

СЕКЦИЯ 2**ТЕОРИЯ ПЕРЕВОДА И СОПОСТАВИТЕЛЬНАЯ ЛИНГВИСТИКА****Olga C. Voyku***Universidad Estatal de San Petersburgo**San Petersburgo, Rusia***LOS CAMBIOS DEL TRADUCTOR (“PATENTE DE CORSO”)**

Actualmente está creciendo el interés de los lingüistas por la lengua de los medios de comunicación. Desde 1975 F. Lázaro Carreter publica, bajo la columna de opinión “El dardo en la palabra” artículos sobre los problemas de la lengua de los medios de comunicación. El Ministerio de Cultura de España editó en 1979 una versión reducida del “Diccionario de dudas” con el título “Diccionario breve de la lengua española”, destinado a los profesionales que escriben o hablan para un público. Todo esto es muy importante porque el lenguaje de los medios de comunicación refleja el estado actual del idioma.

En muchos textos y artículos el uso y la norma rivalizan. En el lenguaje de periodismo, por ejemplo, nos encontramos con todos los estilos de la lengua. Por eso es tan difícil a veces traducir los textos del periódico del español al ruso y del ruso al español. Resulta que el traductor tropieza con dificultades inesperadas e imprevistas. Cabe señalar que al traducir del español al ruso esas dificultades aumentan a pesar de lo fácil que parece traducir de una lengua extranjera (en nuestro caso – del español) a la lengua rusa.

En esta ponencia quisiéramos decir unas cuantas palabras sobre las dificultades y los cambios del traductor en el duro proceso de la traducción de los ensayos, artículos y relatos del famoso escritor y periodista español Arturo Pérez-Reverte. Hay que mencionar también además de A. Pérez-Reverte los nombres de los periodistas y escritores españoles contemporáneos tales como J. Bonilla, R. Mayrata, M. Rivas. Así como el periodista televisivo E. Arroyo que el 1 de abril

de 1996 aterriza en el proyecto “Caiga Quien Caiga”, programa en el que actualmente sigue trabajando como guionista además de dirigirlo desde el año 1993 y en el año 2001 aparece la primera edición de su libro “Caiga Quien Caiga”.

A. Pérez-Reverte desde el año 1993 escribe ensayos, artículos y relatos en la rúbrica “Patente de corso” para el suplemento dominical “El País semanal”. Cada fin de semana muchos españoles y todo el mundo aficionado o mejor dicho apasionado por el español espera con enorme impaciencia sus textos.

A. Pérez-Reverte nació en 1951. Según la opinión de E. González, “ahora es el autor español más vendido, con cifras que marean, y su popularidad es planetaria. Bill Clinton figura entre sus lectores. Se ha hecho rico y famoso.” (E. González. Entrevista sobre “La carta esférica”. “Aquí se hundió el Dei Gloria”. “El País”). A. Pérez-Reverte no es sólo un periodista brillante sino también un escritor muy talentoso.

En su obra “La tabla de Flandes” describe con conocimiento de causa el proceso de la restauración de los lienzos y el juego de ajedrez. Sobre su libro “La carta esférica” dice: “La novela me ha costado tres años: la mitad, para documentarme; la otra mitad para escribir. He tenido que aprender a navegar con cartas náuticas antiguas, he tenido que meterme en la piel de un marino del siglo XVIII, he tenido que pensar como un marino mercante contemporáneo, he estudiado a fondo la calle...” (ibid). Las palabras del autor demuestran que antes de escribir su nuevo libro A. Pérez-Reverte estudia escrupulosamente todas las profesiones y los oficios que va a describir (“El club Dumas”, “La piel del tambor”, “La reina del Sur” etc.). Estos vastos conocimientos ayudan al escritor a ver el mundo profundamente y reaccionar con agudeza ante la actualidad. Es por eso que sus artículos de la rúbrica “Patente de corso” son tan diferentes de estilo y género: “Cliente y clientela”, 02.04.2000, “Por qué me gustaría ser francés”, 26.09.2004; “El Quijote según Perona”, 07.11.2004, etc.

Valga la pena prestar atención al título de la rúbrica “Patente de corso”. Según los diccionarios *corso* (del lat. *cursus*, *carrera*) – *campana que hacen por el mar los buques mercantes con patente de su gobierno para perseguir a los piratas o a las embarcaciones enemigas* [Diccionario español 1978: 422; Nuevo diccionario 1962: 344]; *autorización que un soberano daba a alguien para hacer el corso contra los enemigos de la nación* [Moliner 1986: 668]. Resulta que todos los artículos publicados en esta rúbrica tienen que ser muy agudos y de palpitante actualidad.

A raíz de lo arriba mencionado, cabe realzar la importancia del problema de la traducción del español al ruso los artículos de A. Pérez-Reverte publicados en la rúbrica “Patente de corso”. En el año 2005 salen a la luz dos traducciones en ruso de sus libros “Patente de corso (1993–1998)” («Корсарский патент») y “Con ánimo de ofender (1998–2001)” («С намерением оскорбить»). Es bien evidente que al traducir de una lengua a otra el traductor a veces realiza muchos cambios tales como: reemplazo, transposición, adición (en general, del ruso al español) y omisión (normalmente, del español al ruso).

En la traducción del artículo “Clientes y clientas” hay unos cuantos cambios del traductor que, desde nuestro punto de vista, pueden falsear el sentido de las palabras y hasta del contenido del ensayo, también se pierde el dardo en la palabra, lo que es muy típico para la pluma de A. Pérez-Reverte. Se disminuye el matiz estilístico de la palabra lo que es muy personal para A. Pérez-Reverte, sobre todo en la rúbrica “Patente de corso”.

Aquí queremos presentar algunos de los reemplazos que cambian el matiz estilístico y que, a causa de esto, hacen que se pierda el dardo en la palabra:

1. Todavía tengo flojo el empaste.
2. ... el mismísimo fencing master de S.M.R.

3. La mayor parte de las mujeres inteligentes (*es un caso muy típico del falso amigo de traductor*).

4. ...abogada o abogado, o jefa o jefe.

Algunas de las omisiones que deforman los hechos:

1. ...y por muy chuleta que madrugue algunos días reforzando de modo considerable mi autoestima.

