологии как определение нового вида мнимопереводческой пародийной озвучки фильмов, сделанной

<sup>5</sup> И. С. Алексеева, Введение в переводоведение, Санкт-Петербург 2004, с. 261.

посредством иронического переосмысления исходного сюжета. В народе такого рода „переводы” назвали „смешными”, „прикольными” или „гоблинскими” – по псевдониму инициатора этой творческой деятельности – Дмитрия Пучкова (Гоблина). В свое время „гоблинские переводы” пользовались в России небывалой популярностью (число зрителей просмотревших кинотрилогию „Властелин колец” в „смешной” версии превысило рекордные показатели публики, просмотревшей оригинал). Сейчас из-за занятости главного специалиста по „прикольному” переводу эта работа приостановлена.

Обратимся к звуковой дорожке фрагмента гоблинской интерпретации „Хоббита” (12:40-15:40)<sup>6</sup>:

– И мне тоже iPhone!

– Хорош бакланить! Сделаем дело, каждому по мобиле куплю. Только у нас тут все равно ни одной вышки с передатчиком нету. Короче, тут такая вот тема нарисовалась. Есть барыга один, Смог его погнало, золотишка навалом. Живет один и без охраны. По дороге туда нас прикрывает наш оборотень в погонах, не прошедший аттестацию. Добираемся до места, ставим барыгу на нож! А начальник не при делах, чтобы не запалиться. – Я вот сейчас не сразу не понимаю, мы-таки еще идем или уже нет?

– Не просто идем, мы бежим и подпрыгиваем.

– А это че такое?

– Прикупил у одного Буратины по случаю. Шутка. На avito взял, естественно.

– Так это че, надо искать коморку Папы Карлы?

– Вернее коморку Папы Смога, которая находится где-то здесь.

– Так это че? Ключ от коморки?

– Нет, конечно. Ключик – это сувенир. Но зато внутри у него есть отличный штопор. А надежный штопор в походе залог успеха. Штопор даже важнее, чем портвейн, чем палатка и чем разбитые туристки. Как говорит мой товарищ, кстати, старший инструктор по туризму, лучше утопи байдарку, но спаси штопор. Так что самое главное уже у нас есть.

– Тогда, когда можно отправляться?

– А по ходу у нас будут только завтраки или „все включено”?

– Что включено?

– Все излишества за свой счет!

– То вы чего? Так не годится! Я же хакер! Мне надо пиво и усиленное питание!

– Спросите меня, что я об этом думаю. Я вам скажу, что за пиво я с ним согласен.

– Вах, геноцвале, какой такой пиво, настоящий джигит пьет только молодое вино!

– Осторожно! Пиво – это второй хлеб, а вино – это так, боловство для студенток! Значит так, диспозиция следующая: выдвигаемся завтра утром в образе группы археологов, причем один из них ученый с мировым именем и непререкаемым научным авторитетом. Не будем называть имен, и так понятно, что это я. Вы доставляете на точку стволы, лопаты и хакера. Юное дарование на месте подламывает систему безопасности. Как говорится: бензин ваш, идеи наши.

Как видим, это хорошо подобранный под „картинку” цельный текст, построенный на едином, логически обоснованном, но новом сюжете. При этом скроен „прикольный” звукоряд по принципам постмодернистского произве-

---

<sup>6</sup> Сайт „Тупичок Гоблина”, <https://oper.ru/news/read.php?t=1051616270> [режим доступа: 5.06.2018].

дения. Здесь находят отражение многочисленные интертекстуальные вкрапления, в основном соотносимые с массовой культурой (цитаты из других фильмов и песен, литературы, фольклора, анекдотов), обнаруживаются реалии истории и современной жизни России, проявляются всевозможные реестры национального языка... При этом обилие игровых подтекстов и ориентация на разные категории кинозрителей – и работяг, и интеллигенцию – такова, что каждый получает возможность радоваться распознаванию заложенных „переводчиком” интертекстуальных вставок.

В просмотренном эпизоде фиксируются: ссыла на современную реалию: образ коррумпированного полицейского, метафористически называемого с недавних пор оборотнем в погонах (в обиходе распространены также варианты, относящиеся к другим профессиям: оборотни в касках, пиджаках, штатском...); расхожая фраза, характеризующая система обслуживания в отелях – Все включено; упоминаются мотивы сказки Алексея Толстого Буратино: золотой ключик, таинственная дверца, главный герой, Папа Карла; звучит фраза из романа Ильфа и Петрова „Золотой теленок”: Идеи наши, бензин ваш; воспроизводится киноцитата из комедии „Кавказская пленница”: Шутка... Пучков играет на эффекте неожиданности, используя известные цитаты в совершенно неподходящем контексте, часто снижая пафос оригинала обращения к низким реестрам культуры и языка: речь его героев обильна украшена крылатыми фразами, сленгом, вульгаризмами... У зрителя, без труда распознающего этот материал, близкий его повседневной жизни, несоответствие увиденного и услышанного вызывает реакцию, как при просмотре хорошей комедии.

Подытоживая, можем сказать, что псевдопереводы – хоть и имеют в себе черты настоящих переводов – в главном нарушают правила последних. Они не рассчитаны на какую-то степень близости к оригиналу, на эквивалентность и адекватность. Их главная задача заключается как раз в том, чтобы удивить читателя, слушателя, зрителя сильным несоответствием между трансформированной версией и хорошо знакомым, привычным исходным образцом. Дистанция между оригиналом и (псевдо)переводом оказывается столь большой, что вызывает у реципиента комический эффект, а еще новый текст заставляет активно мысленно работать, связывая между собой ассоциации, укрытые здесь в каждом слове или фразе. В целом, несмотря на всю кажущуюся несерьезность, рассматриваемое явление заслуживает внимания как деятельность, которой нельзя отказать в эпитете „творческая”.

Использованная литература:

Алексеева И. С., Введение в переводоведение, Санкт-Петербург 2004.

Горохова Л. А., Псевдоперевод: разновидность перевода или самостоятельный текст?, [в:] Университетские чтения 2006, Симпозиум 1, сек. № 1-20. Актуальные проблемы языкознания и литературы, Пятигорск 2006, <http://pn.pglu.ru> [режим доступа: 9.01.2018].

Комиссаров В. Н., Теория перевода, Москва 1990.

Ламбада с русским текстом: смешнее некуда, [https://www.youtube.com/watch?v=BArL\\_-VcwpM](https://www.youtube.com/watch?v=BArL_-VcwpM) [режим доступа: 09.01.2018].

Петрова Е.С., Переводоориентированный текст и метаграмматика, [в:] Университетское переводоведение, вып. 1: Материалы I Всероссийской научной конференции „Федоровские чтения” 27-28 октября 1999 г., Санкт-Петербург 2000, с. 133-140.

Сайт „Тупичок Гоблина”, <https://oper.ru/news/read.php?t=1051616270> [режим доступа: 5.06.2018].

Сайт „Lyrsense”, переводы песен, <https://es.lyrsense.com/> [режим доступа: 29.04. 2018].

Sara Drażkiewicz

Filologia Rosyjska, II rok, UJ

## АБСУРДНАЯ ПОЭЗИЯ - ВОЗМОЖНОСТИ ЕЕ ПЕРЕДАЧИ НА ДРУГОЙ ЯЗЫК (НА ПРИМЕРЕ ПОЛЬСКИХ ПЕРЕВОДОВ СТИХОТВОРЕНИЯ «JAWBERWOCKY» ЛЬЮИСА КЭРРОЛЛА)

Каждый из нас хотя бы раз в жизни прочитал, услышал или самостоятельно создал слово, которого нет в родном языке. Чаще всего такие новообразования у взрослых появляются случайно – как ошибка или недоразумение, у детей же подобное экспериментаторское словотворчество является отражением наивного, но системного познания действительности. Множество тому иллюстраций можем найти в книге Корнея Чуковского *От двух до пяти*. Писатель записывал за детьми такие языковые новшества как притонула и вытонула, отпачкай мне руку, мама сердится, но быстро удобряется. Ребенок умеет наделять слово логикой и функцией: лизык (лизать и язык), больмашина (боль и бормашина), кусарик (кусать и сухарик), копатка (копать и лопатка), пальчатки (пальцы и перчатки), жукашечка (жук и букашечка) и т.д.<sup>1</sup>

Бывают, однако, случаи, когда выдуманные, незафиксированные в языке слова становятся не только предметом творческой – и не обязательно детской – деятельности, но и материалом для создания художественных произведений. Примеры игрового словотворчества, в частности, регулярно предоставляет россиянам конкурс „Слово года” в своей рубрике „Неологизм года”. Скажем, в 2017 году среди победителей значились: домогант – тот, кто домогается; зломенитость – пользующийся дурной славой, знаменитый своими злодействами; *незомбисимость* (от наложения независимость + зомби) – самостоятельность мышления. Образцы же литературного творчества, основанного на использовании странностей языка, дает абстрактная поэзия.

При построении произведения в этом случае используются разнообразные виды языковой игры, хотя и построенной по правилам реально существующе-

---

<sup>1</sup> К. Чуковский, *От двух до пяти*, [в:] его же, *Собрание сочинений в пятнадцати томах*, т. 2, Москва 2012, с. 36, 83, 23, 150, 89, 55, 43.

го языка, но базирующейся на нелепости и отвлеченности, при этом именно абстрактность обеспечивает широкий диапазон читательских ассоциаций.

Предметное пояснение того, что же представляет собой абстрактная поэзия начнем с истолкования термина „абсурд”. Дефиниция говорит, что „абсурд (от лат. Absurdus ‘нелепый’) – это граница, изнанка, оборотная сторона смысла, его превращенная форма. Попытка дать категориальное определение абсурда невыполнима и сама по себе абсурдна, поскольку абсурд не улавливается в сети ни здравого смысла, ни понятий рассудка, ни идей разума. Абсурд парадоксален”<sup>2</sup>. Если абсурд не укладывается в границы здравого смысла, то такой же должна быть и абсурдная поэзия. Она совсем не похожа на то стихотворчество, которое мы знаем, так как ее нельзя правильно понять и однозначно объяснить. Можно лишь неясно догадываться о том, что хотел сказать автор, при этом необходимо смотреть на произведение своими глазами, слышать своими ушами и понимать исключительно по-своему. Для осмысления феномена абсурдной поэзии больше шансов имеет тот, у кого развита интуиция и кто обладает богатым воображением.

Одним из писателей, считающимся классиком этого необычного типа литературы, является Льюис Кэрролл (его настоящее имя – Чарльз Лютвидж Доджсон). Этот человек, не менее известный в кругу специалистов как математик, а также логик, философ и фотограф, чаще всего ассоциируется с Алисой в Стране чудес. Здесь стоит напомнить, что Кэрролл написал эту замечательную книгу благодаря маленькой дочери своих друзей. Однажды Алиса Лиделл – именно так ее звали – попросила Кэрролла записать одну из выдуманных им историй. После публикации сказка, созданная писателем для одной лишь девочки, стала достоянием миллионов<sup>3</sup>.

Хотя со времени выхода в печати приключений Алисы прошло более пятидесяти лет, многие поколения читателей до сих пор обожают нереальный мир главной героини. До сих пор сильнейшие переводчики мира считают делом чести проверить на тексте Кэрролла свое мастерство. Книга переведена на 125 языков, она дождалась различных адаптаций, самые известные из них это мультфильм Уолтера Диснея (1951) и фильм Тима Бертона (2010).

Что же является причиной столь большой и столь долговременной популярности Алисы? Используя абсурд и свое богатое воображение, Кэрролл не только придумывает множество странных персонажей, ситуаций и мест, но и возвращает читателя в детство. Его текст напоминает о детских опытах познания окружающей действительности. Сказка Кэрролла поражают и простотой, и сложностью. Его слова представляют собой смесь разных, иногда со-

<sup>2</sup> А. П. Огурцов, Абсурд, [в:] *Новая философская энциклопедия: в 4 тт., под ред. В. С. Стёпина, т. 1, Москва 2000, с. 21.*

<sup>3</sup> Н. М. Демурова, вводное слово к публикации: Льюис Кэрролл, Алиса в Стране чудес (пер. Н. М. Демуровой), Москва 1991.

вершено несочетаемых лексических единиц, объединенных в единое целое по какой-то нестандартной, нетипичной схеме. Но мы почему-то эти несуществующие в языке и даже несуразные слова понимаем и принимаем. Они пробуждают личные чувства, раздувают воображение, заставляют опять стать ребенком.

Не менее значимой и столь же абстрактной оказалась вторая часть Алисы в Стране чудес – Алиса в Зазеркалье. На страницах книги также роится от нереальных персонажей, сопровождающих героиню в ее путешествии. Здесь и приводится замечательное стихотворение под названием *Jabberwocky* – показательный пример абсурдной поэзии.

Анализ этого небольшого произведения вполне достаточно не только для того, чтобы понять, что из себя представляет поэзия абсурда, но и для рассмотрения переводческих трудностей, непременно возникающих при ее передаче на другой язык.

Абсурдная поэзия основана на многообразии интерпретаций непроясненного автором содержания. Мы чувствуем атмосферу стихотворения, догадываемся, что что-то происходит, но что именно остается загадкой. В произведении кто-то появляется, но неизвестно кто; мы наблюдаем какие-то явления, но не можем сказать, что это... При толковании поэзии абсурда вновь и вновь приходится ссылаться на интуицию и ассоциации, которые сопровождают читателя и подсказывают ему, как воспринимать прочитанный текст.

Для „расшифровки” абсурдного стихотворения реципиент должен как минимум распознать замысел автора и раскрыть механизм игры со словом. При восприятии текста у читателя могут рождаться собственные ассоциации, дополняющие палитру заложенных автором загадок.

Механизм словесной игры Кэрролла становится понятным при знакомстве с любым фрагментом стихотворения *Jabberwocky*. Обратимся к самому началу этого текста – первым двум строчкам. Здесь мы можем увидеть шесть абстрактных слов и выражений. Первое из них связано с погодой – *'Twas* равно по значению „It was”, второе *brilig* – представляет собой наложение слов: староанглийского „broil” ‘готовить’ и „raining” или „snowing”. Все это выражение – *'Twas brillig* – говорит о времени варения чая – знаменитом английском „5 o'clock”. Во всяком случае именно так объясняет Алисе этот оборот Хампти Дампти в одном из разделов Алисы в Зазеркалье.

Следующее слово – *slithy* (судя по форме, прилагательное) – построено на объединении слов „slimy” ‘осклизлый’ и „lithe” ‘бойкий’. „Slithy” является определением к существительному *toves*, которое может происходить от слова „towards” ‘вперед’. Все словосочетание *slithy toves* может восприниматься как название существ с определенным признаком. В книге Кэрролла Хампти Дампти представляет их как животные, похожи одновременно на барсуков и яще-

риц. *Wabe* – вроде бы обозначение места обитания этих существ – восходит к выражениям „way before” ‘перед’ и „way behind” ‘сзади’, так как *toves* – по объяснениям Хампти Дампти – окружают солнечные часы. Глагол *to gyre* означает ‘крутиться как насекомое’, а *gimble* – ‘делать дырки при помощи сверла’. В итоге оказывается, что в двух первых строчках стихотворения говорится о быстродвигающихся, ближе не определенных животных, которых мы наблюдаем вечером на месте их обитания.

Важную роль в стихотворении *Jabberwocky* играет также звуковая сторона текста. Как можно было уже убедиться, одни из составляющих его элементов напоминают реальные слова и выражения; в других случаях „нормальные” слова получают иной звуковой оттенок вследствие фонетических искажений.

Как видим, комплексная игра со словом – его значением, формой и звуком – оборачивается созданием неконкретного по образности и недовыясненного по содержанию стихотворения, которое мы понимаем или стараемся понять.

Если английский адресат текста Кэрролла оказывается в недоумении при пробе интерпретации нюансов авторского замысла, то как быть переводчику, который должен непонятно чем поделиться со своими соотечественниками? Обилие неологизмов, странности формы, которая зачастую предопределяет содержание, необходимость удержания стихотворных атрибутов – все это главные проблемы, которые делают работу переводчиков необыкновенно сложной.

И тем не менее в Польше нашлось как минимум тринадцать смельчаков, взявшихся за это нелегкое дело. Любопытно, что один из ранних польских переводов *Jabberwocky* сделал небезызвестный Януш Корвин-Миккэ в 1980 году. Новейшим же польским переводом этого стихотворения считается работа Иренеуша Садовского (2016).

Из всех известных переводов *Jabberwocky* на польский язык для анализа мною выбраны четыре – как наиболее отличающиеся друг от друга, характеризующиеся непохожими решениями. Каждый переводчик нашел свой подход к передаче смысла произведения, характера сюжетного действия и представления самих героев, о которых рассказывает стихотворение.

Непосредственный анализ переводов предварим кратким представлением переводчиков, работы которых выбраны для рассмотрения. Первым из них является Станислав Бараньчак – один из известнейших польских поэтов, переводчиков и литературных критиков. Его перевод *Jabberwocky* был издан в 1998 году. Считается, что Бараньчаку – благодаря переводческому опыту и таланту – в значительной мере удалось передать замысел автора и игру оригинального произведения.

Следующий переводчик – Мачей Сломчински – помимо переводческой деятельности известен также как писатель, автор криминальных романов. Он –



вроде бы единственный в мире – перевел все произведения Вильяма Шекспира. Перевод же *Jabberwocky* его авторства появился в 2000 году.

Антони Марианович известен как польский поэт, переводчик, прозаик, драматург и сатирик. При всем разнообразии творческой деятельности большую склонность он проявляет к сатирическим формам, а также к произведениям для детей (как переводам, так и собственному творчеству). Перевод *Jabberwocky* Мариановича увидел свет в 2005 году.

Упомянутый уже выше Иренеуш Садовски профессиональным переводчиком не является. Этот кандидат социологических наук попытался перевести стихотворение Кэрролла как любитель. Результат своей работы Садовски поместил на своем интернет-блоге в 2016 году.

Итак, четыре польских переводчика поставили перед собой задачу познакомить читателей с английской литературой нонсенса – перевести то, чего нет; передать нереальное несуществующим языком, показав при этом, что нелогичный, аномальный текст полон языковой игры.

Каждый человек по-своему чувствует язык, поэтому в каждом из выбранных мной переводов игра строится на разных словах, созвучиях, значениях и даже ассоциациях. Словом, переводчики обращались к разным решениям, чтобы передать то, что предстает в их воображении при прочтении стихотворения Кэрролла.

При рассмотрении этих индивидуальных концепций обратимся к проанализированному по тексту оригинала начальным строчкам стихотворения.

Бараньчак в своем переводе дает полную волю собственной фантазии, иногда даже пренебрегает конкретными значениями слов оригинала. Схема построения неологизмов у него очень похожа на кэрролловскую: Бараньчак соединяет два слова в одно. Однако значение „смиксированного” слова часто отличается от семантики слова-параллели из оригинала. Кроме того, переводчик заменяет таинственных животных Кэрролла растениями.

В переводе Сломчинского наблюдаем слова и словосочетания, семантически более близкие к тем, которые зафиксированы у Кэрролла. И даже если по форме они не соответствуют оригиналу, смысл чаще всего остается тот же. В основу техники языковой игры Сломчински (как и Бараньчак) кладет авторскую схему сложения двух слов.

В версии Мариановича – в сравнении с подлинником и упомянутыми уже переводами – сокращается объем текста и соответственно количество игровых слов. Обращаясь с оригиналом более вольно, он сильно меняет если не содержание (о таком говорить, как известно, трудно), то характер первых строчек произведения. Механизм воспроизводимой игры повторяет одну и ту же конструкцию – мы наблюдаем не просто сложение, но и наложение двух слов, создание гибрида, в котором в качестве „цементирующего” звена выступает их

общая часть. В результате происходит как бы плавный переход одного слова в другое. Без сомнений, Марианович создал оригинальную, весьма необычную версию *Jabberwocky*.

Перевод, принадлежащий Садовскому, больше других соответствует оригиналу. Переводчик не просто сочетает два слова для создания игрового эффекта, но и заботится о том, чтобы по значению они были близки оригиналу.

Как видим, каждый из рассмотренных переводчиков старался передать специфику абсурдной поэзии. Одни из них держались ближе слова и образа оригинала, другие проявляли больший полет собственной фантазии, но все они пытались следовать технике языковой игры автора.

Очень трудно однозначно определить, чей перевод лучше, так как при оценке следовало бы учитывать разные критерии. Наиболее верно передает смысл и игровые схемы оригинала перевод Садовского. Самая большая инициатива и креативность отличает работу Мариановича. Два оставшихся перевода показывают умение авторов пользоваться ресурсами словообразования для создания эффекта абсурда. Можно сказать, что все рассмотренные переводчики успешно выполнили очень трудную задачу и раскрыли польскому читателю секреты абстрактной поэзии.

Использованная литература:

Демурова Н. М., вступительное слово к публикации: Льюис Керролл, Алиса в Стране чудес (пер. Н. М. Демуровой), Москва 1991.

Огурцов А. П., Абсурд, [в:] *Новая философская энциклопедия: в 4 тт., под ред. В. С. Стёпина, т. 1, Москва 2000, с. 21-24.*

Чуковский К., *От двух до пяти*, [в:] его же, *Собрание сочинений в пятнадцати томах, т. 2, Москва 2012, с. 7-388.*

Marcel Gralec

Filologia rosyjska, III rok, UJ

## МЕТАФОРА В НАЗВАНИЯХ ВОЕННОЙ ТЕХНИКИ КАК ПРОБЛЕМА ТЕРМИНОТВОРЧЕСТВА И ПЕРЕВОДА

Как известно, термины, будучи выражением понятий специальных областей деятельности или знаний, характеризуются рядом особенностей. В числе этих обязательных характеристик значатся помимо наличия дефиниции: точность; однозначность, отсутствие синонимов; краткость; внедренность; современность; благозвучность; стилистическая нейтральность и отсутствие экспрессии<sup>1</sup>.

Две последние специфические черты ставят под большое сомнение возможность использования в терминотворчестве метафор. „Перенесение свойств одного предмета (...) на другой, по принципу их сходства в каком-либо отношении или по контрасту”<sup>2</sup> – то есть скрытое сравнение, каковым и является метафора, как правило, сопровождается уходом от стилистической нейтральности. Ассоциативные связи, лежащие в основе метафоры, чаще всего базируются „на признаках, несущих сведения либо об обиходнопрактическом опыте данного языкового коллектива, либо о его культурноисторическом значении”<sup>3</sup>. И в одном, и в другом случае метафорическая образность придает новообразованию экспрессивный оттенок. Со временем он может стереться, как в примерах: таз – в анатомии „часть скелета человека и животных – костный пояс, опирающийся на нижние (у животных – на задние) конечности и служащий опорой для позвоночника”<sup>4</sup>; *бык* – в строительстве „промежуточная опора моста или гидротехнического сооружения”<sup>5</sup>; *мушка* – „небольшой выступ на передней части ствола личного огнестрельного оружия, служащий для точности

<sup>1</sup> Н.И. Колесникова, От конспекта к диссертации. Учебное пособие: для студентов, аспирантов, преподавателей, Москва 2002, с. 18.

<sup>2</sup> Д.П. Муравьев, *Метафора*, [в:] *Литературный энциклопедический словарь*, под ред. В.М. Кожевникова и П.А. Николаева, Москва 1987, с. 218.

<sup>3</sup> См.: А.А. Шарапа, Терминообразование: изучение, обучение и коммуникация, [в:] *Русский язык и культура в пространстве Русского мира: материалы II Конгресса Российского общества преподавателей русского языка и литературы*: в 2-х т., т. 2, Санкт-Петербург 2010, с. 144.

<sup>4</sup> Большой толковый словарь русского языка, под ред. С.А. Кузнецова, Санкт-Петербург 2008, с. 1303.

<sup>5</sup> Там же, с. 107.

прицеливания при стрельбе”<sup>6</sup>, но гораздо чаще – исходя из своей природы – сравнение подкрашено эмоциями.

Весь названный выше комплекс требований к терминотворчеству, включающий интересующие нас стилистическую нейтральность и отсутствие экспрессии, ожидаемо должен распространяться и на такую серьезную область человеческой деятельности как военное дело, а, конкретнее, названия военной техники.