2. Pero no lo hice antes por no pringarme.

3. ...y el género neutro no es masculino ni femenino, sino que con frecuencia engloba uno y otro, y se inventó precisamente para algo.

4. Y que cada vez que oyen, por ejemplo, a un político dirigirse los ciudadanos añadiendo como innecesaria coletilla y ciudadanas, sienten que los da urticaria, porque esa moda de lo socialmente correcto suele ser practicada con farisaico entusiasmo (*En la traducción al idioma ruso faltan varios párrafos*).

5. Jóvenes y jóvenes, responsables y responsablas, votantes y votantas....

6. Así cada cual tendría lo suyo, y no habría dudas al respecto: electricista, dentista, ebanista, ciclista, cliente, gilipollo.

7. Será un poco farragoso y gastaremos más saliva y tinta.

Tantos cambios del traductor hacen perder el dardo en la palabra que es importante para la defensa apasionada del idioma español contra el llamado machismo femenino y no sólo contra eso.

BIBLIOGRAFÍA

1. *Diccionario español*. – León: Everest Cúpula, 1978.

2. *Moliner M. Diccionario de uso del español*. – Madrid: Gredos, 1986.

3. *Nuevo diccionario de la lengua española*. – Barcelona: Salvat Editores, 1962.

4. *Pérez-Reverte A. Con ánimo de ofender*. – Madrid: Alfaguara, 2001.

Зернова Е. С.
Санкт-Петербургский
государственный университет
С-Петербург, Россия

ПОЭЗИЯ НА МИНОРИТАРНЫХ ЯЗЫКАХ ИСПАНИИ В РУССКИХ ПЕРЕВОДАХ

Несмотря на давний интерес отечественных исследователей и переводчиков к литературе Испании, поэзия на миноритарных языках Пиренейского полуострова, галисийском и каталонском, достигает границ России лишь в XX столетии.

Отрывочные упоминания о поэзии на галисийском языке, прежде всего трубадурской лирике, встречаются в специальной литературе и ранее, в XIX в. Однако авторы публикаций того времени, равно как и составители энциклопедических словарей, рассматривают эту поэзию как феномен португальской или испанской литературы, а не в качестве собственно галисийского литературного явления.

Вместе с тем, именно к XIX столетию относится первый известный нам русский перевод галисийско-португальской трубадурской лирики. В русском издании «Истории литературы средних веков Вильмена» (1836), в главе, посвященной португальской литературе, мы находим несколько фрагментов поэм галисийских трубадуров на языке оригинала и в прозаическом переводе на русский (выполненном через французский), а также перевод целой поэмы без указания имени автора. Речь идет о знаменитой кантиге трубадура-

адмирала по имени Пай Гомес Шариньо “Quantos oj’andan eno mar aquí”: в ней опасности морской стихии сравниваются с превратностями любви, которые автор считает гораздо более серьезными. Перевод можно считать достаточно полным и точным, однако выполнен он в прозе.

Прошло почти сто пятьдесят лет, прежде чем в России вновь были опубликованы переводы трубадурской поэзии, на этот раз в поэтической форме. В 1978 г. выходит в свет двуязычная антология «Испанская поэзия в русских переводах», в которой мы встречаем две кантиги галисийских трубадуров. Они принадлежат перу известных авторов, но представлены как анонимные образцы «старинной испанской поэзии». Первая из них – знаменитая поэма Мендиньо “Sedia-m’eu na ermida de San Simhon” в переводе Марка Самаева¹. Вторая представляет собой своего рода гибрид из двух первых строф песни о друге Дона Диниша “Ay flores, ay flores do uerde pinho” и первой строфы поэмы Перо Меого “Ay seguas do monte, uin-uos preguntar”. Переводчиком сего загадочного текста также является Марк Самаев. Любопытно, что в его версии лексема *cerva* ‘лань’, столь характерная для творчества Перо Меого, переводится русским словом ‘орлица’.

Первые поэтические переводы произведений галисийско-португальских трубадуров с указанием их имен были опубликованы в 1984 г. Речь идет о стихотворной подборке, включенной в сборник статей, посвященных истории Средних веков [Галисийско-португальская средневековая лирика 1984]. Она сопровождается небольшим предисловием, написанным О. Сапрыкиной, и содержит около тридцати стихотворений четырнадцати трубадуров. Переводы выполнены М. Цейтлиным.

¹ Данный перевод (*Одна я в Сан Симонов пришла скиток...*) подвергнут тщательному анализу в статье А. Косс [Koss 1995: 73–94]. Там же автор предлагает свой собственный вариант перевода.

Плодотворным для галисийской трубадурской поэзии в России становится 1986 г., когда в свет выходит поэтическая антология «Лузитанская лира», где в разделе «Галисийско-португальская лирика» представлено творчество двадцати трех трубадуров. Благодаря высокохудожественным переводам, выполненным известными поэтами-переводчиками – С. Гончаренко, А. Гелескулом, Е. Витковским, И. Чежеговой, А. Садиковым – стихи галисийских трубадуров обретают в нашей стране свою читательскую аудиторию.

Как известно, после периода бурного расцвета в Средние века литературное творчество на галисийском языке переживает эпоху упадка и забвения, которая длится вплоть до второй половины XIX в, когда начинается возрождение галисийской литературы. Первые упоминания о новой литературе Галисии и ее авторах появляются в русских публикациях в тридцатые годы прошлого столетия.

К семидесятым годам прошлого века относится первое знакомство русского читателя с творчеством величайшей поэтессы Галисии – Росалии де Кастро. В 1977 г. увидели свет две книги: «Поэзия Европы в трех томах» (двуязычное издание) и «Европейская поэзия XIX века» (серия «Библиотека всемирной литературы», т. 85). В первой из них мы находим в переводе А. Гелескула два фрагмента поэмы «Бастабальские колокола» (II и V), две «Галисийские песни» и несколько стихотворений, созданных Росалией на кастильском языке, а во второй – те же фрагменты и в том же переводе из «Колоколов» и знаменитое стихотворение из книги «Новые листы» *Unha vez tiven un cravo* в переводе Б. Дубина. Позднее, в 1983 г., второй фрагмент «Колоколов Бастабалес» был переиздан в поэтическом сборнике для детей «Земля и песня», а в 1984 г. в книге «Жемчужины испанской лирики» публикуется подборка стихов поэтессы, правда, в переводе с испанского.