Так оно до поры и времени было: среди определений разновидностей оружия, летательных и плавающих средств, моторизированного транспорта абсолютно преобладали сухие аббревиатурные названия, включающие в себя еще и набор цифр.

Однако в последнее десятилетие в устоявшейся системе наметились серьезные изменения. Справедливости ради следует уточнить, что симптомы обращения к иной – образной – модели военного терминотворчества появились гораздо раньше. В России практика народной метафоризации именовании отдельных видов вооружения существует уже более полувека. Правда, в документах все оставалось по-старому, но у военнослужащих в годы Великой Отечественной войны появился обычай давать надёжным образцам военной техники неофициальные прозвища. Самым известным в этой связи примером является знаменитый ракетный комплекс „Катюша”, официально числящийся как БМ-13. Самоходно-артиллерийская установка ИСУ-152 прозывалась „Зверобоем”, а штурмовик Ил-2 превратился в „Летающий Танк” (у этого определения, как видим, помимо избыточной метафористичности есть еще одно слабое для термина место – отсутствие лаконичной формы). В целом же это были единичные примеры на фоне абсолютного преобладания скучных аббревиатурных и цифровых названий<sup>7</sup>.

Официальный статус метафористические именования образцов оружия обрели в послевоенные годы. До этого – в военное лихолетье – конструкторы и специалисты часто бывали на фронте, общались с офицерами и солдатами, и потому знали об их привычке давать оружию оригинальные названия. „С 1950-х годов вместо прозвищ на поле боя военной технике стали присуждаться официальные названия уже на стадии разработки”<sup>8</sup>.

Если же обратимся к позднейшей практике армейского терминотворчества, без труда заметим, что метафоризация названий образцов оружия стала знаменовать прочно обозначившуюся тенденцию, которая к тому же характеризовалась интернациональным характером. Так, американцы назвали свой танк

---

<sup>6</sup> Там же, с. 567.

<sup>7</sup> А. Заквасин, Остроумное оружие: почему в России так много военной техники с забавными названиями?, <https://russian.rt.com/russia/article/362123-oruzhie-rossiya-buratino-solnceryok> [режим доступа: 6.05.2018].

<sup>8</sup> Там же.

„Абрамс”, немцы – „Леопард”, французы – „Леклерк”, англичане – „Челленджер”<sup>9</sup>. Собственные названия имеют даже танки иранского производства – „Зульфикар” (так именовался меч Мухаммеда) и „Мобарез” (по-персидски ‘воин’).

Объектом рассмотрения в этой статье станут метафористические номинации российской и польской военной техники. Помимо выявления и описания производящей базы терминотворчества – сфер действительности, откуда берутся метафоры, – затронем вопрос возможности перевода этих образных терминов на другой язык<sup>10</sup>.

Даже беглый просмотр военных метафористических названий показывает, сколь широким является тематический диапазон фундамента для переносного военного словотворчества, некоторые из сравнений могут показаться странными и абсолютно „не мужскими”.

Начнём с номинаций, заимствованных от названий животных. По своему метафористическому, а не цифровому и аббревиатурному именованию известны в России, например, вертолеты Ка-60 „Касатка” (что значит ‘Orka’), Ка-50 „Чёрная акула” (‘Czarny rekin’) и Ми-28Н „Ночной охотник” (‘Nocny myśliwy’). Как видим, в отношении даже однотипных летательных аппаратов используются метафоры, соотносимые и с водоплавающими млекопитающими, и с водоплавающими хищниками, и с общим определением агрессивного существа. Гораздо больше системности и порядка наблюдаем в названиях морских военных судов. При этом названия-метафоры вопреки ожиданию представляют, как правило, отнюдь не водный, а птичий мир. Тяжёлые атомные ракетные крейсера проекта 1144 именуется „Орланами” (‘Bielik’), авианесущие крейсера проекта 1143 – „Кречетами” (‘Białozór’), эскадренные миноносцы проекта 956 „Сарычами” (‘Myszołów’), сторожевые корабли проекта 11540 – „Ястребами” (‘Jastrząb’), сторожевые корабли проекта 1135 – „Буревестниками” (‘Petrel’), малые ракетные корабли проекта 1239 – „Сивучами” (‘Uchatek grzywiasty’), малые противолодочные корабли проекта 1124 – „Альбатросами” (по-польски это слово подобно – „Albatros”). Впрочем, и отклонения от птичьей мотивации в названиях военных судов также фиксируются. И в этих случаях, как представляется, в основу терминотворчества кладется не обозначенная выше устоявшаяся традиция, а как таковой метафорический перенос. Думается, что малые ракетные корабли проекта 1234 названы „Оводами” (‘Wąk’) из-за своего небольшого размера и неприятных для объекта атаки способностей, сторожевые корабли проекта 11661 именуется „Гепардами” („Gepard”) из-за стремитель-

<sup>9</sup> С. Юферев, Несерьезные названия серьезного оружия, <https://topwar.ru/13180-nesereznyie-nazvaniya-serezno-go-oruzhiya.html> [режим доступа: 9.05.2018].

<sup>10</sup> Здесь следует добавить, что у русской военной техники выступают также англоязычные названия по классификации НАТО. Но они не подлежат переводу на русский язык, а представляют собственную систему (например, подводный крейсер проекта 941 „Акула” называется „Turphoon”, что значит ‘Тайфун’).

ности передвижения, большие десантные корабли проекта 1171 „Тапирами” („Tapi”) из-за тяжелой массивной формы. В отличие от надводного флота подводный называется в России „в честь” морских обитателей: ракетный крейсер стратегического назначения проекта 941 носит гордое имя „Акула” (‘Rekin’), подводные лодки проекта 667БДРМ – это „Дельфины” („Delfin”), подводные лодки проекта 667БДР – „Кальмары” („Kalmar”)<sup>11</sup>.

В ракетных войсках и артиллерии к процессу именованию разновидностей вооружений привлекаются переносы названия разнообразных животных. Например, 240-миллиметровый реактивный снаряд МС-24 с химической БЧ называется „Ласка” (‘Łasica’), 140-миллиметровый реактивный снаряд М-14С – „Белка” (‘Wiewiółka’), многоцелевой мишенный ракетный комплекс 96М6М – это уже „Кабан” (‘Dzik’), тогда как мобильный робототехнический комплекс МРК-2 – „Кузнечик” (‘Pasikonik’), 533-миллиметровая самонаводящаяся торпеда СЭТ-65 почему-то именуется „Енот” (‘Szop prac’), а бесшумный автоматного-гранатометный комплекс 6С1 – „Канарейка” (‘Kanarek’), и уже совсем непонятна мотивация названия радиоприемника Р-880М – „Креветка” („Krewetka”). Дополнением к списку могут служить номинации 324-миллиметровой авиационной противолодочной торпеды „Колибри” (‘Koliber’) и радиолокационного прицельного комплекса Н001ВР для модификаций Су-27 „Панда” („Panda”) Выделения заслуживает уникальное в своей уменьшительно-ласкательной тональности именование „Козлик” (‘Kozłe’) для гранатомета ТКБ-0134. Все эти примеры показывают широту географического диапазон зоологической базы имятворчества;

Тенденция к использованию названий, в основе которых лежит метафористический перенос от названий животных, выступает также в польской военной терминологии, что иллюстрируют: вертолет PZL W-3 „Sokol” („Сокол”), машина технической подготовки WPT „MORS” („Морж”), реактивная система залпового огня WR-40 „Langusta” („Лангуст”), гаубица-пушка АНS „Krab” („Краб”), машина Honker „Skorpion” („Скорпион”).

В целом же, как представляется, метафористическое военное терминотворчество имеет в России совершенно иной масштаб, чем в Польше. В некоторых своей проявлениях оно даже обнаруживает признаки системного характера.

Нередко в основу военных терминов берутся также названия растений, а среди них чаще всего цветов. В их числе, например, оказывается целая серия именовании самоходных артиллерийских установок: 2С1 „Гвоздика” (‘Goździk’), 2С3 „Акация” („Akacja”), 2С7 „Пион” (‘Piwonia’), 2С4 „Тюльпан” (‘Tulipan’). Добавим к этой группе 152-миллиметровую самоходную пушку „Гиацинт” (‘Hiacynt’) (здесь выступает также другое неофициальное назва-

<sup>11</sup> Труднообъяснимым исключением является именование подводной лодки проекта 885 „Ясенем” (‘Jesion’).

ние „Геноцид” – ‘Ludobójstwo’), 82-миллиметровый автоматический миномет 2Б9 „Василек” (‘Wławatek’), самоходный противотанковый ракетный комплекс „Хризантема” (‘Chryzantema’). Полагаем, что в основе этой „цветочной” группы лежало одно какое-то именование, мотивация которого предопределялась переносом по образу: разрыв или вспышка снарядов напоминали цветок или соцветие. Впоследствии к сформированной по той же логике группе названий стали автоматически присоединять номинации новых подобных артиллерийских и ракетных орудий. Недалеко от „цветочной” группы тематически отошли названия ракетного комплекса РТ-2ПМ „Тополь” (‘Topola’), гранатомёта РПГ-28 „Клюква” (‘Żurawina’), транспортера БТР-90 „Росток” (‘Kiełek’), однако логика имятворчества здесь применительно к каждому примеру иная.

Мир растений представлен также в названиях польской техники: комплекс радиоэлектронной разведки и подавления именуется „Przebiśnieg” (‘Подснежник’), самоходная установка разминирования SUM-Kalina („Калина”), танковый мостоукладчик MS-20 „Daglezja” (‘Псевдотсуга – род сосны’), саперная машина Topola-S (‘Тополь’).

В названиях вооружения встречаются ссылки на различные природные явления. 55-миллиметровый гранатомет МРГ-1 именуется в России „Огонек” (‘Рюмук’), огнемётная система ТОС-1М – „Солнцепек” (‘Żar’ или ‘Skwar’), ракетный катер проекта 1241 – „Молния” (‘Piorun’), ракетный комплекс „Штурм” (‘Burza’), разнородные реактивные системы залпового огня: 9К51 – „Град” (‘Grad’), 9К51М – „Торнадо-Г” (‘Tornado-G’), РСЗО 9К57 – „Ураган” (‘Huragan’), РСЗО 9К58 – „Смерч” (‘Trąba powietrzna’). Не забудем упомянуть и польский переносной зенитный ракетный комплекс Grom („Гром”).

Свое скромное представительство в этой группе польское метафористическое военное словотворчество отчасти компенсирует более активным, чем в России, обращением к сфере химических элементов. Сошлемся на название пистолета P-83 „WANAD” (‘Ванадий’), автоматы wz. 96 „Beryl” (‘Бериллий’), wz.88 „Tantal” (‘Тантал’), снайперские винтовки „Bor” (‘Бор’) и „Tor” (‘Торий’) и гранатомёт „Pallad” (‘Палладий’). Появляются также названия, происходящие от названий минералов, например, пистолет-пулемёт PM-84 „Glauberyt” („Глауберит”) и бронированного транспортёра „Opal” (‘Опал’). Такого рода термины выступают также в российской армии, но являются менее распространёнными: примерами могут служить авиационная аппаратура опознавания „Магний” (‘Magnez’), проект оборонительной РЛС на Ту-4 „Селен” (‘Selen’), малый противолодочный корабль проекта 1124П „Аметист” (‘Ametyst’), авиационный бортовой связной КВ радиопередатчик P-835 „Аргон” (‘Argon’), оперативно-тактический ракетный комплекс 9К711 „Уран” (‘Uran’), радиовысотомет на Ту-4 „Литий” (‘Lit’).

Как мы заметили, реже в основу именовании военной техники и вооружений кладутся имена собственные. Можно спорить о том, присутствует ли в таких терминах метафористический смысл, однако пример с названием суперсовременного танка Т-90 показывает, что скорее так, чем нет. Мало кто знает, что этот танк, известный также как „Владимир”, был назван в честь его конструктора Владимира Ивановича Поткина. Название же, скорее, вызывает иные ассоциации – причем не обязательно персональные. Кроме танка „Владимир” в этой группе номинаций значатся „Татьяна” и „Наташа” – тактические атомные бомбы, а также „Лидия” – 120-мм миномёт.

Основой для переноса могут служить имена богов или вымышленных персонажей, представляющих мир культуры. Российские подводные лодки проектов 955 и 677 называются соответственно „Борей” (‘Boreasz’) и „Лада” („Łada”), а система ТОС-1 – „Буратино” (реактивный снаряд этого оружия имеет тонкий обтекатель-детонатор в носовой части, по форме он очень похож на длинный нос героя сказки А. Толстого – русском варианте Пинокио).

Любопытно будет заметить, что в текущем году россияне первый раз в истории страны могли выбирать названия новейшего вооружения. Такой возможностью – отдать свой голос на сайте Министерства обороны РФ – воспользовались миллионы (отдано 8 миллионов голосов). В результате подводный беспилотник стал „Посейдоном” („Posejdon”), а боевой лазерный комплекс – „Пересветом” в честь Александра Пересвета, легендарного монаха-воина, участника Куликовской битвы. Но применительно к этому примеру существует возможность другой мотивации – название обнаруживает лексические связи со словами свет, светить, что ассоциируется с лазерным пучком. Последний вид нового оружия, крылатая ракета с ядерной энергоустановкой получила название „Буревестник”<sup>12</sup> (‘Burzyk’). В каждом из этих примеров проявляется закономерность, далеко не всегда, как мы старались показать, присутствующая при именовании вооружений: выбранные народом названия логически мотивированы – связаны с предназначением данного образца вооружения.

О втором – переводческом – аспекте нашего исследования скажем, по возможности, кратко. Все представленные выше русско-польские и польско-русские параллели названий одного вида вооружения не квалифицируются как адекватный перевод. Это были скорее лингвистические пояснения, базирующиеся на словарной ссылке.

В данном случае мы имеем дело с переводом слов-названий, то есть имен собственных, к тому же имеющих строго выраженную национальную форму. Основным способом передачи всех перечисленных названий на другой язык должна быть транскрипция или транслитерация. Обращение к переводу

---

<sup>12</sup> Россияне выбрали названия для новейшего отечественного оружия, <https://ria.ru/arms/20180323/1517078771.html> [режим доступа: 9.05.2018].



„по словарю” чаще всего приведет к недоразумению. Скажем, представление в Польше российского вертолета Ка-60 „Касатка” как „Orka” делает его нераспознаваемым, не позволяет идентифицировать как конкретную единицу вооружения. Ведь в России нет летательного аппарата с таким названием.

Вместе с тем, нетрудно было заметить, что с учетом близости наших языков транскрибированная форма слова и словарный аналог названия иногда совпадают: Ка-52 „Аллигатор” – „Aligator”, Honker „Skorpion” – „Скорпион”. Подобные случаи совсем не значат, что мы обращаемся здесь к переводу по словарю, основной путь переводческой трактовки военных терминов остается прежним – это транскрипция/транслитерация.

Редкие примеры с национально окрашенными названиями также подтверждают верность представленному правилу. Вспомним о названии системы ТОС-1 „Буратино”. Имя этого литературного персонажа не вызовет никаких ассоциаций у польского реципиента, который, узнав, что речь идет о деревянном мальчике с длинным носом, скорее вспомнит более известный ему типаж – Pinokio. Хотя эти персонажи являются почти аналогами, нельзя их путать и менять местами. Нельзя полонизировать „Буратино”, тем более что речь идет о военном термине. Похожим образом следует обходиться с названием танка Т-90 „Владимир”, который должен будет выступать в переводе только как „Władimir”, несмотря на наличие польского варианта этого имени „Włodzimierz”.

Предлагаемая переводческая трактовка, конечно же, стирает у многих метафористических именовании образность, не позволяет увидеть логики словопроизводства. Поэтому в качестве наиболее оптимальной модели передачи военных номинаций в переводе предложим вариант, сочетающий традиционную транскрипцию/транслитерацию с сопутствующим переводом. Принимая такую стратегию, обращаемся к схеме:

Название – Транскрипция-Перевод – Аналог  
 Ка-60 „Касатка” – „Kasatka” („Orka”)  
 wz.96 Beryl – „Бэрыль” („Бериллий”).

В настоящей работе, конечно же, представлена далеко не вся источниковая база метафористического армейского терминовтворчества. На сегодняшний день этот языковой фундамент кажется неисчерпаемым по объему, потому что постоянно изобретаются, называются и начинают свою службу новые виды оружия. Практика их именовании остается едва ли не единственной точкой соприкосновения усилий представителей двух противоположных миров – милитаризма и филологии.

Использованная литература:

- Большой толковый словарь русского языка, под ред. С. А. Кузнецова, Санкт-Петербург 2008.
- Заквасин А., *Остроумное оружие: почему в России так много военной техники с забавными названиями?*, <https://russian.rt.com/russia/article/362123-oruzhie-rossiya-buratino-solncepyok> [режим доступа: 6.05.2018].
- Колесникова Н. И., *От конспекта к диссертации. Учебное пособие: для студентов, аспирантов, преподавателей*, Москва 2002.
- Литературный энциклопедический словарь*, под ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева, Москва 1987.
- Муравьев Д. П., *Метафора*, [в:] *Литературный энциклопедический словарь*, под ред. В. М. Кожевникова и П. А. Николаева, Москва 1987, с. 218-220.
- Россияне выбрали названия для новейшего отечественного оружия*, сайт РИА Новости, <https://ria.ru/arms/20180323/1517078771.html> [режим доступа: 9.05.2018].
- Шарапа А.А., *Терминообразование: изучение, обучение и коммуникация*, [в:] *Русский язык и культура в пространстве Русского мира: материалы II Конгресса Российского общества преподавателей русского языка и литературы*: в 2-х т., т. 2, Санкт-Петербург 2010, с. 144-147.
- Юферев С., *Несерьезные названия серьезного оружия*, <https://topwar.ru/13180-nesereznye-nazvaniya-sereznoego-oruzhiya.html> [режим доступа: 9.05.2018].

Michał Kózka

Filologia rosyjska, II rok, UJ

## ПОТЕНЦИАЛ СТРАТЕГИИ «ОДОМАШНИВАНИЯ» В ПЕРЕДАЧЕ ЯВЛЕНИЯ ИНТЕРТЕКСТУАЛЬНОСТИ В ПЕРЕВОДЕ

Для культуры и литературы второй половины XX и начала XXI века одним из ключевых понятий является интертекстуальность. Термин, рожденный ровно полвека назад для использования в узких лингвистических исследованиях, стал общеупотребительным в современной культурологии, литературоведении, а также критике и теории перевода.

Автором понятия, как известно, является Юлия Кристева, профессор одного из парижских Университетов. Концепцию интертекстуальности она сформулировала в 1967 г. в своей диссертации на основе переосмысления работы М. Бахтина Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве<sup>1</sup>. Французская ученая развивает и поясняет здесь мысль именитого философа-литературоведа о том, что художник находится в постоянном диалоге с предшествующей и современной ему литературой: „любой текст строится как мозаика цитаций, любой текст – это впитывание и трансформация какого-нибудь другого текста. Тем самым на место понятия интерсубъективности встает понятие интертекстуальности”<sup>2</sup>. Термин вошел в научный обиход, причем у разных исследователей получил различное наполнение. Поэтому сегодня – несмотря на многолетнюю историю существования концепции интертекстуальности и ее большое значение для постмодернистской культуры – у самого понятия до сих пор нет единой, канонической дефиниции. В современных трактовках явление, стоящее за терминологической новацией Ю. Кристевой, получает расширенное или суженное осмысление.

Широкий подход к интертекстуальности главным образом базируется на определении, данном этому явлению французскими постструктуралистами Ю. Кристевой и Р. Бартом. Последний, например, считает:

---

<sup>1</sup> М. М. Бахтин, Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве, [в:] е г о ж е, Вопросы литературы и эстетики, Москва 1975, с. 6-71.

<sup>2</sup> Ю. Кристева, Слово, диалог, роман, [в:] Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму, Москва 2000, с. 429.

Каждый текст является интертекстом; другие тексты присутствуют в нем на разных уровнях в более или менее узнаваемых формах: тексты предшествующей культуры и тексты окружающей культуры. Каждый текст представляет собой новую ткань, сотканную из старых цитат. Обрывки культурных кодов, формул, ритмических структур, фрагменты социальных идиом и т. д. – все они поглощены текстом и перемешаны в нем, поскольку всегда до текста и вокруг него существует язык<sup>3</sup>.

При такой широкой трактовке интертекстуальности:

текст теряет свою уникальность, законченность, становясь лишь частью общего универсального, совпадающего с историей и обществом, а интертекстуальность предстает как теория безграничного текста, который интертекстуален в каждом своём фрагменте<sup>4</sup>.

Представленное толкование интертекстуальности иным исследователям кажется излишне общим, расплывчатым, малопригодным для практического анализа. Они предлагают узкую трактовку понятия. Под интертекстуальностью в этом случае понимается фиксированное присутствие одного текста в другом, т. е. «включение в текст либо целых других текстов, либо их фрагментов в виде маркированных или немаркированных, преобразованных или неизменных цитат, аллюзий, реминисценций»<sup>5</sup>.

Понятно, что принятие именно узкой трактовки термина позволит нам рассмотреть обозначенную в заглавии доклада проблему, то есть показать возможности передачи явления интертекстуальности в переводе.

Если основной формой реализации интертекстуальности является в этом случае цитация (явная и скрытая, точная и трансформированная), стоит сделать обязательную оговорку. Хотя модель построения художественного текста с привлечением чужих слов и иных отнесений к другим произведениям признается сегодня одним из атрибутов постмодернистической культуры, такая практика сопровождает развитие всех историко-литературных эпох.

Образно можно сказать, что интертекстуальность существует столько же, сколько и литература, ну, может, *o jeden dzień krótsze*. В этой высказанной фразе польские читатели без труда обнаружили интертекстуальную вставку: обыгрывание известного призыва Ежи Овсяка: *Gramy do końca świata i jeden dzień dłużej*.

Нетрудно заметить, что текст, насыщенный интертекстуальными вкраплениями, подразумевает наличие множества подтекстов, распознаваемых в лучшем случае носителями той культуры, которую он представляет. Передача проявлений интертекстуальности на другой язык относится к числу настолько

<sup>3</sup> R. Barthes, *Texte*, [w:] *Encyclopaedia Universalis*, Paris, 1973, vol. 5, s. 78, русск. перевод: Р. Барт, Избранные работы. Семиотика. Поэтика, под ред. Г. К. Косиковой, Москва 1989, с. 418.

<sup>4</sup> Ю. Л. Высочина, Интертекстуальность прозы Татьяны Толстой (на материале романа «Кысь»), АКД, Челябинск 2007, с. 3.

<sup>5</sup> См.: там же.

сложных переводческих задач, что по праву относится к категории „непереводимого в переводе”<sup>6</sup>. Очевидные трудности вытекают из того, что реципиент является представителем чужой относительно оригинала культуры и не распознает, как правило, ни самих интертекстуальных вставок, ни привносимых ими аллюзий и подтекстов.

К счастью, практика перевода показывает один возможный выход из сложной ситуации – обращение к стратегии „одомашнивания”. Суть ее заключается в подборе распознаваемой читателем номинации, чаще всего взятой из отечественной национальной культуры, которая в переводном тексте будет выполнять ту же функцию, что и интертекстуальная вставка в тексте оригинала.

Чтобы показать эффективность этой стратегии, обратимся сначала к переводам знаменитой сказки Льюиса Кэрролла Алиса в Стране Чудес. Из длинных переводческих серий – в Польше Алиса переводилась 11 раз, в России свыше 20 – возьмем лишь наиболее показательные примеры, дающие возможность проиллюстрировать разницу в результативности подходов к отображению явления интертекстуальности.

Материалом послужит одно четверостишие, которое главное героиня декламирует, чтобы определить, кто она такая:

How doth the little crocodile  
Improve his shining tail,  
And pour the waters of the Nile  
On every golden scale.

Это стихотворение изначально основывается на другом тексте – пародирует назидательное произведение английского богослова и писателя Исаака Уоттса (1674-1748). К увеличению степени его распознаваемости для английской читающей публики в свое время приложил руку Ч. Диккенс, упоминавших о Уоттсе в своих текстах<sup>7</sup>.

Традиционный в меру эквивалентный с формальных позиций перевод этого стихотворения на русский язык выглядит так:

Как этот юный крокодил  
В наряде золотом

<sup>6</sup> Возможности передачи интертекстуальности в переводе обсуждаются, в частности, в публикациях: И.С.Алексеева, Апофеоз интертекстуальности (о переводе поэмы Тимура Кибирова «Когда был Ленин маленьким» на немецкий язык и об интертекстуальном барере и переводе), [в:] Федоровские чтения, вып. 3, Материалы III Международной научной конференции по переводоведению, Санкт-Петербург 2001, с. 13-19; M. Bogaczyk-Vormayr, *Wszystko jest tekstem? Hipertekstualizm jako nowe doświadczenie literatury*, „Teksty Drugie” 2008, 1-2, s. 256-269; J. Szerszunowicz, *Stylotwórcza funkcja związków frazeologicznych w twórczości księdza Jana Twardowskiego a ich przekład na materiale tłumaczeń wybranych wierszy na język angielski*, „Pamiętnik Literacki” 4/2014, с. 101-121.

<sup>7</sup> А. Борисенко, Преемственность в переводе. Поэзия нонсенса усвоение литературной формы, [в:] Альманах переводчика, отв. ред. М.Л. Гаспаров. Москва 2001, с. 64.

Проворно рассекает Нил  
Чешуйчатым хвостом.  
(пер. А. А. Щербакова, 1977)

Переводчик А. А. Щербаков не заметил или не захотел отражать здесь присутствия интертекстуальных вставок.

А вот адаптированные под российского читателя варианты перевода, а вернее „одомашненного” переложения с фиксацией интертекстуальности:

Звери в школу собирайтесь!  
Крокодил пропел давно!  
Как вы там не упирайтесь,  
Не кусайтесь, не брыкайтесь  
Не поможет все равно!  
(пер. Б. В. Заходера, 1972)

В лесу родилась телочка,  
В лесу она росла.  
Сама все лето знойное  
Она себя пасла.  
(пер. Л. Яхнина, 1998)

В версии Б. Заходера отчетливо просматриваются первые строки стихотворения Приглашение в школу русского поэта XIX в. Л.Н. Модзалевского (1837-1896), ставшее широко известным после публикации в школьных хрестоматиях для начального чтения:

Дети! в школу собирайтесь,  
Петушок пропел давно  
Попроворней одевайтесь!  
Смотрит солнышко в окно.

При этом первое двустипхие является для читателей еще более распознаваемым: оно обрело в русском языке характер „крылатых слов”, употребляется шутивно для побуждения детей к более активным сборам в школу.

При оценке качества „одомашненного” перевода стоит, кроме того, обратить внимание на специальные старания Б. Заходера подчеркнуть абсурдность описываемой ситуации (Крокодил пропел давно!), что вполне соответствует характеристике всего произведения Кэрролла.

Фоном для второго перевода – авторства Л. Яхнина – стали слова из близкой каждому россиянину детской песенки:

В лесу родилась ёлочка,  
В лесу она росла.  
Зимой и летом стройная,  
Зелёная была.

О степени ее известности говорит следующий факт: по результатам проведенного в 2015 году социологического исследования, текст В лесу родилась ёлочка занял 29-е место в топ-100 самых популярных в России стихотворных строк, включающем, в числе всего прочего, русскую и мировую классику<sup>8</sup>. Отметим, что Л. Яхнин в своем переводе также не преминул намекнуть на абсурдность происходящего: Телочка ... сама ... себя пасла.

Для подчеркивания эффективности проявлений доместикации на польском материале обратимся к сравнительному рассмотрению переводов М. Сломчиньского и А. Мариановича – самым тиражируемым и популярным польскоязычным версиям сказки об Алисе.

Перевод Мачея Сломчиньского (1955) признается наиболее точным из всех сделанных до сегодняшнего дня. Его автор в предисловии ко второму изданию книги объяснял, что ставил перед собой цель приблизить Алису взрослому польскому читателю. Обсуждаемый стихотворный фрагмент у М. Сломчиньского выглядит следующим образом:

Jak skrzętnie, mały krokodylu,  
Dbasz o swój ogon czysty  
Wciąż polewając wodą z Nilu  
Każdą z łusek srebrzystych!

Переводческий вариант Антония Марьяновича (1955) расходится с оригиналом, в чем мы можем убедиться на примере этого же стихотворного текста о крокодиле, а, точнее, совсем не о крокодиле:

Pan Lew był raz chory i leżał w łóżeczku,  
Więc przyszedł pan doktor:  
– Jak się masz koteczku?  
– Niedobrze, lecz teraz na obiad jest pora.  
Rzekł lew rozżalony i pożarł doktora.

Конечно же, каждый поляк без труда определит текстовую первооснову этого стихотворения: знакомые с детства строки Станислава Яховича, одного из зачинателей польской литературы для детей:

Pan kotek był chory i leżał w łóżeczku,  
I przyszedł kot doktór:  
– Jak się masz koteczku!  
– Źle bardzo... – i łapkę wyciągnął do niego.  
Wziął za puls pan doktór poważnie chorego,

<sup>8</sup> В лесу родилась елочка, [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92\\_%D0%BB%D0%B5%D1%81%D1%83\\_%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%8C\\_%D1%91%D0%B%D0%BE%D1%87%D0%BA%D0%B0](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92_%D0%BB%D0%B5%D1%81%D1%83_%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%8C_%D1%91%D0%B%D0%BE%D1%87%D0%BA%D0%B0) [режим доступа: 20. 05. 2018].

Нет нужды долго задуматься над вопросом, какой перевод интереснее – и так все понятно. Не столь однозначным, но очень важным будет ответ на другой вопрос: какой перевод точнее по отношению к оригиналу. И тут оказывается, что „одомашненный” перевод лучше передает замысел автора, а традиционный – авторское слово.

Что из этого важнее волен выбирать каждый читатель. Чтобы облегчить выбор, приведу еще пару парраллелей, обратившись на сей раз к очень серьезной литературе.

Явление интертекстуальности, как известно, имеет место в творчестве самых больших литературных авторитетов нашего времени, не является в этой связи исключением поэзия Виславы Шимборской<sup>9</sup>. В стихах нашего лауреата Нобелевской премии найти можно множество ссылок на мотивы из польской литературы. Вспомним строчки из стихотворения *Wieczór autorski* [Авторский вечер]:

Nie być bokserem, być poetą,  
mieć wyrok skazujący na ciężkie norwidy.

Шимборская упоминает здесь – правда, в необычной грамматической форме – имя великого польского поэта конца эпохи романтизма. Представление фамилии во множественном числе, да еще в виде неодушевленного существительного заставляет трактовать фразу *mieć wyrok skazujący na ciężkie norwidy* как показ в чем-то типичной для многих творцов судьбы – одинокой, анонимной смерти в бедствиях.

Посмотрим переводы этих строчек на другие языки:

Быть не боксером.  
Быть, – ужас! – поэтом: быть осужденным к хождению в веригах.  
(пер. В. Луцкера)

Быть не боксером, а поэтом  
Тоже драма.  
(пер. Г. Языковой)

анг.: one sentenced to hard shelling for life,

франц.: Se trouver condamné à vingt ans de rimbauds,

нем.: Verurteilt zu lebenslänglichen Büchner,

ит.: Avere una condanna ai valéry forzati.

<sup>9</sup> Примеры взяты из статьи: J. Szerszunowicz, *Między adaptacją a egzotyzacją: odwołania do tekstów kultury polskiej jako kategoria lak unarna w przekładach wierszy Wisławy Szymborskiej*, „Białostockie Archiwum Językowe”, 14 (2014), с. 226-235.



В трех переводах – английском, французском и немецком – интертекстуальная ссылка передана путем обращения к стратегии „одомашнивания”. При этом переводчики ввели в текст имена славных и заслуженных для их национальных литератур поэтов, известных своими трагическими судьбами: Перси Биш Шелли утонул в море в возрасте 30 лет; еще меньше прожил Георг Бюхнер, умерший от тифа; Артур Рембо ушел из жизни вследствие тяжелой болезни после ампутации ноги, не дожив до пятидесяти...

Как представляется, более трудная задача стояла перед переводчиками, работавшими с фрагментом другого стихотворения В. Шимборской *Relacja ze szpitala*:

Nie pytał o nikogo z naszego stolika.  
Ani o ciebie, Boleku. Ani o ciebie, Toleku. Ani o ciebie, Lolku.

Во второй процитированной строчке значатся имена известных героев мультфильма, популярного в Польше с сороковых годов XX-го века, а вот вставленное между именами анимационных героев имя *Tolek* в мультфильме никогда не значилось. Оно ассоциируется с другим кинематографическим произведением – это имя главного героя известного польского телесериала 70-х годов: *Stawiam na Tolka Banana*. Таким образом, в строчке из стихотворения Шимборской обнаруживаются интертекстуальные ссылки на популярных героев массовой отечественной телепродукции.

Переводческие решения показывают, что по пути доместикации пошли испанский и один из английских переводчиков:

анг.: He didn't ask about anyone from our table.  
Not about you, Bolek. Not about you, Tolek. Not about you,  
Lolek.

или

Not about you, Barry, Or you Larry. Or you, Harry

ит.: N'è di te, Bolek. N'è di te, Tolek.  
N'è di te, Lolek.

исп.: Ni por ti Juancho, ni por ti, Moncho, ni por ti, Pancho.

В этих двух вариантах перевода сохранена ссылка на „детский мир”. В английском имена *Barry, Larry, Harry* Ларри, Гарри и Дик значатся в идиоме: „every Larry, Dick and Harry”. В испанском упомянутые *Juancho, Moncho, Pancho* относятся к числу самых распространенных народных имен. В остальных

случаях обратившиеся к транскрипции и транслитерации переводчики потеряли заложенный автором смысл, а, следовательно, текст перевода был лишен чего-то важного.

С опорой на переводческую практику мы постарались описать и проиллюстрировать действие одной из стратегий, обращение к которой очень часто предоставляет единственную возможность переводчику передать текст подлинника в такой форме, что читатель перевода получит от знакомства с переводной версией столько же впечатлений, сколько получает от авторского текста читатель оригинала.

Библиография:

- Алексеева И.С., Апофеоз интертекстуальности (о переводе поэмы Тимура Кибирова «Когда был Ленин Маленьким» на немецкий язык и об интертекстуальном барере и переводе), [в:] Федоровские чтения, вып. 3, Материалы III Международной научной конференции по переводоведению, Санкт-Петербург 2001, с. 13-19.
- Бахтин М. М., Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве, [в:] его же, Вопросы литературы и эстетики, Москва 1975, с. 6-71.
- Борисенко А., Преемственность в переводе. Пoesия нонсенса усвоение литературной формы? [в:] Альманах переводчика, отв. ред. М.Л. Гаспаров. Москва 2001, с. 55-74.
- В лесу родилась елочка, [https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92\\_%D0%BB%D0%B5%D1%81%D1%83\\_%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%8C\\_%D1%91%D0%BB%D0%BE%D1%87%D0%BA%D0%B0](https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%92_%D0%BB%D0%B5%D1%81%D1%83_%D1%80%D0%BE%D0%B4%D0%B8%D0%BB%D0%B0%D1%81%D1%8C_%D1%91%D0%BB%D0%BE%D1%87%D0%BA%D0%B0) [режим доступа: 20. 05. 2018].
- Высочина Ю. Л., Интертекстуальность прозы Татьяны Толстой (на материале романа «Кысь»), АКД, Челябинск 2007.
- Кристева Ю., Слово, диалог, роман, [в:] Французская семиотика: От структурализма к постструктурализму, Москва 2000, с. 427-457.
- Bogaczyk-Vormayr M., *Wszystko jest tekstem? Hipertekstualizm jako nowe doświadczenie literatury*, „Teksty Drugie” 2008, 1-2, s. 256-269,
- Szerszunowicz J., *Między adaptacją a egzotyzacją: odwołania do tekstów kultury polskiej jako kategoria lak unarna w przekładach wierszy Wisławy Szymborskiej*, „Białostockie Archiwum Językowe”, 14 (2014), s. 217-240.
- Szerszunowicz J., *Stylotwórcza funkcja związków frazeologicznych w twórczości księdza Jana Twardowskiego a ich przekład na materiale tłumaczeń wybranych wierszy na język angielski*, „Pamiętnik Literacki” 4/2014, с. 101-121.

Joanna Pańkowska

Filologia rosyjska, II rok, UJ

## ТЕКСТ БЕЗ ЛЕКСИЧЕСКОГО ЗНАЧЕНИЯ КАК ОБЪЕКТ ПЕРЕВОДА

Многим филологам-славистам известна фраза академика Льва Щербы: „„Глокая куздра штеко будланула бокра и курдючит бокрѐнка”. К этому сконструированному почти сто лет назад, казалось бы, бессмысленному предложению постоянно обращаются преподаватели, когда хотят удивить студентов тайнами грамматики русского языка.

Осенью 1925 года, как вспоминает один из тогдашних студентов, а впоследствии писатель и популяризатор знаний о лингвистике Лев Успенский, в Институте истории искусств Л. В. Щерба читал свою лекцию по „Введению в языкознание”, где и предложил присутствующим разобрать по частям речи процитированную выше фразу.

– Это ничего не значит! Никто ничего не понимает... – сказала одна студентка. И тогда-то профессор нахмурился:

– То есть как: „никто не понимает”? Вы отлично понимаете все, что здесь написано... Или – почти все! [...] Будьте добры, вот вы: про кого тут говорится.

Испуганная девушка, вспыхнув, растерянно пробормотала:

– Про... про куздру какую-то...

– Совершенно верно, — согласился ученый. – Конечно, так! Именно: про куздру! Только почему про „какую-то”? Здесь ясно сказано, какая она. Она же „глокая”. [...] Можете вы мне ответить, если я у вас спрошу: что она, куздра, наделала?

– Она будланула! – уже со смехом, оживленно загалдели все.

– И штеко притом будланула ! – важно проговорил профессор, поблескивая оправой пенсне, – И теперь я уже просто требую, чтобы вы, дорогая коллега, сказали мне: этот „бокр” – что он такое: живое существо или предмет?

– Он – живой, потому что у него „бокрѐнок” есть. Профессор фыркнул

– Гм! Стоит пень. Около пня растет опенок. Что же, по-вашему: пень живой? Нет, не в этом дело, А вот, скажите: в каком падеже стоит тут слово „бокр”. Да, в винительном! А на какой вопрос отвечает? Будланула – кого? Бокр-а! Если было бы „будланула что” – стояло бы „бокр”. Значит, „бокр” – существо, а не предмет. [...]

И профессор, начав с этой смешной и нелепой с виду „глокой куздры”, повел нас к самым глубоким, самым интересным и практически важным вопросам языка<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Л. Успенский, Слово о словах (Очерки о языке), Москва 1957, с. 315.

Этот пример позволяет понять, что значат для языка такие отвлеченные понятия как грамматическая форма и грамматическое значение. В предложении, как мы видим, нет ни одного реального русского корня, то есть сами по себе слова ничего не значат. Но во фразе присутствуют подлинные суффиксы и окончания, они-то, соединяясь с выдуманными „корнями” создают узнаваемые формы, сочетание которых обретает смысл. Правда, значение это

не такое, к каким мы привыкли. [...] Дайте нескольким художникам нарисовать картину по этой фразе. Они все нарисуют по-разному, и, вместе с тем, — все одинаково. Одни представят себе „куздру” в виде стихийной силы — ну, скажем, в виде бури... Вот она убила о скалу какого-то моржеобразного „бокра” и треплет всю его детеныша. Другие нарисуют „куздру” как тигрицу, которая сломала шею буйволу и теперь грызет буйволенка. Кто что придумает! Но ведь никто не нарисует слона, который разбил бочку и катает бочонок?.

Очень наглядный пример практической „эффективности” формальной стороны языка приводит в своих воспоминаниях однофамилец цитируемого ученика Л.В. Щербы – известный лингвист Борис Успенский. В 1961 году он стал участником необычного лингвистического эксперимента. В качестве аспиранта Московского университета уехал в Копенгаген для проведения занятий под руководством профессора Луи Ельмслева. При первом разговоре о русских языковедах упомянули также о Щербе. Тогда Успенский вспомнил о „Глокой куздры”. Ельмслев совсем немного владел тогда русским языком, но, к удивлению Успенского, понимал, в чём заключается суть этой фразы. Аспирант был в шоке. Ведь каждый русский сказал бы, что в этом примере сами несуществующие слова, а вот здесь датчанин, у которого знание русского языка ограничивается до минимума, говорит ему: „Мне показалось, что какое-то большое животное побило какое-то другое животное и бьет его детеныша. Разве не так?”<sup>3</sup>.

Представленные суждения о придуманном Л.В. Щербой искусственном предложении касаются интерпретации явления, оцененного глазами лингвиста. А что будет, если посмотреть на эту фразу с позиций переводчика? Насколько трудной будет задача человека, который возьмется передать то, чего в роде нет в словаре одного языка, на другой язык?

Вопреки кажущимся сложностям, переводчику в данном случае не потребуются проявления вершин мастерства – при одном, правда, условии: он должен хорошо разбираться в тонкостях формальной структуры языков – и своего родного, и языка перевода.

Таким образом, при подборе эквивалентов к вымышленным словам переводчик должен учитывать их форму, место в предложении и зависимость между собой. Текст оригинала в этом случае будет прочтен следующим образом:

<sup>2</sup> Там же, с. 317.

<sup>3</sup> См.: Б.А. Успенский, *Ego Loquens: Язык и коммуникационное пространство*, Москва 2011, с. 207.

глокая (как высокая, сильная) – прилагательное; куздра (подобно словам собака, корова), бокра (как волка, зубра) и бокрѣнка (как телѣнка, цыплѣнка, ребѣнка) – одушевленные существительные, причем второе обозначает детеныша первого; будланула (как плеснула, ругнула), кудрячит (как выводит, содержит) – глаголы; штеко (как сильно, весело) – наречия и пр.

Синтаксическая структура этого предложения должна обрести такую схему: кто? – куздра (подлежащее) – какая куздра? – глокая (согласованное определение) – что сделала? – будланула (сказуемое) – кого? – бокра (прямое дополнение); будланула – как? – штеко (обстоятельство образа действия) – и что делает? – кудрячит (сказуемое) – кого? – бокрѣнка (прямое дополнение).

Следование представленным моделям в переводе на любой язык вовсе не означает, что конкретизированные в своей образности фразы типа

Бешеная корова сильно боднула быка и лягает теленка.  
Хитрая лисица ловко обманула волка и ласкает волчонка.  
Глупая ворона сильно клюнула козла и каркает на козленка.  
Добрая тетенька ласково погладила кота и зовет котенка.  
Глупая коза сильно боднула медведя и дразнит медвежонка

могут считаться хорошим – адекватным – переводом. Для воспроизведения замысла автора в них не хватает главного: игры с формой слова.

Сам Л.В. Щерба вкладывал в свое загадочное предложение следующий смысл: „Нечто женского рода в один прием совершило что-то над каким-то существом мужского рода, а потом начало что-то такое вытворять длительное, постепенное с его детенышем”<sup>4</sup>. Эта размытость в передаче значений, выявляемых исключительно грамматическими средствами языка, должна удержаться в переводе, равно как запрет на использование корней известных языку знаменательных слов. Таким образом, перевод может выглядеть так, как представил его переводчик романа „Zabójca mimo woli” А. Марининой. Герой этой повести – бывший зэк по кличке Бокр – во время пребывания в тюрьме нашёл в библиотечной книге фразу, которая его заворожила: *Głoka kuzdra szteko budłanęła bokra i kurdziaczy bokrzę/bokrzętko*. Персонаж определил это предложение поэмой, песнью, романом русской морфологии. *Głoka kuzdra...* помогла ему продержаться в тюрьме. Бокр стал укладывать в голове новые слова и создавал из них рассказы, в которых действовал персонаж, именуемый „гурилной шаболдой”, и придумывал разные истории об этом человеке. Все слова в этих рассказах были искусственные, но сочетались между собой согласно грамматическим правилам<sup>5</sup>.

А вот как выглядит фраза Л.В. Щербы, будучи переведѣнной на другие языки:

(франц.) Une coustre glaque a stѣquement boudlonnѣ le bocre et courdoie le bocreau.

<sup>4</sup> Цит. по: там же, с. 207-208.

<sup>5</sup> А. Маринина, „Zabójca mimo woli”, Варшава 1995.

(италь.) La cusdra gloca ha stecamente budlanato il bocro e sta curdiacciando il bocрино.

(испан.) Una custra gloca ha estecamente budlado al bocre y está cudrando al bocrenito.

(нем.) Eine gloke Kusdra hat den Bokren steckenhaft gebudlet und kürdelt das Bökerchen.

(англ.) A glock coozdre has steckly boodled a boker and is curding a bokerlet.

(лат.) Cusdra gloca bocrum steciter budlavit et bocrellum curdecit<sup>6</sup>.

Как можно было заметить, предложенные переводческие решения опираются на принцип удержания фонетического подобия в отношении звучания оригинала: Глокая куздра – *Gloka kuzdra* – *A glock coozdre*... Это делает переводную фразу распознаваемой (ассоциируемой с Л.В. Щербой), однако, обязательным условием для того, чтобы перевод признавался адекватным, не является. Можно отойти от равнения на звучание оригинала и воспроизвести лишь грамматический механизм искусственного предложения:

*Stroka mezdra treko plasnęła motra i lumiaczy motrzę/motrzątko.*

Предложенный вариант является одним из бесчисленного множества возможных проявлений переводческой инициативы.

В заключении отметим, что искусственный текст, созданный по предложенному Л.В. Щербой образцу, не замыкается в рамках одной единственной фразы, используемой при подготовке студентов-филологов. Жизнеспособность обращения к несуществующим, но частично угадываемым словам используется в дидактических целях в забавной книге Г. Остера „Задачник по математике”<sup>7</sup>. Приведем из нее два примера, на которых ученики могут проверить и уровень своей математической подготовки, и умение мыслить логически, оперируя при этом абстрактными понятиями:

- На одной жужаре к нам прижакали 70 лямзиков, а на другой на 3 лямзика больше. Сколько лямзиков прижакали к нам на обеих жужарах?
- Ключа наклюсюкал 256 парфусиков, а Плюша налюфукал в 3 раза больше парфусиков, да еще и отнял у Ключи половину его парфусиков. Сколько парфусиков у Плюши?

Сконструированный Л.В. Щербой механизм построения искусственного, но значимого текста находит свое воплощение не только в массовой, как у А. Марининой, литературе, но и таких мастеров слова как, например, Людмила Петрушевская. В её сборнике „Дикие животные” приводится ряд созданных

---

<sup>6</sup> См.: Перевести можно всё, <https://arno1251.livejournal.com/301421.html> [режим доступа: 15.02.2018].

<sup>7</sup> Г. Б. Остер, Задачник. Ненаглядное пособие по математике, Москва 1995.

по модели Глокой куздры рассказов, самый известный из которых называется „Пуськи Бятые”:

Сяпала Калуша по напушке и увазила бутявку. И волит:

– Калушата, калушаточки! Бутявочка!

Калушата присяпали и бутявку стрямкали.

И подудонились. А Калуша волит:

– Оёё, оёё! Бутявка-то некузявая! Калушата бутяву вычучили.

Бутявка вздрезбунулась, сопритюкнулась и усяпала с напушки.

А Калуша волит:

– Бутявок не трямкают. Бутявки дюбые и зюмо-зюмо некузявые. От бутявок дудонятся.

А бутявка волит за напушкой:

– Калушата подудонились! Калушата подудонились! Зюмо некузявые! Пуськи бятые!<sup>8</sup>

Интересно, что польского перевода этого и других игровых рассказов Людмилы Петрушевской до сих пор не существует – и это несмотря на то, что иные фрагменты сборника увидели свет в польской версии в переводе выпускницы нашего Института Малгожаты Бухалик<sup>9</sup>.