Народная галисийская поэзия также начинает привлекать внимание русских переводчиков. В 1990 г. в Кишиневе увидел свет стихотворный сборник поэта-переводчика Е. Кабанова «Оскал гомункула», в котором мы находим семнадцать народных галисийских песен и четверостиший.

Однако настоящее и полноценное знакомство российского читателя с богатым и чрезвычайно интересным поэтическим творчеством на галисийском языке состоялось лишь в середине девяностых годов, когда Центр галисийских исследований СПбГУ приступает к реализации проекта двуязычной антологии галисийской литературы (составители Елена Голубева и Елена Зернова), насчитывающей в настоящее время двенадцать томов и охватывающей творчество поэтов Галисии с эпохи Средневековья до наших дней, а также галисийский фольклор. В настоящее время в издательстве «Наука», в серии «Библиотека зарубежного поэта», готовится к печати созданный на основе этой антологии сборник «Поэзия Галисии».

Что касается каталонской поэзии, то ее первые фрагментарные переводы на русский язык (зачастую выполненные с французского) относятся к концу XIX – началу XX века². Так, в журнале «Современный запад», издаваемом в Петрограде, в № 5 за 1924 г. опубликован очерк «Новейшая каталанская поэзия», подписанный аббревиатурой «С. Ш.». В нем рассказывается об изданной во Франции книге Кристофа де Доменека «Новая каталанская поэзия» и называются имена таких поэтов, как Жоан Марагал, Карлес Рибя, Мария Манент, а также приводятся фрагменты их стихотворений в переводе с французского, выполненном автором статьи, полное имя которого так и остается загадкой. Статья заканчивается следующими словами: «Конечно, эти имена ничего не могут сказать нам, и остается пожелать, чтобы были как-нибудь добыты книги, из которых можно

² См. подробнее об этом в библиографическом указателе [Каталонская литература 1998].

было бы почерпнуть уже самостоятельное суждение об этой новой, по-видимому, очень даровитой поэтической литературе».

Однако прошло более полувека, прежде чем надеждам таинственного С. Ш. суждено было сбыться. Истинное открытие каталонской поэзии как самобытной литературной реальности происходит для российского читателя лишь в восьмидесятые годы прошлого столетия.

Именно тогда в Советском Союзе выходят в свет две антологии каталонской поэзии: одна в 1981 г. в Москве – «Огонь и розы. Современная каталонская поэзия», а вторая в 1984 г. в Ленинграде – «Из каталонской поэзии». Первый из сборников, подготовленный Сергеем Гончаренко, включает в себя произведения шестнадцати каталонских поэтов. Составителями второй книги, представляющей творчество двадцати пяти авторов, выступили Захар Плавский и Всеволод Багно.

Обе антологии являют собой результат серьезной работы исследователей и переводчиков, впервые представивших широкую панораму каталонской поэзии в русских переводах. Ленинградская антология охватывает весь временной диапазон поэтического творчества на каталанском языке: в ней представлены образцы народной поэзии, произведения классиков, а также представителей возрожденной поэзии XIX–XX вв. Московский сборник посвящен лишь новому периоду³.

Несмотря на некоторые различия в подходе к решению переводческих проблем, обе названные антологии, вне всякого сомнения, явились значительным событием в литературной жизни страны, вызвав новую волну интереса к каталонской поэзии. Свидетельством этого интереса становится, в частности, вышедший в 1987 г. в издательстве «Радуга» однотомник классика каталонской литературы XX века Сальвадора Эсприу, в котором

³ Глубокий и подробный сравнительный анализ обоих поэтических сборников приведен в статье: [Vidal 1987: 116–131].

широко представлено его поэтическое творчество в переводах С. Гончаренко, А. Косс, П. Грушко, Б. Дубина.

Знакомство с произведениями современных поэтов Каталонии продолжается благодаря просветительской деятельности двух ведущих университетов России – московского и петербургского. Каталонисты МГУ включают переводы стихов поэтов Каталонии в выпускаемые ими альманахи, посвященные каталонской культуре⁴, а СПбГУ выпускает двуязычные сборники современной каталонской поэзии [Тень другого моря 2000; Время верных зеркал 2001; Марсал 2002; Ширинакс 2003; Маргарит 2003; Леверони 2004; Жоу 2004]. Таким образом, можно утверждать, что интерес к поэтическому творчеству на так называемых «малых» языках Испании, возникший в России в силу различных причин относительно недавно, в настоящее время явно нарастает.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Время верных зеркал. Двадцать каталонских поэтесс XX столетия* / сост. Е. Зернова. Предисл. О. Ширинакс, Т. Вольтской. – СПб: Изд-во С.-Петербур. гос. ун-та, 2001.

2. *Галисийско-португальская средневековая лирика* / публ. подгот. О. А. Сапрыкина // *Идейно-политическая борьба в средневековом обществе*. – М., 1984.

3. *Жемчужины испанской лирики*. – М.: Худож. лит., 1984. – 296 с.

4. *Жоу Д. Слова из огня и пепла* // *Двуязычное издание под общ. ред. Е. Зерновой. Переводы с каталонского*. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. гос. ун-та, 2004.

⁴ См. подборку стихов Сальвадора Эсприу и Микела Марти и Пола в альманахе МГУ [Каталонская культура 1997: 112–130].

5. *Земля и песня*: Сборник испанской поэзии XX века. – М.: Дет. лит., 1983. – 175 с.
6. *Из каталонской поэзии*: переводы с каталонского / сост. З. Плавский и В. Багно. – Ленинград: Худож. лит., 1984. – 230 с.
7. *Испанская поэзия в русских переводах: 1792–1976*. – М.: Прогресс, 1978. – 1024 с.
8. *Кабанов Е. В. Оскал гомункула: Стихи. Переводы*. – Кишинев: Нурергон, 1990. – 122 с.
9. *Каталонская культура. Вчера и сегодня. Альманах МГУ*. – М.: Аграф, 1997.
10. *Каталонская литература – Художественная литература Испании в русской печати*. – Вып. 1. – Каталонская литература / сост. и вступ. ст. В. Г. Гинько. – М.: Рудомино, 1998.
11. *Леврони Р. Недосказанная мечта // Двужычное издание под общ. ред. Е. Зерновой. Переводы с каталонского*. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. гос. ун-та, 2004.
12. *Лузитанская лира*. – М.: Худож. лит., 1986. – 493 с.
13. *Маргарит Ж. Огни мгновений / пер. Е. Зерновой*. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. гос. ун-та, 2003.
14. *Марсал М.-М. Моя бездомная любовь / пер. с каталон.* – СПб.: Изд-во С.-Петербур. гос. ун-та, 2002.
15. *Огонь и розы. Современная каталонская поэзия / сост. С. Гончаренко*. – М.: Прогресс, 1981. – 272 с.
16. *Тень другого моря. Современная каталонская поэзия / сост. Е. Зернова*. – СПб.: Изд-во С.-Петербур. гос. ун-та, 2000.