На примеры Глокой куздры Л. В. Щерба сто лет назад наглядно показал, что текст без лексики может иметь значение – своеобразное, размытое, неконкретное, но во многом понятное. Мы же в своем докладе постарались показать, что передача такой фразы без содержания на другой язык оказывается вполне возможной – нужно только строго следовать правилам грамматики языка перевода.

Использованная литература:

Маринина А., „*Zabójca mimo woli*”, Варшава 1995.

Остер Г. Б., Задачник. Ненаглядное пособие по математике, Москва 1995.

Перевести можно всё, <https://arno1251.livejournal.com/301421.html> [режим доступа: 15.02.2018].

Петрушевская Л., Пуськи бятые, [в:] ее же. Дикие животные сказки, <http://lovereads.me/read/51608/39> [режим доступа: 15.02.2018]

Успенский Б. А., *Ego Loquens: Язык и коммуникационное пространство*, Москва 2011.

Успенский Л., Слово о словах (Очерки о языке), Москва 1957.

Pietruszewska L., *Z cyklu „Dzikiе bajki o zwieżętach”*, przeł. Małgorzata Buchalik, „Dekada literacka”, 1999, nr 09-10, s. 16-19.

<sup>8</sup> Л. Петрушевская, Пуськи бятые, [в:] ее же. Дикие животные сказки, <http://lovereads.me/read/51608/39> [режим доступа: 15.02.2018].

<sup>9</sup> L. Pietruszewska, *Z cyklu „Dzikiе bajki o zwieżętach”*, przeł. Małgorzata Buchalik, „Dekada literacka”, 1999, nr 09-10, s. 16-19.





Karolina Pilipiuk

Psychologia w Zarządzaniu, I rok SUM, UJ

## СПОСОБЫ ВЫРАЖЕНИЯ МЕКСИКАНСКОГО НАЦИОНАЛЬНОГО КОЛОРИТА В ДУБЛИРОВАННОЙ ВЕРСИИ АНИМАЦИОННОГО ФИЛЬМА «ТАЙНА КОКО»

Вот уже третий год подряд, принимая участие в проводимой в Институте научной студенческой конференции, я беру в качестве объекта исследования тексты, предназначенные в основном для молодого зрителя или читателя. Мой дебютный доклад был посвящен анализу перевода текста *Winnie the poof*. Именно тогда проявилась во мне любовь к научному рассмотрению детской литературы, любовь, которая потом перешла на анимационные фильмы. Для кого-то эта проблематика может показаться несерьезной, инфантильной, но каждый, кто имел дело с работой над произведениями, предназначенными для юной публики, знает, насколько сложна эта материя и насколько она увлекательна.

Предметом рассмотрения на этот раз будет достаточно новый анимационный фильм *Тайна Коко* (англ. *Coco*). Он был создан в 2017 году американской студией *Pixar Animation Studios* и выпущен в прокат компанией *Walt Disney Pictures*. Премьера картины состоялась 20 октября 2017 года на международном кинофестивале в Морелии, в России зрители впервые могли увидеть эту продукцию *Pixar* спустя месяц – 23 ноября. Мультфильм дублирован на студии Невафильм по заказу компании *Disney Character Voices International*. Режиссёром дубляжа является Гелена Пирогова, а переводчиком и автором синхронного текста и песен Михаил Черепнин<sup>1</sup>.

В основе сюжета картины лежит история мексиканского праздника – Дня мёртвых (*Día de los muertos*). Сюжет рассказывает о 12-летнем мальчике по имени Мигель Ривера, отличающемся от остальных членов семьи. В то время как его бабушка, родители и прочие родственники занимаются шитьем обуви,

---

<sup>1</sup> Михаил Черепнин является очень опытным кинопереводчиком, специализирующимся на работе с анимационными фильмами. На его счету, в частности, переводы таких кассовых кинопродуктов как „Алиса в Зазеркалье“, „Зверополис“, „Тролли“, „Головоломка“, „Тачки 3“ (см.: Михаил Черепнин, сайт: Кинориум, <https://ru.kinorium.com/name/3110240/> [режим доступа: 25.05.2018]).

он мечтает стать музыкантом. К сожалению, в семье Мигеля музыка считается проклятием рода, так как прапрадедушка мальчика именно из-за нее бросил семью. В сложившейся ситуации прапрабабушка Мигеля порвала связи с миром музыки и запретила членам семьи не только её исполнять, но даже слушать. Мигель же не может с этим смириться и оставить свою страсть. Кумиром для мальчика является покойный Эрнесто де ла Крус, самый известный музыкант в истории Мексики, почитаемый фанатами по всему миру. Неожиданно оказывается, что с ним можно установить некий контакт. Во время празднования Día de los muertos мальчику удается попасть в необыкновенную Страну мертвых. Там он знакомится с духом-скелетом Эктором, который соглашается помочь ему найти де ла Круса. Во время путешествия по Стране мертвых Мигель узнает множество тайн, связанных с историей своей семьи.

Для того, чтобы определить, что же в этом фильме привлекло наше исследовательское внимание, приведем высказывание А. Козуляева – одного из ведущих переводчиков кинофильмов и телепрограмм в России:

перевод для детей значительно отличается от перевода для взрослых, так как интеллектуальный уровень этих двух категорий людей очень разный. Еще один фактор, который необходимо учесть, – это то, что при создании мультфильма его создатели придумывают целый мир, в котором живут герои и который должен знать переводчик для создания перевода<sup>2</sup>.

В мультипликационном фильме *Тайна Кобо* мир, показанный режиссером Ли Анкричем, пропитан необыкновенностью мексиканского праздника. Зритель постоянно, почти каждую минуту просмотра, не только видит, но даже ощущает местную культуру и традиции. Присутствие в оригинале национального начала всегда сулит проблемы переводчику, взявшемуся передать текст в иной языковой версии.

Как известно, путей решения этих сложностей перед переводчиком открывается три: это устранение, „сглаживание” национального колорита или же его подчеркивание при обращении к одной из двух переводческих стратегий: либо доместикации, либо форенизации. Более распространенной в кинопереводе, а особенно применительно к анимационной продукции, является доместикация, а иначе говоря „одомашнивание”. В статье пермской исследовательницы И. В. Войнич мы можем прочитать, что

„Легкость восприятия” рассматривается как основная особенность переводческой стратегии „domestication”, создающая эффект „прозрачности”, иллюзию того, что перед нами не перевод, а оригинальный текст, живые мысли иностранного автора. Чтобы текст

---

<sup>2</sup> К.Е. Костров, *Аудиовизуальный перевод: проблемы качества*, Волгоград 2015, с. 142-146.

легко читался, переводчик должен стать невидимым, тогда текст перевода будет восприниматься как оригинал<sup>3</sup>.

Второй способ перевода текста – форенизация – в отличие от доместикации „непрозрачен, с трудом воспринимается читателями перевода, он подчеркивает отличие иноязычного текста, подрывая культурные коды, существующие в языке перевода”<sup>4</sup>.

В анализируемом мультфильме переводчик, чтобы сохранить мексиканский колорит, решил отказаться от проб „одомашнивания”, то есть русификации текста и акцентированно подчеркивать экзотическое – мексиканское – начало, то есть использовать стратегию форенизации.

Рассмотрим практику обращения переводчика к этой менее популярной – по отношению к мультфильмам – стратегии. Избранная для анализа анимационная лента Тайна Коко является едва ли идеальным для того материалом, поскольку воссозданный здесь мексиканский колорит настолько важен для восприятия картины, что не может быть не только устранен, но и сглажен без нарушения самого главного.

В центре нашего внимания окажется арсенал языковых средств, которые – наряду с видеорядом – помогают российскому зрителю постоянно чувствовать атмосферу мексиканской жизни.

В оригинальной версии мультфильме можно заметить присутствие множества испаноязычных вставок, таковые, как правило, удерживаются и в переводном варианте. Обратимся к сценке, в которой Мигель жалуется на семью уличному мариачи<sup>5</sup>.

(00:06:48): Мигель: – Если б только не моя семья.

Мариачи: – Ай-яй-яй, мучачо. (...) Покажи, что ты мучачо. Я Твой первый слушатель.

А вот фрагмент, в котором Мигель и Гектор встречаются по пути знакомого покойного, от которого хотят взять гитару.

(43:53:00): Гектор: – Что с Тобой, амиго?

(44:45:00): Покойный: – Спой мне что-нибудь. (...) Спой, как Гектор мою любимую. (...) Gracias.

<sup>3</sup> И.В. Войнич, *Стратегия перевода и „видимость”/ „невидимость” переводчика на материале русскоязычных переводов трагедии В. Шекспира „Юлий Цезарь”*, „Вестник Челябинского государственного университета”, № 30, 2009, с. 56.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> *Тайна Коко*, сайт „Кинопоиск”, <https://www.kinopoisk.ru/film/tayna-koko-2017-679486/2017> [режим доступа: 25.05.2018].

Слово *мучачо* – по-испански ‘мальчик’ – адресовано к Мигелю; амиго – что, как известно, переводится как ‘друг’ – к иному его соотечественнику, хотя и мертвому, но тоже мексиканцу. Сохраняя испанские обращения, переводчик подчеркивает местный колорит, тому же самому служит испанскоязычное выражение благодарности – *gracias*. При этом стоит заметить, что удержанные в переводе иноязычные слова принадлежат к числу известных россиянам испанизмов, это своего рода языковые визитные карточки этого языка, поэтому Михаилу Черепнину нет нужды обращаться к пояснениям.

Удержанию испанского колорита, несомненно, способствует сохранение переводчиком имен собственных героев:

Имена собственные в оригинале	Имена собственные в переводе
Ernesto de la Cruz	Эрнесто де ла Крус
Héctor	Гектор
Mamá Imelda	Бабушка Имельда
Tía Rosita	Тётка Росита
Mamá Luisa	Мама Луиза
Chicharrón	Чичаррон

Использование в данном случае приемов транскрипции и транслитерации является чем-то само собой разумеющимся. Однако вспомним при случае примеры частого „одомашнивания” имен персонажей в других мультфильмах: в польской версии *Пингвинов с Мадагаскара* действует *Kowalski*, а, скажем, главный *Winnie the poof* называется: *Kubuś Puchatek*, ослик же носит имя *Klarczyku*). В русском же переводе *Тайной жизни домашних животных есть Хомячок Джо* (здесь проявляется переключка с образом известного по анекдотам Индейца Джо). По материалу же из таблицы видим, что в Тайне Коко доместикация в рассмотренных примерах распространяется разве что на представление родственных отношений: бабушка, тетка, мама...

Интересным элементом текста, отражающим форенизационную работу переводчика, являются песни, которые можем услышать в мультфильме. Представленные ниже фрагменты русской озвучки показывают, что Черепнин решил переводить лишь те фрагменты, которые в оригинале звучат на английском языке, испанские же фразы остались в оригинальной форме.

Un Poco Loco*1	Песня Безумца*2
What color's the sky?¡ Ay mi amor, ay mi amor! You tell me that it's red¡ Ay mi amor, ay mi amor! Where should I put my shoes?¡ Ay mi amor, ay mi amor!	Когда ждать тепла, mi amor, mi amor, Ты скажешь в январе, mi amor, mi amor. Истерзан я внутри, mi amor, mi amor,

You say, „put them on your head!“; Ay mi amor, ay mi amor!	Скажешь, плюнь, да разотри, mi amor, mi amor.
Proud Corazón <sup>*3</sup>	Моё сердце <sup>*4</sup>
To a melody played on the strings of our souls And a rhythm that rattled us down to the bone Our love for each other will live on forever In every beat of my proud corazón Our love for each other will live on forever In every beat of my proud corazón	Песню наших сердец, что стучат в унисон В ритме лёгком, как детство, и быстрым, как сон. Никак не напеться с тобой, моё сердце, Под эту музыку, mi corazón. Никак не напеться с тобой, моё сердце, Под эту музыку, mi corazón.
*1 <i>Un Poco Loco</i> , сайт: Disney Song Lyrics, <a href="https://www.disneyclips.com/lyrics/coco-un-poco-loco.html">https://www.disneyclips.com/lyrics/coco-un-poco-loco.html</a> [режим доступа: 25.05.2018].	
*2 <i>He забывай</i> , сайт: 7lafa, <a href="https://7lafa.com/pagechords.php?id=46245">https://7lafa.com/pagechords.php?id=46245</a> [режим доступа: 25.05.2018].	
*3 <i>Proud Corazon</i> , сайт: Disney Song Lyrics, <a href="https://www.disneyclips.com/lyrics/coco-un-poco-loco.html">https://www.disneyclips.com/lyrics/coco-un-poco-loco.html</a> [режим доступа: 25.05.2018].	
*4 <i>Моё сердце</i> , сайт: AmDm.ru, <a href="https://amdm.ru/akkordi/lev_koshkarov/162892/moyo_serdce_mf_tayna_koko/">https://amdm.ru/akkordi/lev_koshkarov/162892/moyo_serdce_mf_tayna_koko/</a> [режим доступа: 25.05.2018].	

Любопытным исключением из обозначенного правила – неперевода испанских вставок – стала песня *La Llorona*, название которой передано как *Красотка*, между тем *La Llorona* означает ‘плакальщица’. Песня рассказывает о красивой женщине, которая неудачно влюбилась и из-за этого пролила много слез. Переводчик, предлагая новое название песне, сконцентрировался на представлении характеристики внешности героини, то есть красоте, которая и стала причиной несчастной любви. Несмотря на то, что оригинальное название было изменено, сам текст песни вполне оправдывает выбор переводчика.

Заслуживает внимания факт привлечения переводчиком к форенизационной работе ресурсов словообразования.

Базовая форма слова	Деминутив
Miguel	Мигелито
Бабушка	Бабулита

Дело в том, что в испанском языке деминутивная форма существительных или прилагательных образуется путем добавления к основе суффиксов (в зависимости от рода и числа): -ито-ита-итос-итас, например: *gato* – *gatito* ‘кошка: кошечка’, *perro* – *perrito* (собака: собачка) *chica* – *chicitita* – *chicititita* ‘девочка’. Созданные по испанской модели Бабулита Елена (Abuelita Elena) и Мигелито, даже если не осмысляются россиянами как деминутивы, обязательно получают испанскую (читай: мексиканскую) принадлежность, поскольку вызывают ассоциации, скажем, со словом синьоритта.

Подытоживая результаты наблюдений, хочу отметить, что переводчик, как старалась показать, поставив перед собой задачу удержания мексиканского

колорита, сделал ставку на стратегию форенизации, обращаясь при этом к разным средствам и уровням языка. Представляется, что М. Черепнин нигде не переборщил с насаждением целевому российскому зрителю неизвестной испанской лексики, оставлял в тексте перевода лишь те элементы, которые должны распознаваться аудиторией как слова и клишированные речевые обороты, характеризующие – подчас на уровне стереотипа – испаноговорящий мир.

Использованная литература:

Войнич И.В., *Стратегия перевода и „видимость”/ „невидимость” переводчика на материале русскоязычных переводов трагедии В. Шекспира „Юлий Цезарь”*, „Вестник Челябинского государственного университета”, № 30, 2009, с. 56-63.

Костров К.Е., *Аудиовизуальный перевод: проблемы качества*, Волгоград 2015.

Михаил Черепнин, сайт: Кинориум, <https://ru.kinorium.com/name/3110240/> [режим доступа: 25.05.2018].

*Моё сердце*, сайт: AmDm.ru, [https://amdm.ru/akkordi/lev\\_koshkarov/162892/moyo\\_serdce\\_mf\\_tayna\\_koko/](https://amdm.ru/akkordi/lev_koshkarov/162892/moyo_serdce_mf_tayna_koko/) [режим доступа: 25.05.2018].

Не забывай, сайт: 7lafa, <https://7lafa.com/pagechords.php?id=46245> [режим доступа: 25.05.2018].

*Тайна Коко*, сайт „Кинопоиск”, <https://www.kinopoisk.ru/film/tayna-koko-2017-679486/2017> [режим доступа: 25.05.2018].

*Proud Corazon*, сайт: Disney Song Lyrics, <https://www.disneyclips.com/lyrics/coco-un-poco-loco.html> [режим доступа: 25.05.2018].

*Un Poco Loco*, сайт: Disney Song Lyrics, <https://www.disneyclips.com/lyrics/coco-un-poco-loco.html> [режим доступа: 25.05.2018].

Justyna Pokrzywniak

Filologia Rosyjska, I rok SUM, UJ

## ДОМСТИКАЦИЯ КАК ОПТИМАЛЬНАЯ СТРАТЕГИЯ ПЕРЕВОДЧЕСКОЙ РАБОТЫ С ТЕКСТАМИ ДЕТСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (НА МАТЕРИАЛЕ СКАЗОК А.А. МИЛНА О ВИННИ-ПУХЕ)

Конечно,  
Это вольный перевод.  
Поэзия  
В неволе не живет.  
Борис Заходер

Слова эпитафия принадлежат автору первого русскоязычного и, возможно, наиболее известного российскому читателю перевода сказок о Винни-Пухе. Благодаря Борису Заходеру приключения медвежонка Винни и его друзей стали неперенным атрибутом детства – культовыми, „классическими”<sup>1</sup> текстами русской детской литературы.

Авторитетный Умберто Эко когда-то высказал мнение, что умелый переводчик понимает, что сказать то же самое никогда не удастся, можно сказать лишь почти то же самое<sup>2</sup>. Именно переводчику приходится решать – сохранить смысл произведения либо его форму, либо – если получится – то и другое, но с обязательными потерями. А еще следует выбрать подход к тексту – стратегию перевода.

Как утверждает пермская исследовательница И.В. Войнич, в этом выборе и „проявляется творческое кредо переводчика, его понимание своей задачи”<sup>3</sup>. Именно правильно подобранная стратегия может стать залогом успеха перевода, что и постараемся показать на примере русскоязычной „заходеровской” версии Винни-Пуха.

---

<sup>1</sup> Н.М. Нестерова, „Чужое вмиг почувствовать своим”: *диалектика вторичности перевода*, „Вестник ВГУ”, сер.: Лингвистическая и межкультурная коммуникация, 2005, № 1, с. 94.

<sup>2</sup> И.В. Войнич, *Стратегия лингвокультурной адаптации художественного текста при переводе*, АКД, Пермь 2010, с. 8.

<sup>3</sup> Там же, с. 18.

Как известно, один из самых известных детских писателей Алан Александр Милн создал два цикла рассказов о приключениях милого дружелюбного медвежонка, которые сразу после публикации (*Winnie-the-Pooh* в 1926 году и *The House at Pooh Corner* в 1928 году) завоевали сердца читателей – в том числе и за рубежом – благодаря переводам на многие языки<sup>4</sup>. Сорок лет спустя дети в СССР также дождались этих сказок. Перевод был выполнен Борисом Владимировичем Заходером (оба цикла собраны и изданы под общим названием Винни-Пух и все-все-все). Именно Заходеру книга обязана своим российским триумфом. С той поры, как персонажи Милна заговорили по-русски, медвежонок и его друзья настолько вошли в российскую культуру, что многим просто не хочется верить, что их родина – Великобритания<sup>5</sup>. Почему же перевод Заходера оказался столь родным для русских читателей, только ли из-за того, что переводчик, считающийся одним из самых своеобразных в своей работе и при этом остающийся в числе лучших, не отступил от привычной практики свободной трактовки авторского текста?

Необыкновенная популярность Винни-Пуха в России имеет несколько причин. Во-первых, в те времена, когда книга появилась – а это была середина 60-х годов XX века – советскому человеку хотелось убежать в какой-то другой мир: в этот сказочный и фантастический лес, где господствовало чувство покоя, любви и защищенности. Книга стала убежищем от идеологизированной детской литературы советских времен. Во-вторых, читатели – и дети, и взрослые – увлеклись: первые – приключениями очаровательных зверушек-игрушек, вторые – сложной логикой словесной игры<sup>6</sup>. Однако популярность сказок о Винни-Пухе крылась даже не в самой книге, а в ее заходерском варианте: в обаянии текста, сохранившего дух произведений Милна; в юморе, прозрачном синтаксисе и фонетических созвучиях<sup>7</sup>. При этом переводной текст был мягко и остроумно адаптирован для детей, тогда как оригинал написан для взрослого читателя. Сам Заходер утверждал, что решил перевести Милна, чтобы воплотить очарование этой книги и ее детскую атмосферу; показать место, где почти нет игрушек, но есть много солнца, любви и покоя, и эти три фактора создают огромный простор для детской фантазии<sup>8</sup>. Немаловажным оказалось также еще одно обстоятельство: хотя персонажи сказки являются фиктивными, их язык и поведение по-человечески естественны.

---

<sup>4</sup> Н. Нестюричева, Английский spleen на русский лад: Винни-Пух Бориса Заходера и Виктора Вебера, [http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub\\_18\\_384](http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_18_384) [режим доступа: 15.02.2018].

<sup>5</sup> Там же.

<sup>6</sup> Н. Столярова, Детский недетский Винни-Пух, [в:] Веселые человечки: культурные герои советского детства, Москва 2008, с. 288-292.

<sup>7</sup> Там же, с. 292.

<sup>8</sup> Б. Заходер, Приключения Винни-Пуха (Из истории моих публикаций), <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/5/zah-pr.html> [режим доступа: 15.02.2018].



По мнению самого переводчика и многих исследователей его творчества, заходерский Винни-Пух – это не перевод, а пересказ<sup>9</sup>. Заходер неоднократно признавался в том, что первый русский Винни является эффектом его самостоятельной работы: „Я действительно писал Винни Пуха по-русски. И стремился написать так, как, по моим представлениям, написал бы автор, если бы русский был его родным языком”<sup>10</sup>. Таким образом, работая с текстом Милна, Заходер оставался верным своему кредо:

существует только один способ перевода, позволяющий переводить непере译имое, – это писать заново. [...] Таким образом, переводчик становится фактически соавтором. Это ничуть не умаляет ни прав, ни славы автора. Ведь соавтор его является таковым на „территории” своего языка<sup>11</sup>.

Критики Заходера утверждают, что его перевод является кастрированным из-за отсутствия целых глав, стихотворений, предисловия и проч.<sup>12</sup> Но главному ценителю литературы – читателю – эти неточные переводы дороги, они ассоциируются с детством. Что же такое сумел показать Заходер, чтобы найти ключик к душе ребенка, а потом и вышедшего из детского возраста человека? Ответ на этот вопрос кажется очевидным: текст Заходера создан с учетом канонических требований детской литературы.

Если верить сухим научным определениям, детская литература – это комплекс произведений, созданных с установкой на психофизиологические особенности ребенка<sup>13</sup>. Она выполняет две важные функции – образовательную, целью которой является расширение картины мира читателя; и социализирующую, т.е. воспитывает в соответствии с нормами и требованиями данного общества<sup>14</sup>. Тексты детской литературы должны иметь повышенную читабельность, т.е. читаться не просто легко, но зачастую легко читаться вслух<sup>15</sup>.

При всех этих специфических характеристиках детская литература остается еще и явлением в значительной мере национальным, и потому нелегко „пересаживается” на чужую почву. Перевод детской литературы вообще считается занятием более трудным, чем обычный перевод. Человеку, отважившемуся переводить для детей, следует учитывать ряд особенностей этой деятельности.

<sup>9</sup> Н. Нестюричева, Английский spleen на русский лад...

<sup>10</sup> Б. Заходер, Приключения Винни-Пуха...

<sup>11</sup> Там же.

<sup>12</sup> Н. Нестюричева, Английский spleen на русский лад...

<sup>13</sup> А.Б.Рибко, Особенности перевода детской литературы, с. 1, <http://docplayer.ru/47265503-Особенности-перевода-detskoj-literatury.html> [режим доступа: 15.02.2018].

<sup>14</sup> Е.В. Белоглазова, Детская художественная литература в переводческом аспекте, „Университетское переводоведение”, вып. 8: Материалы VIII юбилейной международной конференции по переводоведению Федоровские чтения, 19-21 октября 2006 г., Санкт-Петербург 2007, с. 63-64.

<sup>15</sup> Там же, с. 61.

Прежде всего надо взять во внимание фактор адресата<sup>16</sup> — текст переводится для маленького или очень молодого человека, внимание которого нужно удерживать от первой до последней страницы книги<sup>17</sup>. Такое может сделать только тот, кто хорошо знаком со спецификой языка ребенка и стиля детской литературы; тот, кто умеет учесть интересы и увлечения детей, смотреть на мир глазами ребенка, обладать чувством юмора и способностью воссоздавать шутки и языковые игры, быть при этом доступным детскому пониманию, но не упрощать все до примитивного уровня<sup>18</sup>.

Очень важна для переводчика детской литературы способность сохранить эмоциональную окрашенность исходного текста или даже придать таковую произведению, изначально лишенному экспрессии. Дети воспринимают мир иначе, чем взрослые – не логически, а эмоциональным путем<sup>19</sup>. С учетом сложности и многообразия перечисленных требований только творческие, психологически чуткие и талантливые переводчики могут справиться с такой непростой задачей как передача на другой язык детской литературы.

Чтобы как лучше понять суть переводческой мастерской Заходера, стоит объединить в совокупность все названные факторы – сохранение образности, удержания детского языка, читабельности и произносимости, эмоциональности – с качеством, без которого потенциальный малолетний читатель/слушатель вряд ли примет предложенный переводной текст как „свое”. Для достижения искомого эффекта переводческая практика должна обращаться к стратегии „одомашнивания” или доместикации.

Эта стратегия предполагает нацеленность на максимальную адаптацию текста перевода „к принимающей культуре, которая должна обеспечить реакцию, близкую к реакции рецептора в исходной среде”<sup>20</sup>. Применительно к переводу сказок доместикация заключается не в переносе в другой, неизвестный мир, но в создании возможностей этот воспроизведенный мир полюбить и почувствовать<sup>21</sup>. При такой нацеленности переводчик обязательно отдает предпочтение культуре языка перевода, текст адаптируется с учетом нарративных традиций этой культуры<sup>22</sup>.

Рассмотрим практику доместикационных действий Б. Заходера в отношении таких трудных для перевода элементов текста как имена собственные, авторские окказионализмы, языковые игры и проявления детской речи.

---

<sup>16</sup> Там же.

<sup>17</sup> Н. Нестюричева, Английский spleen на русский лад...

<sup>18</sup> Там же.

<sup>19</sup> А.Б. Ребко, Особенности перевода..., с. 5.

<sup>20</sup> Н. Нестерова, „Чужое вмиг почувствовать своим”..., с. 95.

<sup>21</sup> Н.А. Фененко, Лингвокультурная адаптация текста при переводе: пределы возможного и допустимого, „Вестник ВГУ”, сер.: Лингвистическая и межкультурная коммуникация, 2001, № 1, с. 71.

<sup>22</sup> Е.В. Белоглазова, Детская художественная литература..., с. 65.

## Имена собственные

Обращение к доместикационным приемам реализуется в переводе Заходера не только в очевидном присваивании героям говорящих имен, характеризующих черты внешности, внутреннего мира и поведения, но и в придании имени иных характеристик, воспринимаемых прежде всего ребенком.

Eeyore (буквально 'Ушастик')	Иа-Иа
Kanga	Кенга
Little Roo	Крошка Ру
Piglet	Пятачок
Owl	Сова
Tigger	Тигра
Heffalump	Слонопотам
Hundred Acre Wood	Дремучий лес

Называя ослика Иа-Иа, Заходер обращается к имитация звука, издаваемого этим животным. Именно по этому признаку, как мы знаем, первоначально называют животных самые маленькие дети: Му-му, Гав-гав...

Отступая от правил транскрипции при передаче имени *Kanga*, Заходер сохраняет авторской игру – выравнивает основы введенного в перевод онима Кенга и слова кенгуру. Переключка в звучании с названием этого же животного присутствует и в имени другого кенгуру из сказки – Крошки Ру. Кенга и Крошка Ру являются единственными у Милна парными животными, что было замечено и отражено Заходером. Кроме того, вместо словарной параллели англ. *little* – русск. маленькая переводчик использовал эмоциональное крошка. Лучший друга Винни – поросёнок был назван переводчиком Пятачком. Обратившись к метонимии<sup>23</sup>, Заходер использовал очень понятный детям образ, и замена англ. *piglet* 'поросенок' на рус. пяточок 'рыло свиньи' вполне себя оправдала.

Если по отношению к Сове род животного заставили изменить переводчика характеристики языков (в английском это существительное мужского рода, в русском – женского), трансформация имени Тигр в Тигра (как Папа) вызвана уже поиском необычности, применением часто наблюдаемой у детей грамматической деформации слов. В примере с именованьем Слонопотама переводчик следует механизму каламбура, наблюдаемому в тексте оригинала, но игра у Заходера осуществляется за счет наложения слов слон и гипопотам, а не на деформации как в оригинале: *Heffalump* впервые был упомянут в сценке, где Кристофер Робин рассказывает с набитым ртом, что он видел слона, но Винни-Пух и Пятачок вместо слова *elephant* 'слон' услышали *heffalump*.

<sup>23</sup> Н. Столярова, Детский недетский Винни-Пух, с. 305.

Предлагая свою интерпретацию облика сказочного леса, Заходер в отличие от автора сосредоточился не на подчеркивании его размера, а вывел на первый план образ, что сделало более правдоподобным представление Леса как живого существа<sup>24</sup>.

### Обращение к ресурсам детской речи

Для приближения текста перевода малолетнему отечественному читателю/слушателю Заходер зачастую обращается к словам и выражениям, взятым из языка самого ребенка.

Так, в сценке, где Пух упал из дерева, на которое залез в поисках меда вместо буквальной передачи английского *Oh, help!* русским Помогите! переводчик использовал слово Мама! – одно из наиболее употребительных в детской речи восклицаний<sup>25</sup>.

„Oh, help!“ said Pooh, as he dropped ten feet on the branch below him.	Мама! - крикнул Пух, пролетев добрых три метра вниз и чуть не задев носом о толстую ветку».
--	---

Обращение к лексическим средствам детской речи замечаем также в эпизоде, представляющем ослика стоящим не просто в одиночестве, но как один-одинешек.

The Old Grey Donkey, Eeyore, stood by himself in a thisty corner of the forest.	Старый серый ослик Иа-Иа стоял один-одинешек в заросшем чертополохом уголке леса.
---	---

Те же переводческие предпочтения в работе с подбором лексики проявляются по отношению к другому персонажу: Пятачок живет не в большом, а в большом-пребольшом доме.

The Piglet lived in a very grand house in the middle of a beech-tree, and the beech-tree was in the middle of the forest, and the Piglet lived in the middle of the house.	Лучший друг Винни-Пуха, крошечный поросенок, которого звали Пятачок, жил в большом-пребольшом доме, в большом-пребольшом дереве. Дерево стояло в самой середине Леса, дом был в самой середине дерева, а Пятачок жил в самой середине дома.
--	---

Как известно, дети создают либо изменяют слова „в соответствии с существующими у них представлениями о мире вещей и явлений”<sup>26</sup>. При этом „переделка” слов, сопровождаемая вроде как проявлениями неграмотности, является

<sup>24</sup> Там же, с. 305-306.

<sup>25</sup> А.Б. Ребко, Особенности перевода..., с. 5.

<sup>26</sup> Л. А. Введенская, Н. П. Колесникова, Детская этимология, [в:] Этимология: Учебное пособие, Санкт-Петербург 2004, с. 47.

результатом. небольшого жизненного опыта ребенка<sup>27</sup>. В приводимом ниже фрагменте мы видим, что образное словосочетание постель реки передается с использованием недопустимого с позиций языковых правил, но вполне логичного притяжательного прилагательного от слова река – речкина. Решение переводчика вполне соответствует правде жизни: герой говорит по-детски. В этом примере можем также увидеть умелую передачу словесной игры: существительное *bed*, имеющее значение ‘места для сна’ и ‘русла реки’, переведено как ложе. Заходер при этом вводит разъяснительную информацию – так обычно делают в разговоре с ребенком родители.

[...] the river, between whose steep banks they had played so happily, had sprawled out of its own bed and was taking up so much room everywhere, that Piglet was beginning to wonder whether it would be coming into his bed soon.

[...] речка, на берегах которой друзья так весело играли, вылезла из своего ложа (так называют речкину постель) и разлилась так широко, что Пятачок начал беспокоиться, не заберется ли она скоро и в его собственное ложе (то есть в его постель).

### Игра слов

Весь текст сказки Милна насыщен языковыми играми, переводчик не уступает автору в желании позабавиться со словом.

Умелое воспроизведение языковой игры видим во фрагменте текста, где Заходеру пришлось обратиться к игровым ресурсам и фонетики, и словообразования, и лексики. В результате смешения элементов слов возникли окказионализмы, подчёркивающие волнение и испуг говорящего<sup>28</sup>.

“Help, help!” cried Piglet, “a Heffalump, a Horrible Heffalump!” and he scampered off as hard as he could, still crying out, “Help, help, a Herrible Hoffalump! Hoff, Hoff, a Hellible Horralump! Holl, Holl, a Hoffable Hellerump!?”

- Караул! Караул! - закричал Пятачок. - Слонопотам, ужасный Слонопотам!!! - И он помчался прочь, так что только пятки засверкали, продолжая вопить: - Караул! Слонашный ужопотам! Караул! Потасный Слоноужам! Слоноул! Слоноул! Карасный Потослонам.

Иной принцип достижения игрового эффекта – обращение к народной этимологии – наблюдается в сценке, где Винни не понял нового для него словосочетания, и в желании переспросить произнес похожие по звучанию слова<sup>29</sup>. Кроме того, Заходер нашел возможность поместить в реплику героя самые rozpoznawаемые для россиян слова: вместо того, чтобы указать, что это не очень смысленный медвежонок, поместил в его голову опилки.

<sup>27</sup> Там же.

<sup>28</sup> Э.А. Васильева, Языковая игра в сказке А.А. Милна *Winnie-the-Pooh: сопоставление с пересказом на русский язык Бориса Заходера*, „Молодой ученый”, 2016, № 9 (113), с. 1259.

<sup>29</sup> Там же, с. 1257.

<p>“Well,” said Owl, “the customary procedure in such cases is as follows.” “What does Crustimoney Proseedcake mean?” said Pooh. “For I am a Bear of Very Little Brain, and long words Bother me.”</p>	<p>- Ну, - сказала Сова, - обычная процедура в таких случаях нижеследующая... - Что значит Бычья Цедура? - сказал Пух. - Ты не забывай, что у меня в голове опилки и длинные слова меня только огорчают.</p>
--	--

Еще одна разновидность языковой игры проявляется в произвольной расшифровке аббревиатур, используемых при маркировке карандашей. Переводчик подбирает эквиваленты, соответствующие замыслу Милна, но меняет местами черты характера, свойственные второй и третьей степени „твердости”.

<p>There were pencils in it marked “B” for Bear, and pencils marked “HB” for Helping Bear, and pencils marked “BB” for Brave Bear.</p>	<p>Там были карандаши, помеченные «В» — в честь Винни-Пуха, и карандаши, помеченные «НВ» — в честь Неустрашимого Винни, и ещё карандаши, помеченные «ВВ» — в честь... в честь Выручательного Винни/</p>
--	---

### Полные замены и опущения целых фрагментов

В случае песенок и разного рода стишков Заходер часто прибегает к двум приемам – либо пропускает те фрагменты текста оригинала, которые бы усложняли восприятие текста российскому адресату, либо игнорирует содержание оригинала и придумывает совсем иную песенку или стишок. Так возникли знаменитые кричалки, дразнилки и ворчалки Винни Пуха.

Например, вместо *A fly can't bird, but a bird can fly* переводчик предлагает свой текст, который также основан на языковой игре<sup>30</sup>.

<p>Pooh sat down on a large stone, and tried to think this out. It sounded to him like a riddle, and he was never much good at riddles, being a Bear of Very Little Brain. So he sang Cottleston Pie instead:</p> <p>Cottleslon, Cottleston, Cottleston Pie. A fly can't bird, but a bird can fly. Ask me a riddle and I reply: „Cottleston, Cottleston, Cottleston Pie”.</p>	<p>Пух уселся на большой камень и попытался что-нибудь понять. Получилось что-то вроде загадки, а Пух был слабоват по части загадок, поскольку в голове у него были опилки. И он на всякий случай запел загадочную песенку:</p> <p>ПРО СОРОК ПЯТОК - Вопрос мой прост и краток, - Промолвил Носорог, - Что лучше - сорок пяток Или пяток сорок? - Увы, никто на это Ответа Дать не мог!</p>
---	---

Таким же образом Заходер поступает и в следующем примере, где отказ от буквального перевода (таковой был бы просто скучным) сопровождается созданием веселой и жизнерадостной песенки.

<sup>30</sup> Там же, с. 1259.

<p>How sweet to be a Clouf Floating in the blue! Every little cloud Always sings aloud.</p>	<p>Я Тучка, Тучка, Тучка, А вовсе не медведь. Ах, как приятно Тучке По́ небу лететь! Ах, в синем-синем небе Порядок и уют - Поэтому все Тучки Так весело поют!</p>
---	--

Подытоживая результаты наблюдений, возьмем на себя смелость заявить, что практика переводческой работы Бориса Заходера наглядно показывает, что в рамках доместикационной стратегии можно выделить как разновидность специально ориентированную детскую доместикацию. Весь комплекс использованных Заходером переводческих решений (а приведены были только избранные примеры) способствовал облегчению восприятия текста целевому читателю/слушателю – малолетнему и взрослому, удержавшему в душе воспоминания о детстве.

Использованная литература:

Заходер Б., Приключения Винни-Пуха (Из истории моих публикаций), <http://magazines.russ.ru/voplit/2002/5/zah-pr.html> [режим доступа: 15.02.2018].

Милн Алан А., Винни Пух и Все-Все-Все, [http://www.lib.ru/MILN/winnizah.txt\\_with-big-pictures.html](http://www.lib.ru/MILN/winnizah.txt_with-big-pictures.html) [режим доступа: 19.03.2018].

Milne Alan Alexander, *Winnie-The-Pooh*, электронный ресурс: [http://lib.ru/MILN/pooh.txt\\_with-big-pictures.html](http://lib.ru/MILN/pooh.txt_with-big-pictures.html) [режим доступа: 15.02.2018].

Milne Alan Alexander, *The house at Pooh Corner*, [http://www.lib.ru/MILN/pooh2.txt\\_with-big-pictures.html](http://www.lib.ru/MILN/pooh2.txt_with-big-pictures.html) [режим доступа: 15.02.2018].

Белоглазова Е.В., Детская художественная литература в переводческом аспекте, „Университетское переводоведение”, вып. 8: Материалы VIII юбилейной международной конференции по переводоведению Федоровские чтения, 19-21 октября 2006г., Санкт-Петербург 2007, с. 60-65.

Васильева Э.А., Языковая игра в сказке А. А. Милна *Winnie-the-Pooh: сопоставление с пересказом на русский язык Бориса Заходера*, „Молодой учёный”, № 9 (113), 2016, с. 1256-1259.

Введенская Л.А, Колесникова Н.П., Детская этимология, [в:] они же, Этимология, Санкт-Петербург 2004, с. 46-48.

Войнич И. В., Стратегия лингвокультурной адаптации художественного текста при переводе, АКД, Пермь 2010.

Нестерова Н.М., „*Чужое вмиг почувствовать своим*”: диалектика вторичности перевода, „Вестник ВГУ”, сер.: Лингвистическая и межкультурная коммуникация, 2005, № 1, с. 92-97.

Нестюричёва Н., Английский *spleen* на русский лад: Винни-Пух Бориса Заходера и Виктора Вебера, [http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub\\_18\\_384](http://philolog.pspu.ru/module/magazine/do/mpub_18_384) [режим доступа: 15.02.2018]

Рибко А.Б., Особенности перевода детской литературы, Электронный ресурс: Особенности перевода детской литературы, <http://docplayer.ru/47265503-Osobennosti-perevoda-detskoj-literatury.html> [режим доступа: 15.02.2018].

Столярова Н., Детский недетский Винни-Пух, [в:] Веселые человечки: культурные герои советского детства, Москва 2008, с. 287-314.

Фененко Н.А., Лингвокультурная адаптация текста при переводе: пределы возможного и допустимого, „Вестник ВГУ”, сер.: Лингвистическая и межкультурная коммуникация, 2001, № 1, с. 70-75.





Monika Raduszewska

Filologia Rosyjska, I rok SUM, UJ

## ТЕКСТОВЫЕ МАРКЕРЫ НЕРЕАЛЬНОГО МИРА ФАНТАСТИЧЕСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ И ВОЗМОЖНОСТИ ИХ ПЕРЕДАЧИ В ПЕРЕВОДЕ (НА ПРИМЕРЕ ПОВЕСТИ А. И Б. СТРУГАЦКИХ «ПИКНИК НА ОБОЧИНЕ»)

Научная фантастика (далее НФ) считается одной из довольно современных разновидностей фантастической литературы, поскольку восходит к произведениям Жюль Верна и Герберта Уэллса – авторам, творившим, как известно, в конце XIX века<sup>1</sup>. Специфику жанра предопределяет представление в тексте несуществующих еще изобретений и открытий, показ неизведанных, но вполне обоснованных с позиций технического прогресса явлений, при этом действие обычно происходит в будущем<sup>2</sup>.

В СССР пионером научной фантастики является не кто-нибудь, а основоположник теоретической космонавтики Константин Циолковский, а среди классиков этого жанра принято называть Александра Богданова (Малиновского), Александра Беляева, Алексея Толстого, Ивана Ефремова<sup>3</sup>. Любопытно, что в советские годы было принято делить НФ на фантастику „ближнего прицела», рассказывающую о событиях недалекого будущего, и „дальнего прицела», действие которой происходит через тысячи лет<sup>4</sup>. Большею популярностью в стране пользовалась фантастика „ближнего прицела», её представителями были Георгий Гуревич, Георгий Мартынов, Александр Казанцев, а также Аркадий и Борис Стругацкие<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup> Т. Stepanowska, *Heretycy i prawomyślni. Rosyjska proza fantastyczna po roku 1917 wobec koncepcji „Nowego człowieka”*, Łódź 2001, с. 28.

<sup>2</sup> К. Ржавинский, *Фантастика в советской литературе*, с. 1, [http://docplayer.ru/storage/50/2600-6000/1528143466/Yt356WK\\_7VaGDUtDuVQy5w/26006000.pdf](http://docplayer.ru/storage/50/2600-6000/1528143466/Yt356WK_7VaGDUtDuVQy5w/26006000.pdf) [режим доступа: 20.05.2018].

<sup>3</sup> Ibidem.

<sup>4</sup> О. Стужук, „Смерть” или трансформация научной фантастики, [w:] *Fantastyka w literaturach słowiańskich. Idee, koncepty, gatunki*, pod. red. A. Polaka, Katowice 2016, с. 174.

<sup>5</sup> К. Ржавинский, *op.cit.*, с. 1.

Произведения братьев пользовались среди читателей небывалой популярностью, о значимости их творчества для фантастической литературы говорит тот факт, что мотивы из текстов Стругацких часто заимствовались фантастами младшего поколения, встречаются даже произведения, действие которых происходит в „мирах», вымышленных Стругацкими<sup>6</sup>.

Вневременной и вненациональный характер художественного мастерства Стругацких предопределяет известность их творческого наследия не только в России, но и за границей – их сочинения переведены на 42 языка мира<sup>7</sup>, а общий тираж превысил 40 миллионов экземпляров книг<sup>8</sup>. Наглядность и яркость миров, описанных советскими фантастами, склоняет кинематографистов к экранизациям их текстов. В России особую любовь зрительской публики снискали, например, фильмы на основе произведений: *Пикник на обочине*, *Понедельник начинается в субботу* или *За миллиард лет до конца света*<sup>9</sup>.

Избранная нами для анализа повесть *Пикник на обочине* относится к числу самых известных произведений братьев Стругацких. Достоинства *Пикника*... после выхода текста в свет в 1971 году одним из первых оценил польский знаток жанра, классик фантастической литературы Станислав Лем. Он утверждал, что эта книга ценна тем, что „она определяет начальные условия для мысленного эксперимента в области «экспериментальной философии истории»», а не просто „показывает высадку инопланетян как нечто странное просто ради своей странности”<sup>10</sup>.

В повести показан мир после Посещения Земли инопланетянами, которые оставили на планете шесть зон, характеризующихся особенными – таинственными и опасными – явлениями и находящимися в них предметами. Одну из таких зон, находящуюся вблизи английскоязычного города Хармонт, читатели могут увидеть глазами главного героя – сталкера Редриха Шухарта.

Созданная Стругацкими повесть – как типичное произведение жанра фантастики – включает в себя разнообразные темы, мотивы, преломляя их через призму нереального. Как известно, главные признаки фантастического текста это: авантурный сюжет; скрытое противопоставление технологии и волшебства в пользу последнего; противостояние добра и зла как основной сюжетообразующий стержень; наличие потустороннего, а чаще придуманного мира, обладающего свойствами, которые невозможны в нашей действительности; присутствие магии, волшебных существ и явлений... Словом, создание такого

---

<sup>6</sup> См.: W. Kajtoch, *Bracia Strugaccy (zarys twórczości)*, Kraków 1993, с. 13.

<sup>7</sup> Библиография произведений Аркадия и Бориса Стругацких, <http://www.rusf.ru/abs/biblgr.htm> [режим доступа: 20.05.2018].

<sup>8</sup> Р. Арбитман, *Град братьев Стругацких*, „The New Times. Новое время”, <https://newtimes.ru/articles/detail/101114/> [режим доступа: 20.05.2018].

<sup>9</sup> W. Kajtoch, *op. cit.*, с. 14.

<sup>10</sup> Ст. Лем, О „Пикнике на обочине” Стругацких, пер. А. Кузнецовой, [http://fan.lib.ru/a/ashkinazi\\_1\\_a/text\\_2130.shtml](http://fan.lib.ru/a/ashkinazi_1_a/text_2130.shtml) [режим доступа: 20.05.2018].

произведения предполагает почти полную свободу автора, ведь в фантастическом мире возможно всё<sup>11</sup>.

Уже в представленных характеристиках обозначены параметры, которые делают фантастический текст очень непростым для перевода. Если при работе с произведением, в котором действие происходит в нашем мире, переводчик может опираться на свои знания об описываемой действительности, в воспроизведении выдуманного мира, наполненного несуществующими (и зачастую не имеющими закрепленных в языке названий!) действующими лицами и предметами, личный опыт переводчику уже не поможет.

В числе многочисленных показателей нереального мира, изображенного Стругацкими в *Пикнике на обочине*, нас, как и главных героев повести, заинтересуют предметы, оставленные в Зоне инопланетянами. Только сталкеры в погоне за этими артефактами рискуют жизнью, а мы лишь рассмотрим, как названия этих несуществующих фантастических предметов переданы в переводе.

Материалом для рассмотрения того, как справился переводчик с показом фантастического мира Стругацких, стал польский перевод повести, сделанный Иреной Левандовской. Кроме произведений братьев Стругацких, она переводила также книги других русских писателей, в том числе Михаила Булгакова, Александра Солженицына, Венедикта Ерофеева, Булата Окуджавы. За свой переводческий труд была трижды удостоена премиями и медалями<sup>12</sup>.

Если в фантастическом мире действие осуществляется в выдуманном – незнакомом читателю и оригинала, и перевода – пространстве, присутствующие здесь объекты, будучи показателями чуждости, в категории переводческих трудностей вполне могут трактоваться как реалии.

И хотя внутренняя форма (этимология) избранного нами понятия – реалии – не соотносится с предметом исследования (нереальными явлениями), есть все основания пользоваться именно этим определением. Под реалиями понимается „особая категория средств выражения, слова (или словосочетания), называющие объекты, характерные для жизни (быта, культуры, социального и исторического развития) одного народа и чужого другому, будучи носителями национального и/или исторического колорита, они, как правило, не имеют точных соответствий в других языках, и, следовательно, не поддаются переводу «на общем основании», требуя особого подхода”<sup>13</sup>.

<sup>11</sup> И. А. Киселева, *Проблема перевода топонимов и реалий в литературе жанра фэнтези*, „Университетское переводоведение”, № 8, Санкт-Петербург 2007, с. 195.