18. *Ширинакс О.* Сады над морем. – СПб: Изд-во С.-Петербур. гос. ун-та, 2003.

19. *Эсприу С.* Избранное. – М.: Радуга, 1987. – 430 с.

20. *Koss A.* Dúas versións rusas da cantiga de Meendiño: problemas de recodificación do texto orixinal // *Viceversa, revista galega de traducción.* – N 1. – Vigo, 1995. – P. 73–94.

21. *Vidal E.* A propòsit de dues antologies russes de poesia catalana // *Els marges.* – No 36. – Barcelona, 1987. – P. 116–131.

Карповская Н. В.

Южный федеральный университет

Ростов-на-Дону, Россия

К ВОПРОСУ О ПРАГМАТИЧЕСКОМ ПОТЕНЦИАЛЕ

ЯЗЫКОВЫХ ЕДИНИЦ

(переводческий аспект проблемы)

В современных лингвистических исследованиях, посвященных проблемам перевода, немаловажное место отводится анализу тех прагматических факторов, которые оказывают наибольшее влияние на переводческий процесс. Однако проблемы, связанные с передачей прагматического потенциала языковых единиц, не находят в них должного освещения. Под *прагматическим потенциалом* нами понимается не только возможность актуализации в речи категориальных значений, присущих языковым единицам как элементам языковой системы, но и тех импликатур, которые могут проявиться при взаимодействии языка с речевой средой, способствуя достижению определенного *прагматического эффекта*. Следовательно, так называемая *прагматическая константа*, под которой, как правило, подразумевают постоянную, целенаправленную на обязательную реализацию в речи прагматическую информацию, не противопоставляется нами *прагматическому потенциалу*, а рассматривается

в качестве его составляющей наряду с *прагматической переменной*, той языковой информацией, которая может стать прагматической в зависимости от потребности и цели речевого акта. На наш взгляд, подобный подход к понятию прагматического потенциала позволяет раскрыть специфику того диалектического единства, которое представляет собой смысл языковой единицы в речи. Опираясь на это единство системно-языкового значения и речевых функций языковой формы, которые обусловлены собственно коммуникативными факторами, и применяя комплексный подход к изучению языка, можно определить прагматический потенциал различных языковых явлений.

В плане переводческого процесса интерес к прагматическому потенциалу обусловлен, в первую очередь, признанием необходимости установления *прагматической эквивалентности*, являющейся неотъемлемой частью эквивалентности вообще и управляющей всеми другими уровнями [Чичерина 1995: 107–108]. Кроме того, неразрывная связь прагматической эквивалентности с *прагматическим эффектом*, соответствующим коммуникативной интенции адресанта, определяет необходимость учета прагматического потенциала языковых единиц исходного текста. Отправитель высказывания в соответствии со своей *прагматической установкой*, влияющей на реализацию субъективной модальности и отражающей личное отношение адресанта к содержанию высказывания, целенаправленно применяет особые приемы и проводит отбор специальных средств для воздействия на реципиента.

С ролью прагматического потенциала языковых единиц в процессе перевода также тесно связаны вопросы, касающиеся *прагматической компетенции переводчика и прагматической пресуппозиции*. В первом случае мы придерживаемся позиции Х. Портолес, который понимает под *прагматической компетенцией* владение языковыми приемами и средствами для целевого воздействия на индивида и достижения желаемого эффекта

[Portolés 2004: 24–25]. Что касается *прагматической пресуппозиции*, то под ней нами понимается оценка переводчиком общего фонда знаний у отправителя исходного текста (ИТ) и получателя переводного текста (ПТ), конкретной информированности пользователей ПТ, их интересов, мнений и взглядов, психологического состояния и т. п.

Не ставя под сомнение неизбежную субъективность, проявляющуюся в процессе выбора варианта перевода, а также наличие целого спектра решений, которые могут быть приняты переводчиком в процессе его коммуникативной деятельности, мы, вслед за В. А. Иовенко, полагаем, что перевод, несмотря на это, представляет собой «объективный процесс, который подчиняется объективным законам», реализующимся под влиянием целого ряда как объективных, так и субъективных факторов [Иовенко 2005: 28–29]. Знание этих законов и сведения об этих факторах могут существенным образом облегчить переводчику процесс выбора и принятия того или иного решения. Прагматический потенциал, соединяя в себе случайность и закономерность, возможность и объективную реальность, свободу выбора и однозначность относится, по нашему мнению, к тем факторам, которые оказывают значительное влияние на выбор переводчиком варианта ПТ.

Среди языковых единиц как испанского, так и русского языков можно встретить значительное число носителей константной прагматической информации, так называемых *языковых прагмем*, которые содержат *прагматическую константу* (ср.: *hermoso* – *прекрасный*, *terrible* – *ужасный*), т. е. в их содержании наряду с «семантическими» элементами инкорпорированы «прагматические». Представляется что, к *языковым прагмемам* следует отнести в первую очередь *ФЕ*, *квантификаторы*, *степени сравнения* и *интенсификаты*. Все они способствуют достижению определенного прагматического эффекта, выражают отношение говорящего к действительности и воздействуют на реципиента. При этом их