<sup>12</sup> E. Głębińska, *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku: Irena Lewandowska*, [http://www.ppibl.ibl.waw.pl/mediawiki/index.php?title=Irena\\_LEWANDOWSKA](http://www.ppibl.ibl.waw.pl/mediawiki/index.php?title=Irena_LEWANDOWSKA) [режим доступа: 20.05.2018].

<sup>13</sup> С. Влахов, С. Флорин, *Непереводимое в переводе*, Москва 1986, с. 55.

Как видим, все сходится, только в произведениях жанра научной фантастики реалии принадлежат не к иностранному, а совсем иному – выдуманному – миру, столь же чуждому для читателя, как мир иноземный.

В *Пикнике на обочине* А. и Б. Стругацких реалии – это прежде всего артефакты, находящиеся в Зоне. С этими предметами имеют дело сталкеры, они же и присваивают артефактам названия. При этом каждое из именовании является проявлением своеобразного слэнга Сталкеров, которые отнюдь не являются учёными. Как и все обычные люди, столкнувшись с неизведанным, герои стараются назвать его через известное, то есть обращаются к метафорам.

Для рассмотрения этого своеобразного слэнгового терминотворчества целесообразно поделить материал на две подгруппы: названий, созданных из одного слова, и представляющих собой словосочетания.

Однословные именовании артефактов из текста Стругацких и параллели из польского перевода повести представлены ниже в таблице:

Пустышка	Pustak
Иголка	Igielka
Зуда	Świerzb
Булавка	Agrafka
Браслет	Bransoleta
Губка	Gąbka
Кольцо	Pierścień
Батарейка	Bateryjka
Этак	Owak
Зелёнка	Zielonka
Мясорубка	Wyżymaczka

Как видим, в основном наименования реалий зоны переведены на польский язык дословно, однако некоторые параллели достойны комментария. Стоит, например, обратить внимание на параллель *зуда* – *świerzb*. В русском литературном языке существует слово мужского рода *зуд*, которое выступает только в единственном числе. Но у Стругацких оно имеет иные морфологические признаки: это существительное женского рода, способное употребляться во множественном числе. В польском переводе такая грамматическая ненормативность отражения не получила.

Интересным является название артефакта *этак* – источника энергии в виде чёрной круглой палочки, которая способна приводить в движение автомобили, что интересно, при определённых условиях *этак* размножается делением<sup>14</sup>. Скорее всего Стругацкие извлекли это словечко из устойчивого оборота *так*

<sup>14</sup> *Миры братьев Стругацких. Энциклопедия*, под ред. В. Борисова, т. 1, Санкт-Петербург 1999, с. 70.

и *этак*. Наверное, их следом шла и польская переводчица, предложившая как эквивалент *owak* – элемент соответствующего фразеологизма *tak czy owak*.

При обозначении явления, представляющего собой основное препятствие для прохода к главному артефакту, сталкеры пользуются бытовым сравнением – *мясорубка*. Ее действие заключается в том, что она скручивает, ломает и уродует любое живое существо<sup>15</sup>. Переводчица справедливо отказывается от чрезмерно развернутого точного эквивалента *maszynka do mielienia mięsa*, слово извлеченного из инструкции пользования предметами домашнего обихода, и прибегает к приему смещения, делает выбор в пользу более сжатого, но одновременно сохраняющего образность слова *wużymaczka*.

Гораздо больший простор для изобретательности дает для авторов повести и соответственно переводчицы другой тип присутствующих в Зоне названий явлений и артефактов. Речь идет об определениях, представленных словосочетаниями.

Главной моделью их образования является разрушение привычных оборотов за счет введения нового лексического элемента, выбор которого предопределяется своеобразием данного явления или предмета. Иллюстрацией может послужить, например, название *ведьмин студень*. Словообразовательной базой этого оборота может быть *гремучий студень*, т.е. взрывное желеобразное вещество<sup>16</sup>. Благодаря замене прилагательного *гремучий* на *ведьмин* это вещество получает другие, более мрачные и загадочные свойства. В переводе на польский язык *студень* заменяется *пуддингом* (желеобразная консистенция, таким образом, сохраняется), эпитет *ведьмин* меняется на *czarci* (чёртов, т.е. принадлежащий не ведьме, а чёрту). В одном и другом случае имеем дело с выбором переводчицей смещенного эквивалента при удержании образности, не сулящей ничего хорошего.

По той же модели образованы: *газированная глина* – на базе словосочетания *газированная вода*; *рачий глаз* – может быть, это контаминация словосочетаний *рачий шаг* и *кошачий глаз*; *гремучие салфетки* – производное от *гремучей смеси*; *машина желаний* – оборот, который мотивируется словосочетанием *машина времени*; *чёртова капуста* – на базе словосочетания *цветная капуста*; *сучьи поремушки* – сильно вульгаризированный оборот, в основе которого просматриваются *детские погремушки*. Все эти примеры переведены на польский язык дословно, причем в большинстве случаев в основе польскоязычных параллелей – как и у их русских эквивалентов – лежат устойчивые словосочетания. Следуя примеру авторов произведения, переводчица без труда проду-

<sup>15</sup> *Миры братьев Стругацких. Энциклопедия*, под ред. В. Борисова, т. 2, Санкт-Петербург 1999, с. 65.

<sup>16</sup> М. Мокиенко, Т. Г. Никитина, *Большой словарь русских поговорок*, Москва 2007, <https://dic.academic.ru/dic.nsf/proverbs/43001/%D0%93%D1%80%D0%B5%D0%BC%D1%83%D1%87%D0%B0%D1%8F> [режим доступа: 20.05.2018].

блировала технику разрушения привычных оборотов. Отступление от общего правила видим, пожалуй, только в отношении словосочетания *гремучая смесь*, которое передается на польский как *mieszanka wybuchowa*.

На основе разрушения устойчивости словосочетаний и подбора к опорному элементу иного эпитета создано название одного из наиболее грозных явлений на территории Зоны – *комариная плешь*. Это участки земли с аномально высокой гравитацией. В книге упоминается вертолёт, который, попавши в *комариную плешь*, выглядел как сплюснутый блин<sup>17</sup>. Словосочетание *комариная плешь* создано на базе сочетаний *большая* или *грандиозная плешь*, обозначающих лысину, а переносно еще и умного, талантливого человека<sup>18</sup>. В переводе мы имеем дело с лексическим свёртыванием, поскольку переводчик сохранил только основное значение слова плешь, т.е. ‘место на голове, лишенное волос’, а в случае описываемого Струацкими поля – ‘место, лишенное растительности’<sup>19</sup>.

Другим – чуть менее частотным – способом образования названий в рассматриваемой группе, является соединение в рамках словосочетания элементов, не соотносимых с позиций здравого смысла. К этой группе можно причислить: *жгучий пух*, *смерть-лампу*, *белые ветрячки*, *шевелиющийся магнит* и *весёлые призраки*. Логическую аномальность демонстрирует каждое из этих названий, напр., слово *пух* ассоциируется с чем-то мягким и безопасным, но в мире Зоны он выступает с эпитетом *жгучий*, а *жгучий пух* при прикосновении к коже вызывает ожоги.

Большинство представленных оборотов переведено на польский дословно, исключение составляют *белые ветрячки* и *весёлые призраки*. В первом случае наименование передано как *białe wiatraczki*, но на русском *ветрячки* – это какие-то вертящиеся существа, скажем, *ветрячи* – ‘небольшие водяные жуки’<sup>20</sup>. И хотя в произведении Стругацких отсутствует описание этих атрефактов, переводческое решение явно не соответствует авторскому по образности. Передавая на польский *весёлых призраков*, переводчица прибегла к лексической замене опорного слова – вместо *призраков* дав *uřory*, но это смещение несильно отходит от оригинала.

Ещё одной грозной аномалией Зоны является *Бродяга Дик*. Появление этого источника шума в Зоне – аномалии, которая в произведении сравнивается с заводным медвежонком – сопровождается *таинственной возней*, от чего *земля трясется*<sup>21</sup>. Способность Бродяги Дика перемещаться оправдывает пер-

<sup>17</sup> *Миры братьев Стругацких*, т. 1, с. 209.

<sup>18</sup> *Плешь*, сайт: Грамота.ru, [http://gramota.ru/slovari/argo/53\\_9733](http://gramota.ru/slovari/argo/53_9733) [режим доступа: 20.05.2018].

<sup>19</sup> Д. Н. Ушаков, *Толковый словарь современного русского языка*, <https://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=48984> [режим доступа: 20.05.2018].

<sup>20</sup> *Новый толково-словообразовательный словарь русского языка*, под ред. Т. Ф. Ефремовой, <http://efremova-online.ru/slovar-efremovoy/vertiachka/8137/> [режим доступа: 20.05.2018].

<sup>21</sup> *Миры братьев Стругацких*, т. 1, с. 104.

вый член его наименования. Дик же может трактоваться как уменьшительная форма английского имени Ричард, но одновременно ассоциироваться с прилагательным дикий. Передавая этот оним, переводчик принял любопытное решение: компонент *бродяга* переведён не словарным эквивалентом *włóczęga*, а заменён похожим по значению словом *włóczykij*, которое, несомненно, польскому читателю ассоциируется с героем Муми-троллей из книг Туве Янсон (первый польский перевод исполнен в 1964 году) – Снусмумриком. Второй компонент – имя собственное – польская переводчица передала в английской графической форме как *Dick*, сохраняя таким образом деминутивную форму имени.

В *Пикнике на обочине* главным артефактом является *золотой шар*. Этот образ заимствован из сказок. В переводе на польский словосочетание *złota kula* передано без каких-либо трансформаций. Аналогично переводится метафористическое название иного артефакта – параллель *чёрные брызги / czarne bryzgi* включает элементы, похожие даже на фонетическом уровне.

Рассмотренный материал показал, что передача артефактов Зоны оказалась не очень хлопотливым делом для переводчика. Причина тому – специфика названий: необычные явления и предметы увидены глазами и переданы словами обычных людей и при этом обычными словами, а передача таковых, равно как очевидных метафор к числу переводческих трудностей никогда не относилась.

#### Приложение: аномалии и артефакты Зоны:

Пустышка	Pustak
Батарейка	Bateryjka
Зуда	Świerzb
Булавка	Agrafka
Браслет	Bransoleta
Губка	Gąbka
Кольцо	Pierścień
Иголка	Igielka
Этак	Owak
Зелёнка	Zielonka
Мясорубка	Wyżymaczka
Ведьмин студень	Czarci pudding
Газированная глина	Gazowana glina
Рачий глаз	Racze oko
Гремучие салфетки	Grzmiące serwetki
Машина желаний	Maszyna życzeń
Сучьи поремущки	Sucze grzechotki
Комариная плешь	Łysica
Жгучий пух	Ognisty puch
Смерть-лампа	Lampa śmierci
Белые ветрячки	Białe wiatraczki
Шевелящийся магнит	Żywy magnes
Весёлые призраки	Wesołe upiory
Золотой шар	Złota kula

Чёртова капуста	Diabelska kapusta
Чёрные брызги	Czarne bryzgi
Бродяга Дик	Dick włóczykij

#### Использованная литература

##### Справочно-энциклопедическая литература

Грамота.ru, [http://gramota.ru/slovari/argo/53\\_9733](http://gramota.ru/slovari/argo/53_9733) [режим доступа: 20.05.2018].

Мокиенко В. М., Никитина Т. Г., *Большой словарь русских поговорок*, Москва 2007, <https://dic.academic.ru/dic.nsf/proverbs/43001/%D0%93%D1%80%D0%B5%D0%BC%D1%83%D1%87%D0%B0%D1%8F> [режим доступа: 20.05.2018].

*Новый толково-словообразовательный словарь русского языка*, под ред. Т. Ф. Ефремовой, <http://efremova-online.ru/slovar-efremovoy/vertiachka/8137/> [режим доступа: 20.05.2018].

Ушаков Д. Н., *Толковый словарь современного русского языка*, <https://ushakovdictionary.ru/word.php?wordid=48984> [режим доступа: 20.05.2018].

##### Литература вопроса

Арбитман Р., *Град братьев Стругацких*, „The New Times. Новое время”, <https://newtimes.ru/articles/detail/101114/> [режим доступа: 20.05.2018].

*Библиография произведений Аркадия и Бориса Стругацких*, <http://www.rusf.ru/abs/biblgr.htm> [режим доступа: 20.05.2018].

Влахов С., Флорин С., *Непереводимое в переводе*, Москва 1986.

Киселева И. А., *Проблема перевода топонимов и реалий в литературе жанра фэнтези*, „Университетское переводоведение”, № 8, Санкт-Петербург 2007, с. 195-199.

Лем Ст., О „Пикнике на обочине” Стругацких, пер. А. Кузнецовой, [http://fan.lib.ru/a/ashkinazi\\_1\\_a/text\\_2130.shtml](http://fan.lib.ru/a/ashkinazi_1_a/text_2130.shtml) [режим доступа: 20.05.2018].

*Миры братьев Стругацких. Энциклопедия*, ред. В. Борисов, т. 1-2, Санкт-Петербург 1999.

Ржавинский К., *Фантастика в советской литературе*, [http://docplayer.ru/storage/50/26006000/1528143466/Yt356WK\\_7VaGDUtDuVQy5w/26006000.pdf](http://docplayer.ru/storage/50/26006000/1528143466/Yt356WK_7VaGDUtDuVQy5w/26006000.pdf) [режим доступа: 20.05.2018].

Стужук О., „Смерть” или трансформация научной фантастики [w:] *Fantastyka w literaturach słowiańskich. Idee, koncepty, gatunki*, ред. А. Polak, Katowice 2016, с. 171-181.

Głębińska E., *Polscy pisarze i badacze literatury przełomu XX i XXI wieku: Irena Lewandowska*, [http://www.ppi-bl.ibl.waw.pl/mediawiki/index.php?title=Irena\\_LEWANDOWSKA](http://www.ppi-bl.ibl.waw.pl/mediawiki/index.php?title=Irena_LEWANDOWSKA) [режим доступа: 20.05.2018].

Kajtoch W., *Bracia Strugaccy (zarys twórczości)*, Kraków 1993.

Stepanowska T., *Heretycy i prawomyślni. Rosyjska proza fantastyczna po roku 1917 wobec koncepcji „Nowego człowieka”*, Łódź 2001.



Natalia Semeniuk

*doktorantka UP im. KEN w Krakowie*

## **ХУДОЖЕСТВЕННОЕ ПРОСТРАНСТВО ГОРОДА В РОМАНЕ «ЛЮБОВЬ И ДРУГИЕ ДИССОНАНСЫ» ЯНУША ЛЕОНА ВИШНЕВСКОГО И ИРАДЫ ВОВНЕНКО И ЕГО ПЕРЕВОДАХ**

Каждое художественное произведение представляет собой особый, вымышленный мир, с сюжетом, развивающимся в пределах определенного пространства, которое может совпадать с реально существующими местами, однако нельзя сказать, что художественное пространство произведения полностью совпадает с реальным пространством. Согласно Ю.М. Лотману, „художественное пространство представляет собой модель мира данного автора, выраженную на языке его пространственных представлений”<sup>1</sup>. В романе „Любовь и другие диссонансы”, написанном в соавторстве польским писателем Янушем Леоном Вишневским и российской писательницей Ирадой Вовненко, перед нами предстают бинарные миры - мужчины и женщины, которые, к тому же, принадлежат к разным народам, разным культурам и разной языковой среде, как и авторы, создавшие это произведение. В связи с тем, что каждый из авторов писал свою часть романа самостоятельно на родном для себя языке, часть романа была впоследствии переведена на русский язык, а часть – на польский. На польский язык часть, написанную Ирадой Вовненко, перевела Катажина Мария Яновска. Написанную Янушем Вишневским часть перевел на русский язык Валерий Ермола, который до этого уже переводил на русский язык другой роман Я. Вишневского – „Бикини”.

При анализе художественного произведения, переведенного на иностранные языки, необходимо учитывать тот факт, что личность переводчика может оказывать значительное влияние на переводимый им текст: „От субъективного восприятия переводчиком информационной ценности исходного текста, его художественных образов, зависит дальнейшая судьба перевода произве-

---

<sup>1</sup> Ю.М. Лотман, Проблема художественного пространства в прозе Гоголя, [в] его же, Избранные статьи в трех томах, т. I: Статьи по семиотике и типологии культуры, Таллин 1992, с. 414.

дения»<sup>2</sup>. Например, некая информация, заложенная в исходном тексте, может быть отнесена переводчиком в разряд информационного шума и просто выброшена из текста. Не следует, однако, забывать, что перевод художественного произведения не является самостоятельным текстом и должен соответствовать оригиналу, а задачей переводчика является передача средствами другого языка содержания подлинника<sup>3</sup>.

В анализируемом ниже тексте задача переводчика, а, точнее, двух переводчиков усложняется тем, что части романа создавались независимо друг от друга двумя разными авторами, а результат их совместного творчества при этом должен восприниматься читателем как одно целостное произведение. При этом следует отметить, что Я. Вишневецкий и И. Вовненко проводили совместные консультации и обменивались написанным материалом. В связи с вышеизложенным, перед переводчиками романа „Любовь и другие диссонансы” стояла задача, с одной стороны, наиболее полно передать информацию, заключенную в тексте, а, с другой стороны, не нарушить целостного восприятия произведения.

Как уже отмечалось выше, роман „Любовь и другие диссонансы” фактически состоит из двух частей, в каждой из которых описана история одного героя. Януш Вишневецкий описывает историю мужчины, которого зовут Струна, а Ирада Вовненко историю женщины – Анны. Дороги героев в определенный момент пересекаются, и перед читателем предстает уже их общая история. Помимо оппозиции „мужчина – женщина”, авторы также создают пространственный контраст, начиная действие одной части романа в Берлине, а другой – в Москве. При этом оба главных героя успевают побывать в каждом из этих городов. Кроме того, при помощи описания городского пространства авторы раскрывают чувства и мысли героев, передают их настроение.

Действие романа начинается в Берлине, а вернее в психиатрической клинике в районе Панков в Восточном Берлине. Уже в самом начале повествования Януш Вишневецкий представляет главного героя на фоне городского пространства Берлина, а точнее, той небольшой части Восточного Берлина, которая находится напротив окон психиатрической клиники, пациентом которой является главный герой. В этом случае, вписывая Струну в городское пространство, автор делает акцент на противопоставлении внутреннего пространства клиники и внешнего пространства за ее пределами. Условной границей, разделяющей два этих мира является стена, отделяющая здание психиатрической клиники от площади, находящейся перед клиникой. Такой пространственный контраст достигается автором за счет использования словосочетания „Przed miem”. Большой мир закрыт от пациентов стенами, и его можно увидеть только

---

<sup>2</sup> Л.В. Крупник, Личность переводчика как субъективный фактор художественного перевода (на материале книги Л. Уоллиса „Бен-Гур”), [в:] Актуальные вопросы переводоведения и практики перевода, вып. 3, Нижний Новгород 2013, с. 121.

<sup>3</sup> См.: Я.И. Рецкер, Теория перевода и переводческая практика, Москва 2007, с. 10.

из окна: *Od drugiego piętra okna psychiatryka pozwalały wyglądać na świat za murem*<sup>4</sup>. В переводе на русский язык эта оппозиция не так очевидна, например, фраза, на польском языке звучащая как: „Przed murem”, *dokładnie pod oknami zachodniej części, przebiegała kiedyś ruchliwa ulica* (5), на русский язык переведена как: Когда-то тут была оживленная улица<sup>5</sup>. Понятно, что речь идет о пространстве, находящемся за стенами психиатрической клиники, однако в оригинальном тексте за счет неоднократного повторения слова *mur* и словосочетания *przed murem* создается эффект четкого разделения пространства.

Помимо этого противопоставления, Януш Вишневский очень подробно рассматривает пространство около психиатрической клиники в берлинском районе Панков, при этом он обращается к приему ретроспекции и подробно описывает изменения, происходящие с течением времени в пространстве вокруг клиники. Однако в переводе на русский язык часть информации просто отсутствует.

...zlikwidowano chodniki i komuś, kto tamtędy nigdy nie przechodził lub nie przejeżdżał samochodem, motocyklem lub rowerem, mogło się wydawać, że wybrukowany plac był tam od zawsze. Zadbano nawet o to, aby kamienne kostki, których użyto do wybrukowania placu, wyglądały jak stare i zużyte. Że niby ten plac był tam tak od zawsze... (5)

...тротуары ликвидировали и позаботились даже о том, чтобы камни выглядели старыми, словно площадь была такой всегда...

Возможно, переводчик посчитал эти подробности несущественными, однако описание берлинской улицы преподносится от лица главного героя романа, и таким образом автор помогает читателю лучше понять мысли и настроение главного героя романа.

Однако на этом описание города не заканчивается, далее мы можем узнать, что напротив окон находится дискотека, которая практически соприкасается стеной с церковью. Скорее всего Януш Вишневский специально подчеркнул этот факт: *neony dyskoteki, która stykała się z kościołem* (6), то есть сакральное встречается с профанным, а это вносит некоторый диссонанс в восприятие художественного пространства. В переводе на русский язык эта деталь переводчиком опущена. В данном случае переводчик вообще немного изменил структуру текста, оставил упоминание о дискотеке, не забыл о колокольне красного кирпича, однако не уточнил, что церковь непосредственно соседствует с дискотекой: ...часы на колокольне красного кирпича. А по вечерам – неоновые огни

<sup>4</sup> J.L. Wiśniewski, I. Wownenko, *Miłość oraz inne dysonansy*, tł. K.M. Janowska, Kraków 2012, s. 5. При последующем цитировании фрагментов из этого произведения в скобках будет указываться нумерация страницы, откуда взята цитата.

<sup>5</sup> Я.Вишневский, И.Вовненко, *Любовь и другие диссонансы*, пер. В. Ермолы. Все цитаты из романа „Любовь и другие диссонансы” приводятся по интернет-публикации: <http://flibusta.site/b/266743/read> (доступ 23.05.2018).

дискотеки. Безусловно, переводчик художественного произведения не должен ограничиваться дословным переводом текста. Наравне с передачей точности содержания он должен стремиться к тому, чтобы сохранить художественную ценность произведения, что может привести к изменению структуры текста в соответствии с нормами и традициями переводящего языка, однако в данном случае изменение вербальной канвы текста нельзя считать удачным.

В целом, следует заметить, что наиболее серьезные расхождения оригинального текста и перевода обнаруживаются именно той в части романа, что переведена на русский язык.

Подробное описание берлинской площади и улицы в восточном Берлине, где в начале романа находится главный герой романа Струна, является единственным подробным описанием городского пространства Берлина, если речь идет о части, написанной Янушем Вишневым. Герой Вишневого покидает психиатрическую клинику для того, чтобы поехать в Москву. Далее автор переносит нас в другое урбанистическое пространство, которому стоит уделить более пристальное внимание, сосредоточиваясь на дескриптивных аспектах городского пространства Москвы.

Например, когда главный герой романа приезжает в Москву, автор подчеркивает, что Струна не знаком с городом и не очень хорошо понимает, куда именно ему следует ехать. Персонаж думает, что неплохо было бы попасть в центр, и поэтому просит таксиста отвезти его *...na plac Czerwony albo pod Kreml* (282). Этой фразой автор подчеркивает, что герой произведения попадает в чужое, абсолютно незнакомое пространство и ориентируется на известные всем достопримечательности российской столицы, считающиеся ее символами. В переводе этот эффект утрачивается, так как переводчик оставляет только Красную площадь (На всякий случай сказал, что хочу на Красную площадь).

В пространство Москвы, представленное Вишневым, переводчик довольно часто вносит собственные коррективы, которые можно считать серьезным вмешательством в текст оригинала, причем совершенно излишним. Так, например, на вопрос о том, в какой гостинице живет Струна, он отвечает, что живет в Новотеле: *Opowiedziałem, że w Novotelu. – Takim w centrum miasta, blisko uniwersytetu – dodałem* (342).

В переводе не указывается название гостиницы, но зато дается, что она находится на проспекте Вернадского: – Это на проспекте Вернадского, недалеко от университета, – добавил я.