прагматический потенциал различен. Так, при использовании *интенсификатов* (слов, непосредственно называющих какой-либо признак, и содержащих указание на высокую / низкую степень наличия данного признака) [Шейгал 1981: 5] повышается роль субъективного фактора. Кто-то говорит: «*сильный дождь*», для другого – это «*ливень*», для третьего – «*потоп*». На первый план здесь выдвигается не *коллективно-субъективное* понятие нормы, а *субъективное* восприятие действительности индивидом, субъективная оценка, отражающая «градусы» человеческих эмоций [Арутюнова 1988], что обуславливает *различный прагматический эффект* высказывания в различных коммуникативных ситуациях и позволяет рассматривать *прагматическую константу* как одну из составляющих *прагматического потенциала*. Логично также сделать вывод о том, что *языковые прагмемы* будут являться конститuentами не только *прагматического*, но и *семантического потенциала*, отражая факты, непосредственно наличествующие в языке. Интересно, что именно при переводе интенсификатов, каждый индивид вносит свою долю субъективности, выстраивая членов синонимического ряда по своему усмотрению. Ср.:

У меня есть знакомый, и хороший, кажется, человек ... (И. С.Тургенев)

Conozco a un hombre excelente ... (пер. Ф. А. Фонсека)

Как мы видим, здесь использованы синонимы с разным прагматическим потенциалом, что привело к другому прагматическому эффекту, находящемуся в противоречии, если не с концепцией автора, то с отдельными моментами произведения и с характерами персонажей. Так, Тургеневское «*и хороший, кажется, человек*» вполне согласуется с последующим рассказом о слабости этого человека, в то время как прилагательное "*excelente*" вызывает в этой связи легкое недоумение.

Слова, образованные с помощью аффиксов, в определенной мере также можно отнести к интенсификатам, ср.: *tragón* (*обжора*) = *la persona que come con exceso o voracidad*. Обладая высокой прагматической емкостью, производные слова способны в сжатой форме передать оценку высказывания, его эмоционально-экспрессивную и ассоциативную окраску. Аффиксация наиболее наглядно демонстрирует приращение значения, увеличение объема признака, качества, например:

1. ... *nos hacía andar ... con un librote en la cabeza* (Delibes)

... она заставляла нас ходить ... с толстенной книгой на голове

(пер. Е. Любимовой)

2. ... *la señora ... no quiso bajar al encuentro del soldadote* (Galdós)

... хозяйка же ... не пожелала выйти встретить этого мужлана

(пер. С. Вафа, А. Старостина)

Как мы видим, суффикс *-ote*, присоединяясь к конкретным существительным, придает им значение ‘большой, громоздкий, тяжелый’, но он также может вносить оттенок презрения в значение слова.

Говоря о прагматическом потенциале *квантификаторов* (интенсификаторов и кванторных слов), в первую очередь следует выявить их возможности в плане интенсификации признака, так как *квантификаторы* призваны усиливать или ослаблять какое-либо качество, признак, и нередко имеют оценочно-стилистическое значение. Ср.:

... *yo estaba como tonta, **completamente hipnotizada*** (Delibes)

... но ведь я так одурела, я как **под гипнозом** была (пер. Е. Любимовой)

В данном случае ослабление степени проявления признака ведет к изменению прагматической установки автора. Героиня романа пытается

найти веские основания, чтобы оправдать свое поведение, поэтому выражение «(была) совершенно загнипотизирована», где сохранен авторский способ интенсификации, представляется более подходящим.

Носителями прагматической информации, ставшей таковой вследствие актуализации прагматической переменной, т. е. потенциальной прагматической информации, являются *речевые прагмемы*. Ср.: un roble ‘дуб’ (название дерева) – является информемой, т. е. единицей языка, которая служит для передачи информативного содержания. Однако в определенной речевой ситуации эта языковая единица может реализовать свою прагматическую потенцию и нести дополнительные смыслы, т. е. стать речевой прагмемой. При этом в русском и испанском языках возможна актуализация различного прагматического потенциала. Так, в испанском языке чаще появляются *положительные смыслы* (крепкий, сильный, здоровый), а в русском возможно появление *негативной оценки*. При внимательном рассмотрении речевых прагмем, становится очевидным тот факт, что они, как правило, реализуют такие контекстуальные значения и окказиональные смыслы (уровень речи), которые в той или иной мере соотносятся с коннотативным компонентом их семантической структуры (уровень языка). Прагмемы, как и информемы, могут быть выражены не только лексемами, но и аффиксами, словосочетаниями, ФЕ и целыми предложениями. К речевым прагмемам относятся также повтор, эмфаза, артикль и парцелляция. Артикль в испанском языке обладает большим прагматическим потенциалом и является специфичным проявлением категории интенсивности. Ср.:

– ¡Somos **unos** calaveras! (Alarcón)

– Мы **просто** гуляки! (пер. Н. Б. Томашевского)

Вместо испанского артикля, выполняющего усилительную функцию, при переводе на русский язык, как правило, появляется кванторное слово.

Итак, переводчик, действительно, обладает высокой степенью свободы при выборе языковых средств для создания оптимального варианта ПТ. Однако не оставляет сомнений тот факт, что коммуникативная деятельность переводчика находится под большим влиянием различных объективных и субъективных факторов, среди которых не последнее место занимает *прагматический потенциал* используемых в ИТ языковых единиц. Вскрыть механизм отбора языковых средств и приемов целевого воздействия на адресанта позволяют современные приемы и методы прагматических исследований, которые, без всяких сомнений, можно использовать в области теории и практики перевода.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Арутюнова Н. Д.* Типы языковых значений: Оценка. Событие. Факт. – М.: Наука, 1988 – 339 с.
2. *Иовенко В. А.* Теоретический курс перевода. Испанский язык. – М.: ЧеРо, 2005. – 132 с.
3. *Чичерина Л. В.* Учет прагматических факторов в процессе перевода // Коммуникативные и прагматические компоненты в лингвистическом исследовании. – Воронеж: Изд-во ВГУ, 1995. – С. 107–108.
4. *Шейгал Е. И.* Интенсивность как компонент семантики слова в современном английском языке: Автореф.дис. ...канд. филол.наук. – М., 1981.
5. *Portolés J.* Pragmática para hispanistas. – Madrid: Editorial Síntesis, 2004.

Козлова М. С.

*Российский государственный
гуманитарный университет*

Москва, Россия

ГЛАГОЛЬНЫЕ КОНЦЕПТЫ БОЛИ В РУССКОМ И ИСПАНСКОМ ЯЗЫКАХ

Семантическое поле болезненных ощущений – это особая группа, принципиально отличающаяся от других семантических полей (например, глаголов движения или положения в пространстве). Особенность ее состоит в том, что боль, как нечто сугубо абстрактное, понятное только экспериенцеру концептуализируется в языке через другие, менее абстрактные понятия. Результатом этого процесса является то, что семантическое поле глаголов боли практически не имеет собственных номинаций: в нем есть 1–3 общих глагола со значением ‘болеть’ (русск. *болеть* и исп. *doler*), остальные же лексемы заимствованы из других сфер путем метафорического переноса. Задачами исследования, результаты которого представлены в настоящем докладе, были выявление универсальных принципов концептуализации боли в русском и испанском языках и сравнительный анализ семантических полей боли в этих языках с описанием семантики отдельных лексем.

В ходе исследования выяснилось, что донорские зоны для заимствования лексем в область болезненных ощущений универсальны. Среди них можно выделить следующие:

- область горения или воздействия огнем (русск. *гореть, жечь*; исп. *arder, escocer*);
- область инструментального воздействия (русск. *колоть, резать*; исп. *picar, dar punzadas, dar agujetas* и др.);
- область мягкой деформации структуры (русск. *тянуть, дергать*; исп. *pesar, tener / sentir presión, opresión* и др.);
- область внезапного саморазрушения (русск. *раскалываться, разламываться*; исп. *romperse, quebrarse* и др.);
- область движения / каузации движения (русск. *кружиться, крутить*; исп. *dar vueltas, revolver* и др.);
- область звука (русск. *урчать, гудеть, звенеть*; исп. *rugir, crujiir* и др.)

Основная часть семантического поля глаголов боли как в русском, так и в испанском языках заполнена лексемами, перешедшими из этих областей (не считая отдельных единичных случаев). Непосредственно болевое значение каждого глагола определяется его основным значением. Однако это совпадение принципов формирования отнюдь не влечет за собой полного сходства рассматриваемых семантических полей.

В целом испанская система (как и все романские) оказывается несколько более бедной, чем русская. Это связано с тем, что русский язык является более классифицирующим и пользуется более широким набором лексем. Кроме того, испанский *doler* по сравнению с русским *болеть* является более широким глаголом: он распространяет свое значение на целую подгруппу статичных болевых ощущений, в результате чего там, где по-русски используется три различных лексемы (*ломить*, *ныть* и *тянуть*), по-испански возможно использование лишь одной – общего глагола *doler*.

В отдельных точках семантического поля испанский и русский языки используют сходные концепты для описания сходных ощущений, но и в этом случае объем получаемых значений не будет одинаков. Так, например, русский глагол *гореть* и испанский *arder* переходят в сферу болевых ощущений на основе одного и того же концепта, что ясно видно по их внутренней форме, однако, если мы проведем более детальный анализ их значений, то увидим, что эти лексемы далеко не идентичны. Оба рассматриваемых глагола описывают интенсивное поверхностное ощущение вызванное, как правило, некоторым внешним раздражителем. Одним из наиболее релевантных параметров, по которым можно сравнить глаголы боли является ситуация-стимул. Так, для глагола *гореть* будут характерны такие стимулы как повышенная температура тела, температурное воздействие, воздействие едкого вещества, солнечный ожог, жажда, натертая кожа, рана или воспаление на коже. Употребление испанского глагола *arder* возможно лишь в первых четырех ситуациях. Однако для него характерен

такой стимул как аллергическая реакция (в том числе после укусов насекомых), для которого в русском языке используется отдельный глагол *зудеть*.

Как уже было сказано выше, русская система глаголов боли по сравнению с испанской является более классифицирующей. Это верно для семантического поля в целом, однако, в отдельных точках поля испанский язык может быть представлен более богатым набором лексем. Так, например, из области инструментального воздействия в сферу болевых ощущений испанский язык заимствует четыре различные лексемы воздействия инструментом с заостренным концом (*picar, dar punzadas, dar pinchazos, dar agujetas*), тогда как русский использует лишь одну (*колоть*).

Основные выводы:

1. И в русском и в испанском языках используются сходные способы коцептуализации боли. Семантическое поле болезненных ощущений в обоих языках характеризуется высокой степенью метафоричности, причем для метафорического переноса используются аналогичные донорские зоны.

2. В обоих языках используются аналогичные концепты для описания сходных видов боли, однако и в этом случае, объем получаемых значений различен. Универсальный набор фреймов или ситуаций-стимулов неодинаково распределяется между лексемами семантического поля.

3. Испанский язык в целом демонстрирует менее богатую систему классификации, чем русский. Тем не менее, в отдельных точках семантического поля он может быть более классифицирующим, чем русский.

Корконосенко К. С.

Институт русской литературы

(Пушкинский Дом) РАН

С-Петербург, Россия

**О ДВУХ «ЖИВЫХ» ПЕРЕВОДАХ «ДОН КИХОТА»:
СОПОСТАВЛЕНИЕ ПЕРВЫХ ГЛАВ ЧАСТИ ПЕРВОЙ
ИЗДАНИЙ 1929 И 1951 ГГ.¹**

В наше время у русского читателя, не знающего испанского языка, – а таких, к сожалению, большинство – есть два «живых» (то есть регулярно переиздающихся и читаемых) перевода «Дон Кихота». Первый был издан в 1929–1932 гг. в издательстве «Academia» без указания переводчиков и официально называется «перевод под редакцией Б. А. Кржевского и А. А. Смирнова». До недавнего времени его было принято называть «переводом Григория Лозинского»². Однако изыскания последних лет [Толстая 2004; Grachiova 2007] показали, что это был коллективный труд, в котором принимали участие как минимум четыре переводчика: Г. Л. Лозинский, К. В. Мочульский, Б. А. Кржевский и А. А. Смирнов. Последние двое не только переводили, но и редактировали, сводили воедино полученные фрагменты текста. Сейчас, к сожалению, сложно установить наверняка, какие именно главы переводил каждый из этих выдающихся русских филологов. Остается также открытым вопрос об участии в переводе Е. И. Дмитриевой (Васильевой). Однако из переписки А. А. Смирнова и Г. Л. Лозинского, обнаруженной М. А. Толстой, можно сделать вывод, что за первую главу первой части отвечал все-таки Б. А. Кржевский.