Такое решение, может быть, связано с тем, что переводчик неправильно понял текст оригинала, так как перед этим Вишневский пишет, что Струна едет в гостиницу на такси, где уже находится один пассажир, вернее пассажирка, которая как раз едет на проспект Вернадского, и таксист спрашивает у нее разрешения отвезти сначала Струну в гостиницу: – *Na prospekt Wiernadskiego poje-*

*dziemy obok Novotelu, wysadzę najpierw pana, zgadza się pani?* (290), но на русский язык эта фраза переведена без указания точных адресов: – Я довезу сначала мужчину, а потом вас, хорошо? Но даже если предположить, что переводчик неправильно понял текст оригинала, в польском языке помимо названия улицы указывается также название гостиницы. В связи с этим тем более непонятно, почему в дальнейшем тексте переводчик заменил название гостиницы на адрес, к тому же на проспекте Вернадского нет гостиницы „Новотель”.

Как уже было замечено выше, художественное пространство произведения не тождественно реальному пространству, и при описании пространства Москвы для автора, возможно, важнее было передать состояние героя и общее впечатление от города, а не топографическое расположение реально существующих в Москве объектов и достопримечательностей. Однако задачей переводчика в данном случае является передача информации, заключенной в оригинале произведения, а не свободная интерпретация текста. Следует отметить, что в тексте оригинала нигде не указано, около какого именно университета расположена гостиница, нет указания на то, какая станция метро находится неподалеку. И поэтому может показаться, что смена адреса гостиницы, в которой живет Струна, не имеет большого значения для читателя. С этим мы не можем до конца согласиться, поскольку с проспектом Вернадского связаны другие важные события, описываемые в романе Ирадой Вовненко; а тот факт, что переводчик помещает главного героя именно на этом проспекте, приводит к тому, что в дальнейшей части романа переводчику приходится сделать неоправданно серьезное вмешательство в текст, фактически добавляя в канву произведения часть текста от себя.

Переводчик изменяет маршрут движения Струны, и хотя в оригинальном тексте указано, что главный герой наткнулся на книжный магазин, находящийся в нескольких кварталах от гостиницы и, как можно понять из текста, пришел к этому магазину пешком *Na ulicy przed hotelem jak zawsze maszerował tłum. ... Kilka skrzyżowań od hotelu natrafiłem na księgarnię* (402), в переводе его маршрут значительно удлиняется и видоизменяется: Сел в троллейбус, потом долго ехал на метро, и наконец вышел в центре и очень скоро оказался перед витриной большого книжного магазина. При этом в оригинале вообще не указывается, находился ли книжный магазин, к которому подошел главный герой в центре Москвы или нет, не указано название этого магазина, важен сам факт его появления на пути героя. Таким образом в данном случае художественное пространство Москвы является в большей степени условным, поэтому точное соответствие с реальными книжными магазинами, существующими в Москве, не имеет особого значения для восприятия текста, поэтому интерпретация переводчика представляется неуместной.

В переводе можно обнаружить и другие несоответствия с оригиналом. Однако следует отметить, что перевод, выполненный на польский язык Катажиной Яновской, имеет значительно меньше неточностей по сравнению с оригинальным текстом, чем перевод на русский язык, выполненный Валерием Ермолой. Также хотелось бы добавить, что переводчик художественного произведения должен максимально точно передать содержание текста, не уменьшая его художественной ценности, что, очевидно, является нелегкой задачей. Однако, несмотря на все сложности работы с художественным произведением, переводчик все-таки не должен изменять или улучшать художественный текст по собственному усмотрению.

Использованная литература:

Вишневский Я., Вовненко И., *Любовь и другие диссонансы*, пер. В. Ермолы, <http://flibusta.site/b/266743/read> [доступ 23.05.2018].

Wiśniewski J.L., Wownenko I., *Miłość oraz inne dysonansy*, tł. K.M. Janowska, Kraków 2012.

Крупник Л.В., *Личность переводчика как субъективный фактор художественного перевода (на материале книги Л. Уоллиса „Бен-Гур“)*, [в:] *Актуальные вопросы переводоведения и практики перевода*, Нижний Новгород 2013, вып. 3, с. 121-129.

Лотман Ю.М., *Проблема художественного пространства в прозе Гоголя*, [в] его же, *Избранные статьи в трех томах*, т. I: *Статьи по семиотике и типологии культуры*, Таллин 1992, с. 413-447.

Рецкер Я.И., *Теория перевода и переводческая практика*, Москва 2007.

**Daria Wojciechowska**

Filologia rosyjska, I rok, UJ

## **STRATEGIE PRACY TŁUMACZA PRZY PRZEKŁADZIE TYTUŁÓW FILMÓW**

Zapewne niewiele osób zastanawiało się kiedykolwiek z iloma trudnościami musi zmierzyć się autor, kiedy wybiera te kilka słów, które składają się na tytuł. Przecież to tytuł oddziałuje na odbiorcę, zachęca lub zniechęca go do obejrzenia filmu, zawiera pewne informacje o fabule, gatunku. Podobnie jak epigraf, wpływa na interpretację utworu, zapowiada go, identyfikuje oraz wyróżnia. Ma również poruszać wyobraźnię i zapadać w pamięć. Aby zwiększyć atrakcyjność tytułu, specjaliści stosują gry słów, tworzą intrygi, atmosferę tajemniczości. Posługują się przy tym wyrazami wieloznacznymi, metaforami, cytatami i różnymi utartymi wyrażeniami, które niekiedy skłaniają widza do sprawdzenia, jak zostały użyte w kontekście filmu. Często korzystają też z realiów, które odnoszą się do życia codziennego, historii, czy kultury narodu będącego adresatem filmu, co powoduje, że tytuł wydaje się być wieloaspektowy i zawiera w sobie różne podteksty.

Wieloznaczność, nacjonalny charakter i obecność żartobliwego aspektu powodują, że tytuły filmów są dla tłumacza trudnym materiałem do opracowania. Pomimo oczywistej orientacji na pierwowzór, należy także zwracać uwagę na różnice w narodowej mentalności odbiorców oryginału i tłumaczenia oraz zatroszczyć się o atrakcyjność tytułu. Można powiedzieć, że tłumacz znajduje się w sytuacji osoby chcącej złapać za ogon nawet nie dwie, a trzy sroki. Przy przekładzie tytułu trzeba wybrać to, co w danym przypadku jest ważne: dosłowność tłumaczenia, dokładność w przekazaniu tematyki, albo problematyki filmu, czy przyciągnięcie uwagi potencjalnego widza. Wybór ten nie zawsze idzie w parze z pragnieniem podążania za główną zasadą tłumacza – bycia dokładnym w przekładzie. Właśnie dlatego bardzo duża liczba tłumaczeń tytułów filmów (prawie jedna trzecia) stanowi tłumaczeniową samowolę, anarchię.

W referacie postaramy się przedstawić, jak wygląda praca tłumacza z tak kłopotliwym materiałem jak tytuł filmu, z jakimi problemami w swojej pracy spotyka się tłumacz i jak sobie z nimi radzi. W ramach badań przeanalizowano 60 tytułów amerykańskich, brytyjskich i francuskich filmów, należących do różnych gatunków, które zostały przetłumaczone w różnym czasie na język polski i rosyjski.

Już powierzchowne spojrzenie na praktykę przekładu ukazuje, że – tłumacząc tytuły filmowe – specjaliści uciekają się do różnych strategii. Ponieważ termin ten jest niejednoznaczny w interpretacji i kluczowy dla naszych dalszych rozważań, wyjaśnimy go bardziej szczegółowo. Strategia tłumaczeniowa to według H. Kringsa „potencjalnie świadome plany tłumacza, mające na celu rozwiązanie konkretnych tłumaczeniowych problemów w ramach określonego tłumaczeniowego zadania<sup>1</sup>. Z kolei W.M. Iljuhin podaje, że jest to „metoda realizacji tłumaczeniowego zadania, przestrzegająca komunikatywnej intencji nadawcy, biorąca pod uwagę cechy kulturowe i osobiste funkcje mówcy podstawowego”<sup>2</sup>. W tej pracy będziemy korzystać z definicji przedstawionej przez Kringsa, która nie tylko jest prostsza, ale też bardziej konkretna. O strategiach tłumaczeniowych więcej można poczytać w pracach I. Milewicz, O. Bielikowej, O. Kałaganowa, A. Siniejedowa<sup>3</sup>.

Główną, i zarazem najmniej twórczą, strategią tłumaczenia tytułów filmów jest przekład „słowo w słowo” – dokładne odtworzenie nazwy oryginalnej w innym języku, np. *Titanic* (zarówno po angielsku, jak i po polsku) / Титаник, *The Green Mile* / Zielona Miła / Зелёная миля, czy *The Godfather* / Ojciec Chrzestny / Крёстный отец. Jest to podejście tradycyjne i dość banalne, dlatego też nie jest warte dłuższych wyjaśnień.

Drugą strategią jest transformacja, czyli przedstawienie oryginalnego tytułu w zmodyfikowanym językowo wariacie. Modyfikacje stosowane przez tłumaczy to m.in.: zmiana form gramatycznych lub składni frazy, wyeliminowanie pewnych elementów leksykalnych, czy wprowadzenie dodatkowych słów, które rekompensują niedostateczność dosłownego tłumaczenia. Za przykład zamiany gramatycznej może posłużyć translacja tytułu amerykańskiej komedii *Surviving Christmas*. Dosłowny przekład – „Переживая Рождество” – byłby niedopuszczalny z powodu norm języka rosyjskiego. Dlatego też film wprowadzono pod zmodyfikowanym tytułem *Пережить Рождество*. Z kolei przykładem tłumaczenia tytułu, do którego dodano leksykalne wyjaśnienie jest polski przekład tytułu amerykańskiego horroru *The Cabin in the Woods* – *Dom w głębi lasu*, gdzie, jak łatwo zauważyć, dodano rzeczownik „głębia”.

Transformacja często jest używana przy tłumaczeniu tytułów zawierających nazwy własne, które, jak wiadomo, są nośnikiem pewnych informacji kulturowych, geograficznych, etnicznych. Przykładem może być tytuł filmu *The Duke*, który na język rosyjski przetłumaczono jako *Герцог Дьюк* (*Książę Diuk*). „Diuk” to tytuł ozna-

<sup>1</sup> О.А. Теремкова, *Переводческие стратегии как инструмент транслятологического анализа*, „Вестник Воронежского государственного университета”, сер.: Лингвистика и межкультурная коммуникация, 2012, №2, с. 175-176.

<sup>2</sup> И.В. Войнич, *Стратегии лингвокультурной адаптации художественного текста при переводе*, АКД, Пермь 2010, с. 8.

<sup>3</sup> См.: И. Милевич, *Стратегии перевода названий фильмов*, „Русский язык за рубежом” 2007, № 5, с. 65-71; О.В. Беликова, О. Калаганов, *К вопросу о проблеме перевода названий фильмов*, [http://www.rusnauka.com/11\\_NPE\\_2012/Philologia/3\\_108402.doc.htm](http://www.rusnauka.com/11_NPE_2012/Philologia/3_108402.doc.htm) [режим доступа: 25.05.2018]; А. Синеедов, *Назвать по-русски*, „Русский журнал”, 16 Июля 2002, [http://old.russ.ru/culture/cinema/20020716\\_si.html](http://old.russ.ru/culture/cinema/20020716_si.html) [режим доступа: 25.05.2018].



czający księcia m.in. w Hiszpanii, Włoszech czy Wielkiej Brytanii. W omawianym przykładzie tłumacz dodał, a nawet powtórzył, słowo „książę”, aby potencjalny widz, niezaznajomiony z kulturą i tytułaturą innych krajów, wiedział, o czym mowa. Z kolei jako przykład wyjaśnienia tytułu zawierającego nazwę geograficzną można podać polskie i rosyjskie tłumaczenia *L.A. Confidential*. W obu przekładach skrót „L.A.”, który dla większości osób niemieszkających w Stanach Zjednoczonych jest niejasny, został rozszerzony (por. *Tajemnice Los Angeles* i Секреты Лос-Анджелеса).

Trzecią strategią jest domestykacja, tj. „udomowienie” tekstu źródłowego i pozbanienie przekładu obcych elementów. Zastosowanie tej strategii zakłada skierowanie tytułu na nowego odbiorcę, a tym samym przybliżenie treści filmu oraz uczynienie jej bardziej „swojską”. Przykładem może być tytuł filmu polskiej produkcji – *Quo vadis*. Dla Polaków, jak również dla osób z kręgu kultury łacińskiej, zwrot stanowiący tytuł jest jasny, oznacza „Dokąd idziesz” i odwołuje się do słów: „Quo vadis, Domine?” („Dokąd idziesz, Panie?”). Ale postawmy sobie pytanie: czy osoba spoza łacińskiego kręgu kulturowego zrozumie przekaz oraz nawiązanie tytułu do historii, religii? Pewności nie mamy. Zostawienie zatem tego, nic niemówiącego, zwrotu w oryginalnej formie nie ma sensu. Można za to dopasować go do rodzimego języka odbiorcy. Przeglądając się rosyjskiemu przekładowi, zauważamy jak działa tłumaczeniowa zasada domestykacji: łacińska fraza *Quo Vadis* zostaje zamieniona na bliski Rosjanom cerkiewnosłowiański odpowiednik: „Камо грядеши” („Dokąd idziesz”). Innym przykładem zastosowania tej strategii może być polskie tłumaczenie tytułu filmu animowanego *Alvin and the Chipmunk – Alvin i wiewiórki*. „Chipmunk” to pręgowiec, zwierzę z rodziny wiewiórkowatych zamieszkujące tereny Ameryki Północnej oraz Azji. Jest to gatunek Polakom raczej nieznan i dlatego tłumacz postanowił „udomowić” tego gryzonia zastępując go... wiewiórką.

Czwarta strategia, do której może się uciec tłumacz przy przekładzie tytułów filmów polega na interpretacji treści. Zakłada ona odrzucenie pierwotnego wariantu i stworzenie nowego „wymyślonego” przez tłumacza tytułu bazującego na fabule filmu i odzwierciedlającego jego tematykę lub problematykę. Przykładem może być tytuł *Hangover* (ang. „kac”). Film opowiada o grupie przyjaciół świętujących wieczór kawalerski w Las Vegas. Na język polski tytuł omawianego obrazu został przełożony jako *Kac Vegas*. Dzięki takiemu zabiegowi potencjalny widz może wywnioskować, że jest to komedia, której akcja rozgrywa się w Las Vegas oraz ma jakiś związek z alkoholem. W Rosji ten film jest znany jako Мальчишник в Вегасе („wieczór kawalerski w Vegas”) – tytuł został zorientowany na treść. Innym przykładem interpretacji treści może być tłumaczenie tytułu filmu biograficznego *La Môme* (fr. „dziecko”) opowiadającego o życiu wybitnej francuskiej artystki. W Polsce produkcja ta ukazała się jako *Edith Piaff – niczego nie żałuję*, a w Rosji – Жизнь в розовом цвете. W polskim wariantcie (którego druga część nawiązuje do piosenki E. Piaff *Non, Je ne regrette rien*)

widoczna jest tzw. adaptacja gatunku, czyli ukazanie wspomnieniowo-biograficznego charakteru poprzez nowy tytuł.

Należy ponadto zauważyć, że z opisywanej strategii korzysta się nie tylko w celu przybliżenia widzom treści filmu lub w sytuacji, gdy przekład „słowo w słowo” jest niejasny, niezrozumiały. Zdarza się, że dosłowne tłumaczenie tytułu nawiązuje do istniejącej już produkcji. Taka sytuacja miała miejsce w przypadku znanego filmu *The Bone Collector* (pol. *Kolekcjoner Kości*). W Rosji istniał już filmowy *Сборщик костей*, dlatego tłumacz postanowił odejść od dosłownego przekładu i przetłumaczył tytuł jako *Власть страха*. Omawiana strategia jest ponadto często stosowana, gdy tytuł filmowy zawiera socjalno- i nacjonalno-kulturowe komponenty. Jak w przypadku produkcji *Hacksaw Ridge*, której tytuł to nazwa nieznanego szerszemu gronu odbiorców przełęcz. Polski i rosyjski tłumacz zdecydowali się nadać filmowi nowe, nawiązujące do treści filmu, nazwy: *По соображениям совести* („ze względu na sumienie”) i *Przełęcz ocalonych*. Co więcej, tłumacz może użyć tej strategii, gdy film jest ekranizacją książki. W takiej sytuacji można zwrócić się do funkcjonującego już w świadomości odbiorców przetłumaczonego tytułu. Jak w przypadku nakręconego na podstawie książki *Oil!* autorstwa Uptona Sincleara filmu *There Will Be Blood*. Film, tak jak powieść pisarza, ukazał się w Rosji pod tytułem *Нефть*.

Piąta strategia, podobnie jak poprzednio omówiona, polega na całkowitym odejściu od oryginału. Jednakże w jej przypadku nadanie nowej nazwy ma na celu podwyższenie atrakcyjności tytułu. Tłumacz chce przyciągnąć uwagę potencjalnego widza używając powszechnie znanych cytatów i powiedzeń lub wyrażeń, które łatwo zapadają w pamięć, wyzwalają pożądane skojarzenia. Zabieg taki zastosowano w przypadku rosyjskiego tłumaczenia tytułu filmu *Lost and Delirious* - *Вас не догонят*. Rosyjskojęzyczny wariant stanowi przeróbkę frazy *Нас не догонят*, pochodzącej z refrenu popularnej niegdyś w Rosji piosenki zespołu t.A.T.u.

Innym ciekawym sposobem zwiększenia atrakcyjności jest zastosowanie gry słów, a więc wykorzystanie zwrotów, które oprócz głównego znaczenia, mają jeszcze drugie, odwołujące się do skojarzeń zrozumiałych dla osób z danego kręgu kulturowego. Przykład takiej *zabawy słowem* można zaobserwować w polskim przekładzie tytułu *Monster-in-Law* (ros. *Если свекровь — монстр*). Tłumacz, chcąc zachować widoczne w oryginalnej nazwie nawiązanie do problematyki filmu i jednocześnie uatrakcyjnić tłumaczenie, do utartego zwrotu *sposób na...*, dodał *teściową* tworząc *Sposób na teściową*.

Jak wspomnieliśmy wcześniej, atrakcyjność tytułu można także zwiększyć poprzez użycie różnych powiedzeń. Zabieg taki zastosowano tłumacząc *Into The Woods* na język rosyjski jako *Чем дальше в лес*. Rosyjski wariant zawiera w sobie część przysłowia *Чем дальше в лес, тем больше дров* („Im dalej w las, tym więcej drzew”). Innym przykładem może być tytuł filmu *The Bucketlist* (pol. *Choć goni nas czas*) opowiadającego o dwóch śmiertelnie chorych ludziach, którzy spełniają swoje

marzenia w pełni korzystających z ostatnich dni życia. Na język rosyjski tytuł ten został przetłumaczony przy pomocy popularnego frazeologizmu – Пока не сыграл в ящик, со oznacza „dopóki nie kopnął w kalendarz”. Kolejnym przykładem jest tytuł (będący jednocześnie imieniem głównej bohaterki) dramatu opowiadającego o nierównościach społecznych i sile uczucia – *Trishna*. Rosyjski przekład – Красавица из трущоб – został zainspirowany tytułem Миллионер из трущоб (*Slumdog Millionaire*) i powinien wywołać u widza skojarzenie z Indiami.

Szóstą strategią jest wyjaśnienie kontekstu filmu przez znaczeniowe rozszerzenie tytułu, który poprzez zamianę, albo dodanie pewnych elementów leksykalnych jest uzupełniony o słowa niezbędne do rozumienia filmu. Przykładem takiej tłumaczeniowej interpretacji może być tytuł filmu animowanego *Coco* znanego w Rosji jako Тайна Кобо. Rozszerzony wariant tytułu informuje nas o obecności jakiejś tajemnicy w filmie. Jako przykład można również podać tytuł amerykańskiego filmu *The Grinch*. Tytułowy Grinch, zielony stwór zamieszkujący jaskinię, który nie znosi świąt Bożego Narodzenia, jest znany w kulturze amerykańskiej, natomiast w rosyjskiej już nie. Dlatego, aby tytuł był zrozumiały w innym kręgu kulturowym, dodano (wyjaśniające) rozszerzenie Гринч – похититель Рождества. Innym przykładem użycia omawianej strategii jest tłumaczenie tytułu *Hitch*. Zarówno rosyjski (Правила съема: метод Хитча), jak i polski wariant (*Hitch. Najlepszy doradca przeciętnego faceta*) pozwala widzowi domyślić się, że film jest komedią. Z kolei film *Shutter island* (ang. „zamknięta wyspa”) w Polsce i Rosji ukazał się pod nazwami, w których dokonano zmiany słów określających tytułową wyspę (por. *Wyspa tajemnic* i Остров проклятых).

Siódmą, i zarazem ostatnią, omawianą przez nas w danym referacie strategią jest eufemizacja, czyli zastępowanie drażliwych, dosadnych wyrażeń przez bardziej oględne, łagodne. Praktyczne zastosowanie takiego *złagodzenia* można przedstawić na przykładzie kultowego polskiego filmu *Seksmisja*. Na język rosyjski tytuł produkcji przetłumaczono jako Новые амазонки, przy czym warto nadmienić, że w latach 80 na plakatach umieszczano pseudopolską nazwę *Nowe amazonki*. Co ciekawe, na premierę filmu w sowieckim kinie przyjechał reżyser, Juliusz Machulski, i, dowiedziawszy się, że cenzura skróciła film o 40 minut, powiedział: „wyrzucili cały seks, zostawili jedynie misję”. Innym przykładem eufemizacji tytułu może być przetłumaczenie *Some like it hot* jako В джазе только девушки. Wiadomo, że komedia ta została wprowadzona do ZSRR tylko dzięki Leonidowi Breżniewowi, który był nią zachwycony. Jednak oryginalny tytuł był zbyt frywolny i został zmieniony przez partyjnych cenzorów. Radziecki wariant tytułu jest uważany na zachodzie za bardziej udany, niż tytuł oryginalny. Ciekawostką jest to, że w 1939 roku powstała komedia, która także nosiła nazwę *Some like it hot*, ale (po sukcesie filmu z Marylin Monroe) zdecydowano się przemianować ją na *Rhythm Romans*.

Powodem zwrócenia się do strategii eufemizacji przez tłumacza może być nie tylko obecność w oryginale tego, co niezgodne z estetycznymi czy ideowymi walorami.

Czasami zastosowanie „kamouflażu” jest spowodowane brzmieniem słowa, głównie nazw własnych. Przykładem może być tytuł brytyjskiej czarnej komedii *Burke and Hare*, który został przetłumaczony na język rosyjski jako Ноги-Руки. Powodem takiej zmiany było to, że imię Hare w języku rosyjskim przypomina słowo хээр („usłyszeć”). Co więcej, *nogi* i *ręce* są bezpośrednio związane z tematem filmu, gdyż opowiada on o dwóch mężczyznach, którzy rabowali z grobów szczątki ludzkie, a następnie, dostarczali je pobliskiej szkole medycznej.

Przedstawiona złożoność tytułów filmowych, niewiedza tłumaczy, niemożność rozpoznania podtekstów, gry słów i intertekstualnych fragmentów czy wreszcie zwykły przypadek są powodem popełniania poważnych błędów w tłumaczeniach. Przywiedziemy i przeanalizujemy kilka nieudanych tłumaczeń.

Klasycznym przykładem nieostrożności tłumaczy są różne wersje językowe tytułu filmu – *Die Hard* (dosł. „umrzeć ciężko”). Polskie tłumaczenie (*Szklana Pułapka*), wzorowane na przekładach na takie języki jak francuski (*Piege de cristal*), włoski (*Trappola di cristallo*), czy hiszpański (*Jungla de cristal*), pasuje do pierwszej części przygód Johna McClane’a ze względu na to, że fabuła rozgrywa się w wieżowcu. Jednakże w odniesieniu do kolejnych części, których akcja ma miejsce m. in. na lotnisku czy w mieście, tytuł ten okazuje się być już niekoniecznie trafionym.