В 1951 г. вышел в свет новый перевод, об авторстве которого спорить не приходится: его выполнил уже известный в то время переводчик Н. М. Любимов. Новый «Дон Кихот» надолго вытеснил перевод «Кржевского–Смирнова», и, думается, в основе этого лежало не сопоставление качества двух работ, а идеология. Только в 1997 г. вышло

¹ Статья написана при финансовой поддержке РФНФ (07.04.- 00531а) и Роснауки (МК- 657.2007.6).

² См.: [Багно 1988: 411], а также примечание, сделанное А. М. Косс в кн.: [Унамуно 2002: 22].

репринтное издание перевода «Кржевского–Смирнова», сейчас есть еще несколько переизданий, включая два тома серии «Литературные памятники» (2003), снабженные серьезными исследовательскими статьями и комментариями.

Перефразируя знаменитые слова И. С. Тургенева, скажу, что теперь мы, русские, имеем два хороших перевода «Дон Кихота». И все-таки хочется выяснить, какой из них наиболее адекватно соответствует тексту Сервантеса. В общем виде сопоставительную оценку двух переводов дал В. Е. Багно: «Обе версии пользовались, а вторая и поныне пользуется, заслуженной любовью читателей. Это, однако, не значит, что роман в новом рождении не утратил в них каких-либо из своих качеств. В переводе Лозинского, например, стилистическая амплитуда скромнее сервантесовской. Он несколько более «интеллигентен», чем следовало бы; ему явно не хватает временами просторечной сочности перевода Любимова (которая, впрочем, иногда по-пантагрюэлевски избыточна). Перевод же Любимова, в основе которого лежит безоговорочно-ренессансная концепция романа, свойственная 40-м–началу 50-х гг., не мог в силу этого в должной мере отразить барочные особенности стиля Сервантеса» [Багно 1988: 411–412]. В. С. Виноградов исследовал лексические соответствия оригиналу в переводах «Кржевского–Смирнова» и Н. М. Любимова и попутно сделал ряд важных для нашего сопоставления замечаний. В переводе Н. М. Любимова отмечается несколько меньше полных константных соответствий, зато увеличилось количество частичных константных и окказиональных соответствий. В разных случаях это объясняется: 1) стремлением избежать дословного перевода; 2) ненавязчивой искусной архаизацией лексики; 3) введением просторечной и более экспрессивной разговорной лексики. В других случаях в переводе Н. М. Любимова появляются стилистически более нейтральные слова по сравнению с лексикой другого перевода [Виноградов 2001: 92–98].

В задачи настоящего исследования входит изучить адекватность двух переводов на микроуровне, то есть посмотреть, как передаются отдельные слова и фразы; ведь, в сущности, читательское представление о тексте в целом, интуитивное понимание того, насколько хорош перевод, формируется на основе неуловимых сцеплений этих малых элементов, на основе отдельных находок и неудач переводчика. Особенно это касается ключевых понятий и образов, тем более, когда они впервые вводятся в текст.

С этой целью было проведено сопоставление двух переводов первой главы части первой «Дон Кихота» с текстом оригинала и между собой. Первая глава выбрана по двум причинам: во-первых, она, пожалуй, лучше всего известна, она, как говорится, на слуху, многие фразы из нее стали крылатыми выражениями; во-вторых, определенно известно, что ее переводил для издания 1929 г. Б. А. Кржевский.

Ниже будут рассмотрены несколько ключевых различий в переводах, которые, определенно, влияют как на первое читательское впечатление от романа Сервантеса (Пролог и стихотворные послания читают не все), так и на формирование первоначального образа заглавного героя.

Так, например, оба переводчика избегают чрезмерной архаизации текста (предпочитая по необходимости насыщать его испанскими реалиями), но с одной существенной оговоркой: Н. М. Любимов последовательно использует архаические междометия (*кой, сей, оный*); в переводе 1929 г. таких междометий мы не встретим. Оба подхода (принятые как система), бесспорно, имеют право на существование, однако представляется, что во фразах, которые сам Сервантес стилизовал под «хитросплетенный» стиль рыцарских романов, присутствие архаизмов более чем уместно. Фраза “*Los altos cielos que de vuestra divinidad divinamente con las estrellas os fortifican, y os hacen merecedora del merecimiento que merece la vuestra grandeza...*”, архаично звучащая уже в эпоху Сервантеса, у Б. А. Кржевского представлена несколько сглаженно: «Высокие небеса, которые своими

звездами божественно укрепляют вашу божественность и удостаивают вас достоинства, достойного вашего величия...», а у Н. М. Любимова передана более адекватно: «Всемогущие небеса, при помощи звезд божественно возвышающие вашу божественность, соделывают вас достойною тех достоинств, коих удостоилось ваше величие».

Обратим также внимание на слово “fermosura” в книжной цитате: Б. А. Кржевский передает этот испанский архаизм стилистически нейтрально – «красота»; Н. М. Любимов подыскивает слово более высокого регистра – «великолепие».

Любопытно, что слово “espada” (оружие Дон Кихота) Б. А. Кржевский в первой главе переводит как «шпага»³, в то время как на гравюрах Гюстава Доре, которыми иллюстрировано издание 1929 г., ясно видно, что Дон Кихот держит в руках меч. Тот же предмет будет называться мечом в других главах перевода «Кржевского–Смирнова», что еще раз подчеркивает недостатки коллективного перевода единого текста. Н. М. Любимов на всем протяжении романа систематически разделяет оружие старых времен (в частности, старый *меч* Дон Кихота) и оружие современников ламанчского идадьго: в таких случаях “espada” переводится как «шпага».

Ставшая крылатой испанская фраза “del poco dormir y del mucho leer, se le secó el cerebro”, к сожалению, для переводчиков, не сделалась таковой в русском языке, поскольку утратила свою афористичность. Ср. у Б. А. Кржевского: «От недосыпания и чрезмерного чтения мозги его высохли»; у Н. М. Любимова: «...оттого, что он мало спал и много читал, мозг у него стал иссыхать». И все-таки «мало спал и много читал» ритмически ближе к оригиналу.

По-разному отнеслись переводчики к мечте идадьго “cobrarse eterno nombre y fama”. У Б. А. Кржевского читаем: «...обессмертить и прославить

³ Исключение сделано лишь для Амадиса Галльского, рыцаря Пламенного *Меча*.