Z kolei tłumacz, który przełożył *The Sting* jako *Żądło* popełnił błąd koncentrując się na podstawowym znaczeniu słowa będącego tytułem kultowego filmu i być może nie zdawał sobie nawet sprawy w tego, że „sting” w slangu oznaczać może także „oszustwo” albo „przekręt”<sup>4</sup>.

Kolejne tłumaczenie na pierwszy rzut oka wydaje się poprawne. Bo co znaczy *Between the Devil and the Deep Blue Sea*, jak nie *Między złem a głębokim, błękitnym oceanem*? Jednakże dosłowne przetłumaczenie anglojęzycznego tytułu okazuje się błędem. Fraza będąca oryginalną nazwą obrazu to nic innego jak idiom, który jest odpowiednikiem polskiego „między młotem a kowadłem”.

Innym rodzajem błędnego tłumaczenia może być nierozpoznanie cytatu, co ilustruje rosyjski przekład tytułu utworu Aghaty Christie *The Pale Horse* – Вилла «Белый Конь» (por. pol. *Błady Koń*). Tłumacz nie zdawał sobie sprawy, że fraza stanowiąca podstawę oryginalnego tytułu pochodzi z Apokalipsy św. Jana: „oto koń trupio bładny a imię siedzącego na nim Śmierć ...”.

Jak staraliśmy się pokazać, przekład tytułów filmów wymaga od tłumacza nie tylko wyjątkowej uwagi lecz także pewnego wycucia językowego. Specjalista powinien wykazać się znajomością technik „poprawnego” tłumaczenia, a także korzystać ze strategii, których celem nie jest dosłowny przekład oryginału. Wybór sposobu rozwiązania tłumaczeniowego zagadnienia nie zawsze jest prosty, ale to tłumacz decyduje, na co chce zwrócić szczególną uwagę, co wysunąć na pierwszy plan. Aby dokonać

<sup>4</sup> D. Chrobak, *Skrzecząca rzeczywistość tłumaczeń*, „Gazeta Telewizyjna” (16), [w:] „Gazeta Wyborcza” 30. 03. 2007, s. 16-17.

właściwej decyzji, tłumacz powinien umieć postawić się na miejscu potencjalnego widza taka zamiana miejscami, pomaga zrozumieć jak można zainteresować odbiorcę i zachęcić go do zapoznania się z filmem. Praktyka pokazuje, że przy przekładzie tytułów filmów warto przejawiać inicjatywę, używać gier słów, odwoływać się do motywów bliskich odbiorcy – właśnie takie zabiegi przykuwają uwagę.

Bibliografia:

- Chrobak D., *Skrzecząca rzeczywistość tłumaczeń*, „Gazeta Telewizyjna”, [w:] „Gazeta Wyborcza” 30.03.2007, s. 16-17.
- Беликова О.В., Калаганов О., *К вопросу о проблеме перевода названий фильмов?*, [http://www.rusnauka.com/11\\_NPE\\_2012/Philologia/3\\_108402.doc.htm](http://www.rusnauka.com/11_NPE_2012/Philologia/3_108402.doc.htm) [режим доступа: 25.05.2018].
- Войнич И.В., *Стратегии лингвокультурной адаптации художественного текста при переводе*, АКД, Пермь 2010.
- Милевич И., *Стратегии перевода названий фильмов*, „Русский язык за рубежом” 2007, № 5, с. 65-71.
- Синеедов А., *Назвать по-русски*, „Русский журнал”, 16 Июля 2002, [http://old.russ.ru/culture/cinema/20020716\\_si.html](http://old.russ.ru/culture/cinema/20020716_si.html) [режим доступа: 25.05.2018].
- Теремкова О.А., *Переводческие стратегии как инструмент транслятологического анализа*, „Вестник Воронежского государственного университета”, сер.: Лингвистика и межкультурная коммуникация, 2012, № 2, с. 175-177.



Magdalena Wójcik

Filologia rosyjska, III rok, UJ

## СНОВА О „КЕНТАВРАХ” ... НА СЕЙ РАЗ ЛЕКСИЧЕСКИХ («JABBERWOCKY» ЛЬЮИСА КЭРРОЛЛА И ПЕРЕВОДЫ НА РУССКИЙ ЯЗЫК)

Год назад я выступала на проводимой в Институте студенческой конференции с докладом, в котором пыталась определить, на каком языке говорит один из странных героев романа Владимира Сорокина *Теллурия*<sup>1</sup>. Персонажем этим был не кто иной как кентавр – примитивный, но добрый и наивный человеко-конь. Сейчас речь пойдет уже не об одном, а многих кентаврах, правда, будут они не настоящими, а лексическими...

Английский писатель Чарльз Доджсон (Charles Dodgson), известный под псевдонимом Льюис Кэрролл (Lewis Carroll) создал шедевры детской литературы. Мировую известность он получил благодаря таким произведениям, как *Алиса в стране чудес* (*Alice's Adventures in Wonderland*) и *Алиса в Зазеркалье* (*Through the Looking-Glass*). Во второй части упомянутой сказки (а именно так определяется жанр сочинения) содержится стихотворение *Jabberwock*, считающееся наглядным примером поэзии абсурда<sup>2</sup>. Оно включает в себя множество неизвестных языку лексических новообразований, построенных путём наложения друг на друга двух и более существующих в языке слов. Такие продукты словесной игры принято образно называть словами-кентаврами. Эти странные неологизмы, привлекают внимание своей нарочитой неправильностью. В них парадоксальным образом соединяются абсолютно, казалось бы, не сочетающиеся элементы – как во фразах *не всякой заглядевушке (заглядеться + де-вушке) дано стать головокруженицей (головокружительной + женщиной)*<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> См.: М. Wójcik, На каком языке говорит кентавр из романа Владимира Сорокина „Теллурия”? [в:] Слово, фраза и текст глазами молодого филолога, Варшава 2017, с. 130-135.

<sup>2</sup> К. Aparta, *Sens wiersza „Jabberwocky” i jego polskich tłumaczeń*, с. 1, <http://docplayer.pl/16913884-Sens-wiersza-jabberwocky-i-jego-polskich-tlumaczen.html> [режим доступа: 27.04.2018].

<sup>3</sup> С. Друговейко-Должанская, Слова-кентавры, сайт „Культура письменной речи”, <http://gramma.ru/RUS/?id=1.6> [режим доступа: 27.04.2018].

Нетрудно заметить, что эти „соединенные по типу муфты”<sup>4</sup> неологизмы характеризуются многомерной семантикой и несут в себе игровой эффект.

Если рассматривать слова-кентавры с учетом их семантической структуры, для их представления можно использовать термин, предложенный самим Кэрроллом. Английский писатель называл их „слова-бумажники”, что в российской лингвистике отразилось в вариантных формулировках: М.В. Панов именуется такие слова „саквоажными” или „чемоданными”, М. Гарднер поясняет, что сам этот термин часто употребляется, когда говорят о словах, в которых „упаковано” не одно значение<sup>5</sup>.

Слово *Jabberwocky*, придуманное Кэрроллом и вынесенное в заглавие стихотворения, ныне существует в английском языке в качестве определения для непонятного способа высказывания, лепета. В его структуре можно усмотреть глаголы: *to jabber*, который приблизительно переводится на русский язык как ‘говорить быстро, болтать’ или *to jab*, обозначающий ‘ударить, попасть в кого-то’<sup>6</sup>. Сам автор неологизма в письме школьницам, попросившим разрешения назвать так же свою стенгазету, когда-то разъяснил, что первая часть *Jabber* входит в состав этого слова в своем обычном значении – ‘бормотать, говорить возбужденно и многословно’, а вторая часть происходит от староанглийского *wocer* или *wocor*, означающих ‘плод’, ‘отпрыск’, то есть буквально *Jabberwock* означает ‘результат возбужденной болтовни’<sup>7</sup>. На иллюстрациях *Jabberwocky* изображается как существо, похожее на дракона.

Используя в тексте своего абсурдного стихотворения этот неологизм, как и почти все другие, созданные подобным образом, Кэрролл заставляет читателя обращаться к ассоциациям, вызываемым разными не до конца определенными словами, и думать над их интерпретацией с учетом общего контекста произведения. Для того, чтобы понять замысел автора, смысл, казалось бы, бессмысленного произведения, увидеть за странными словами и фразами определённый сюжет, читатель перебирает многочисленные гипотезы, удивляясь многообразию возможных решений.

Заложенные автором лексические загадки, казалось бы, имеют английскую языковую природу и их передача на другой язык должна восприниматься в категории абсолютно „непереводимого в переводе”. Между тем – возможно, из-за трудности поставленной задачи – среди переводчиков находилось немало смельчаков, взявшихся овладеть техникой языкового абсурда Кэрролла.

<sup>4</sup> Там же.

<sup>5</sup> Бармаглот и слова-чемоданы, сайт „Livejournal”, <https://wutheringkites.livejournal.com/132792.html> [режим доступа: 27.04.2018].

<sup>6</sup> К. Апарта, *Sens wiersza „Jabberwocky”...*, с. 6.

<sup>7</sup> Алиса в Зазеркалье, сайт „Время z”, <http://www.ytime.com.ua/ru/50/2861> [режим доступа: 27.04.2018].



Что нужно сделать для создания подобного игрового эффекта? Во-первых, раскрыть и освоить механизм языковой игры, осуществляемой Керрроллом в разных вариантах; во-вторых, удержать сюжетную канву, нюансы действия, неясно просматриваемого в стихотворении; в-третьих, подобрать лексический материал, содержащий как можно больше потенциальных значений, близких к параллелям из оригинала; в-четвертых, сохранить в тексте перевода ощущение тайны и опасности.

Переводчики вынуждены были также учитывать то, что английские реалии, упрятанные в сопряженных значениях слов-кентавров, необязательно известны россиянам, и поэтому в сюжет иногда вводятся изменения. Они заметны, напр., в представлении чудовищных персонажей, которые в переводе ассоциируются с образами, существующими в русской ментальности.

На сегодняшний день, насколько мне известно, существует около 30 переводов стихотворения *Jabberwocky* на русский язык<sup>8</sup>. Они делались в разное время: первый датируется 1924 годом, а последний – 2012-м.

В настоящей работе сосредоточимся на выяснении того, как передавалось на русский язык само заглавие произведения, что равнозначно рассмотрению вопроса, каким видел тот или иной переводчик главного героя стихотворения. Ведь само собой разумеется, что, предлагая свои варианты заглавия, переводчики в первую очередь заботились о том, чтобы их решения несли в себе намёк на содержание стихотворения.

Так как *Jabberwocky* считается полемикой с древнеанглийской литературой (в том числе, напр. с произведением Беовульф)<sup>9</sup>, в написанном Керрроллом стихотворении можно найти типичные мотивы, затронутые предшественниками. Поэтому исследователи смогли увидеть в произведении определённый сюжет. Отец (вероятно, король) велел своему сыну убить дракона. Заранее предупредил принца о угрожающей ему опасности. В лесу принца ждали разные чудовища, ящурь. Он долго не мог найти монстра, и тут чудовище появилось само. Принцу удалось убить страшное существо, отрубить его голову. Юноша вернулся домой счастливый, но, по сути, ничего не изменилось, так как на свете существовало ещё много опасных чудовищ, угрожающих людям<sup>10</sup>.

Каким же является *Jabberwocky* русскому читателю?

Наименее изобретательно потрактовали этот образ В. и Л. Успенские (1940) и Ольга Ламонова (2009), обратившиеся в своих переводах к транскрипции – соответственно *Джаберрвоок* и *Джабберуок*. Единственный плюс этого решения –

<sup>8</sup> *Собрание всех переводов стихотворения „Jabberwocky”*, <http://centrolit.kulichki.net/centrolit/jabberwocky/index.html> [режим доступа: 27.04.2018].

<sup>9</sup> *Анализ стихотворения „Jabberwocky”*, сайт „Interesting Literature”, <https://interestingliterature.com/2016/01/22/a-short-analysis-of-jabberwocky-by-lewis-carroll/> [режим доступа: 27.04.2018].

<sup>10</sup> К. Aparta, *Sens wiersza „Jabberwocky”...*, с. 6.

сохранение иностранного колорита, значение же заглавия теряется, не воспроизводится эффект игры слов.

Все остальные переводчики избрали другой путь передачи загадочного английского слова – позаботились о том, чтобы их параллели к *Jabberwocky* могли трактоваться целевыми читателями как „говорящие” имена. Правда, и здесь оказалось, что двое из переводчиков выделились из общей группы тем, что отказались следовать за автором оригинала и не использовали в переводе *Jabberwocky* принципа „кентавризации”.

В переводе Т.Л. Щепкиной-Куперни (1924) использовано заглавие Верлиока, которое является непосредственной ссылкой на существо из восточнославянского фольклора. Это „одноглазое чудовище высокого роста, голова которого обросла шерстью и которое при ходьбе опирается на клюку”<sup>11</sup>. Верлиока „разрушает всё вокруг себя, убивает каждого встречного. После гибели Верлиоки воскресают все, кого он убил”<sup>12</sup>.

Очень интересна этимология этого слова. Оно, возможно, восходит к сложению праславянских слов \**vьr-l-* (в русском вертеть) и \**oko* (в русском глаз)<sup>13</sup>. В украинском языке встречается имя прилагательное вирлоокый, которое переводится на русский как пучеглазый. В белорусском языке также выступает слово *вірлавокі*, обозначающее ‘пучеглазый, у кого глаза навывкате’<sup>14</sup>. Кроме того, в русском смоленском диалекте *верлиокий* это ‘косой, поворачивающий во все стороны глазами’<sup>15</sup>. Зато в сербском слове *врљоока* это ‘тот, у кого поврежден глаз’<sup>16</sup>.

Хотя комментируемому переводческому решению не откажешь в образности и даже точности в воспроизведении монстроподобного существа, укажем на важное для нас обстоятельство. В отличие от Кэрролла Т.Л. Щепкина-Куперник обратилась к существующей в языке единице, с этимологических позиций представляющей собой словосложение. Введя в текст таинственное, почти нераспознаваемое, но чем-то знакомое название существа, явно грозного и недоброго, переводчица добилась еще и фонетической огласовки с оригинальным словом-кентавром: *Jabberwocky* – *Верлиока*. Однако механизм словопроизводства Кэрролла повторен не был, да и игровой эффект в предложенном названии отсутствует.

Второй пример „некентавризации” имеет место в другом переводе В.Э. Орла (1980). Стихотворение называется *Умзар*. Российский читатель, возможно, не

<sup>11</sup> Кто такой Бармаглот?, сайт: „Алиса” Льюса Кэрролла, <http://jabberwocky.ru/kto-takoi-bar-maglot.html> [режим доступа: 27.04.2018].

<sup>12</sup> Мифологическая энциклопедия, содержащая описание существ из фольклора, <http://mythology.info/monsters/verlioka.html> [режим доступа: 27.04.2018].

<sup>13</sup> Энциклопедический словарь, <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/238022> [режим доступа]: 27.04.2018).

<sup>14</sup> Там же.

<sup>15</sup> Там же.

<sup>16</sup> Там же.

сразу, но увидит здесь приметы аббревиации. Слово построено на сокращении фразеологизма *ум за разум зашел / заходит*. Обычно эту поговорку употребляется в ситуации, когда под влиянием каких-нибудь событий, напр., ‘забот, неприятностей, кто-либо теряет способность разумно рассуждать, действовать’<sup>17</sup>. Таким образом, Умзар предстает как существо, которое вызывает в человеке страх, препятствует трезвому взгляду на события.

Все прочие переводчики, как уже отмечалось, пошли по следам автора стихотворения и обратились к практике создания слов-кентавров.

В отдельных случаях *Jabberwocky* в русскоязычных версиях представляется с опорой на использование национальных русских мотивов – образов, известных россиянам по литературе и фольклору.

В самом известном русскоязыческом переводе этого стихотворения, сделанном Д.Г. Орловской (1967), появляется заглавие *Бармаглот*. При восприятии этого слова читателям приходит на ум глагол *глотать* и имя *Бармалея* из сказки Корнея Чуковского. Каждый ребёнок знает, что Бармалей – это „ужасный разбойник и злодей”<sup>18</sup>, он живёт в Африке и сам себя характеризует следующим образом:

Я кровожадный,  
Я беспощадный,  
Я злой разбойник Бармалей!  
И мне не надо  
Ни мармелада,  
Ни шоколада,  
А только маленьких  
(Да, очень маленьких!)

Детей!<sup>19</sup> Бармалей вызывает тревогу, все его боятся, так как „он страшными глазами сверкает, страшными зубами стучит”<sup>20</sup>. Родители пугают им своих детей.

Возвращаясь к читательскому восприятию стихотворения Кэрролла, отметим, что Бармаглот должен осмысляться как ‘Бармалей, который глотает’.

Очередной вариант заглавия с литературно-фольклорными мотивами выступает в переводе Л.Л. Яхнина – *Змеегрыч*. Неологизм содержит намёк на Змея-Горыныча из русских былин. При желании – из-за очевидного искажения формы „отчества” – в элементе *-грыч* можно усмотреть агентив от глагола *грызть*. Змей же Горыныч – это „говорящее драконоподобное существо, с тремя головами, с хвостом и медными когтями, обладающее способностью дышать огнем, при

<sup>17</sup> Фразеологический словарь русского языка, под ред. А. И. Молоткова, Москва 1968, с. 493.

<sup>18</sup> К. Чуковский, Чудо – дерево и другие сказки, Москва 1967, с. 53.

<sup>19</sup> Там же, с. 56.

<sup>20</sup> Там же, с. 57.

этом выпуская из ушей дым”<sup>21</sup>. Дракон разрушает деревни и съедает красивых девиц. С ним обычно борется Добрыня Никитыч. Для того, чтобы „убить Змея богатырю прихочится поразить его в сердце, либо отрубить все головы”<sup>22</sup>.

В названии *Тарбормошки*, предложенном переводчиком А.С. Щердаковым проступают связи с глаголами *тормошить*, *бормотать* и *мотать*, а также с существительным *мошки*. Следовательно, *Тарбормошки* – это существа, которые надоедают людям, мешают им спокойно жить и, кроме того, странно говорят – бормочут.

Плод переводческой деятельности В.Н. Ярцевой – *Бурножор* – ассоциируется со словами *бур*, *бурный* и *жрать*, *обжора*, а еще в именовании существа можно обнаружить *нож*. Получается, что *Бурножор* – ‘бурно, активно жрущее существо с ножом’.

Заглавие *Борчардес*, использованное М.С. Вербицким, приводит на ум слова *бор*, *чародей*, *чары*, и, кроме того, здесь можно выделить грамматическую морфему -ес испанского происхождения. Поэтому *Борчардес* должен осмысливаться как ‘фантастическое, волшебное существо, которое угрожает людям чарами и живёт в бору’.

В свою очередь изобретение Д. Манина – *Убецур* – может ассоциироваться с глаголами *убить*, *убегать* и именем существительным *яцур*. Значит, это ‘страшный яцур, который убивает и поэтому все должны от него спастись бегством’.

Как видим, при всем разнообразии переводческих приемов – а мы показали здесь обращение к транскрипции (*Джаббервокки*) и заменам (*Верлиока*, *Умзар*) – самым рациональным и эффективным путем воспроизведения заложенного автором эффекта являлось простое следование образцу, показанному Кэрроллом, т. е. созданию на базе русского материала слова-кентавра, содержащего в себе разные значения и провоцирующего многообразные ассоциативные интерпретации.

#### Использованная литература

- Алиса в Зазеркалье*, сайт „Время z”, <http://www.ytime.com.ua/ru/50/2861> [режим доступа: 27.04.2018].  
*Анализ стихотворения „Jabberwocky”*, сайт „Interesting Literature”, <https://interestingliterature.com/2016/01/22/a-short-analysis-of-jabberwocky-by-lewis-carroll/> [режим доступа: 27.04.2018].  
*Бармаглот и слова – чемоданы*, сайт „Livejournal”, <https://wutheringkites.livejournal.com/132792.html> (доступ: 27.04.2018).  
Друговойко-Должанская С., *Слова-кентавры*, сайт „Культура письменной речи”, <http://gramma.ru/RUS/?id=1.6> [режим доступа: 27.04.2018].  
*Змей-Горыныч*, сайт^ „PR в мифологии. Электронная энциклопедия”, <http://mifologia.osipova-pr.com/soderjanie/slavyane/zmeigorynych> [режим доступа: 27.04.2018].

---

<sup>21</sup> Змей-Горыныч, сайт „PR в мифологии. Электронная энциклопедия”, <http://mifologia.osipova-pr.com/soderjanie/slavyane/zmeigorynych> [режим доступа: 27.04.2018].

<sup>22</sup> Там же.

- Кто такой Бармаглот?*, сайт: „Алиса” Льюиса Кэрролла, <http://jabberwocky.ru/kto-takoi-barmaglot.html> [режим доступа: 27.04.2018].
- Мифологическая энциклопедия, содержащая описание существ из фольклора*, <http://myfholology.info/monsters/verlioka.html> [режим доступа: 27.04.2018].
- Собрание всех переводов стихотворения „Jabberwocky”*, <http://centrolit.kulichki.net/centrolit/jabberwocky/index.html> [режим доступа: 27.04.2018].
- Фразеологический словарь русского языка*, под ред. А. И. Молоткова, Москва 1968.
- Чуковский К., *Чудо – дерево и другие сказки*, Москва 1967.
- Энциклопедический словарь*, <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/238022> [режим доступа: 27.04.2018].
- Aparta K., *Sens wiersza „Jabberwocky” i jego polskich tłumaczeń*, <http://docplayer.pl/16913884-Sens-wiersza-jabberwocky-i-jego-polskich-tlumaczen.html> [режим доступа: 27.04.2018].
- Wójcik M., *На каком языке говорит кентавр из романа Владимира Сорокина Теллурия?* [в:] *Слово, фраза и текст глазами молодого филолога*, Варшава 2017, с. 130-135.

## Zasady publikowania w Studenckich Zeszytach Naukowych (W)koło Rosji

I. „Studenckie Zeszyty Naukowe Wkoło Rosji” przyjmują do druku materiały nigdzie dotąd nie publikowane. Wszelkie formy plagiatu („ghostwriting”) i autoplagiatu („guest authorship”) będą traktowane przez redakcję jako przejawy nierzetelności naukowej. Redakcja będzie dokumentować oraz powiadamiać stosowne instytucje o łamaniu i naruszaniu zasad etyki obowiązujących w nauce.

II. „Studenckie Zeszyty Naukowe Wkoło Rosji” zamieszczają materiały w języku rosyjskim, białoruskim, ukraińskim i polskim.

III. Wymogi techniczne:

- a) w tekstach w języku polskim cytaty i przypisy w języku rosyjskim, ukraińskim i białoruskim prosimy przytaczać w oryginale (nie w transliteracji);
- b) tytuły utworów literackich występujących w tekście w języku polskim po raz pierwszy winny posiadać w nawiasie wersję oryginalną (nie w transliteracji);
- c) maszynopis winien być przygotowany z zachowaniem interlinii i marginesu po lewej stronie;
- d) strona znormalizowanego maszynopisu zawiera 30 wersów tekstu z ok. 60 znakami w wersie (1800 znaków na stronie);
- e) tekst winien mieć zachowaną interlinię 1,5, czcionkę Times New Roman, rozmiar 12;
- f) opis źródeł w przypisach prosimy dostosować do przedstawionego poniżej wzorca:

### Książka:

J.Kowalski, *Historia literatury*, Kraków 1990, s. 23.

Ibidem, s. 13.

J.Kowalski, *Historia...*, s. 56.

### Fragment książki:

A.Nowak, *Z dziejów piśmiennictwa*, [w:] *Historia cywilizacji*, Warszawa 1987, s. 98.

Ibidem, s. 13.

A.Nowak, *Z dziejów...*, s. 135.

### Artykuł w czasopiśmie:

L.Nowacka, *Teoria aktów mowy*, „Przegląd językoznawczy” 1963, nr 7, s. 45.

### Źródło internetowe:

Irina Yazykova, *Obraz Bogurodzicy w ruskiej ikonografii*, [w:] [www.orthodoxworld.ru](http://www.orthodoxworld.ru) (28.03.2011).