свое имя»; у Н. М. Любимова: «...стяжать себе бессмертное имя и почет». Варианты этой формулы будут множество раз повторяться в следующих главах. Фраза эта очень важна для понимания романа в целом: достаточно сказать, что она легла в основу концепции «кихотизма» М. де Унамуно. Как представляется, более прав Н. М. Любимов, передавший ее смысл почти дословно, что в данном случае вполне возможно сделать средствами русского языка. Согласимся, что “nombre” и “fama” – это все-таки разные понятия.

В приведенных выше отрывках ближе к испанскому тексту оказывался Н. М. Любимов, однако есть и обратные примеры. Так, в наряд Дон Кихота входит “sayo de velarte”. Авторитетнейший испанский сервантист Франсиско Рико указывает, что это род толстого плаща, к 1605 г. уже вышедший из моды⁴. Таким образом, ближе в передаче этой реалии Б. А. Кржевский: «кафтан из доброго сукна»; у Н. М. Любимова – «тонкого сукна полукафтанье» – Дон Кихот одет несколько франтовато. Однако, как показывает простой подсчет, примеров более удачного перевода в издании 1929 г. все-таки меньше.

Иногда в двух русских версиях почти слово в слово совпадают целые периоды. Ср. у Б. А. Кржевского: «Наконец, совершенно свихнувшись, он возымел такую странную мысль, какая никогда еще не приходила в голову ни одному безумцу на свете, а именно...» и у Н. М. Любимова: «И вот, когда он уже окончательно свихнулся, в голову ему пришла такая странная мысль, какая еще не приходила ни одному безумцу на свете, а именно...». Быть может, в таких случаях следует говорить о том, что выдающиеся мастера перевода подошли к пределу переводческой адекватности. Я. И. Рецкер описывал подобную ситуацию так: «Когда переводы выполняются на высоком профессиональном уровне опытными переводчиками, то часто они

⁴ См. комментарии к книге: [Cervantes 2004: 28].

избирают тот оптимальный вариант, который как бы напрашивается для передачи мысли на русском языке» [Рецкер 1963: 57–58].

Остается добавить, что *сосуществование* двух качественных, не устаревших переводов великого произведения всегда лучше, чем наличие в культуре одного канонического текста⁵ (так произошло, например, с «Интермедиями» Сервантеса, переведенными еще в XIX в. А. Н. Островским). В разных переводах неизбежно отражаются разные особенности исходного текста, а сопоставление двух или нескольких вариантов позволяет глубже проникнуть в смысл произведения, зачастую недоступного русским читателям на языке оригинала.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Багно В. Е.* Дорогами «Дон Кихота»: судьба романа Сервантеса. – М.: Книга, 1988. – 448 с.
2. *Багно В. Е.* Испанская поэзия в русских переводах // Багно В. Е. Россия и Испания: общая граница. – СПб.: Наука, 2006. – С. 87–115.
3. *Виноградов В. С.* Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). – М.: Изд-во ин-та общ. средн. образ-я РАО, 2001. – 224 с.
4. *Левин Ю. Д.* Перевод и бытие литературы // Вопросы литературы. – № 2, 1979. – С. 10–18;
5. *Рецкер Я. И.* Плагиат или самостоятельный перевод? (Об одной судебной экспертизе) // Тетради переводчика. – № 1, 1963. – С. 57–58.
6. *Толстая М. А.* К проблеме авторства перевода романа Сервантеса «Дон Кихот» для издательства «Academia» // Известия АН. Сер. литературы и языка. – Т. 63, 2004. – № 3. – С. 56–59.

⁵ О принципе множественности художественных переводов см.: [Левин 1979: 10–18; Багно 2006: 87–115].

7. Унамуну М. де. Житие Дон Кихота и Санчо по Мигелю де Сервантесу, объясненное и комментированное Мигелем де Унамуну / М. де Унамуну. Подг. изд. К. С. Корконосенко. – СПб.: Наука, 2002. – 395 с.

8. *Cervantes Saavedra M. de. Don Quijote de la Mancha. Edición del IV centenario.* – Ed. y notas de Francisco Rico. – Madrid: Instituto Cervantes-Galaxia, 2004.

9. *Grachiova A. El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha y los experimentos novelescos de A. Révizov de los años 30 del s. XX // Lecturas Cervantinas 2005.* – San Petersburgo, 2007. – P. 113–123.

Круглякова В. А.
*Российский государственный
гуманитарный Университет*
Москва, Россия

СЕМАНТИЧЕСКОЕ ПОЛЕ ГЛАГОЛОВ ВРАЩЕНИЯ В ИСПАНСКОМ И РУССКОМ ЯЗЫКАХ

Глаголы вращения – одна из особых подгрупп глаголов способа движения. Традиция описания глаголов движения заложена L. Talmy [Talmy 1985, 2000] и к настоящему времени достаточно разработана [E. van der Zee & M. Vulchanova 2007]. Описание семантики производится через аргументную структуру [Ch. Fillmore 1982, 1998; R. Jackendoff 1990], и, фактически, способ движения сводится к среде, в которой оно происходит (ср. *nadar, volar* и *лететь, плыть*). Глаголы вращения не могут быть классифицированы по этому признаку или описаны в терминах начальной и конечной точки, траектории и направления движения, являющихся основополагающими для семантики глаголов движения. Очевидно, что для семантики глаголов вращения должны существовать какие-то другие значимые параметры, некоторым образом связанные с материальным миром.

В докладе представляется опыт рассмотрения семантики глаголов вращения на материале испанского и русского языков с целью выявления универсального набора семантических параметров вращения и того, как он соотносится с параметрами, являющимися релевантными для каждого языка, а также как эти параметры реализуются в конкретных лексемах, глаголах вращения, и как строятся системы глаголов вращения в каждом языке.

В системах глаголов вращения рассматриваемых языков имеется примерно одинаковое количество элементов (7 квазисинонимичных глаголов в испанском и 8 – в русском языке), однако нет ни одной пары тождественных глаголов. Оказывается, что в их семантике есть как общие

элементы, так и специфические параметры, влияющие на возможность лексической сочетаемости с различными субъектами.

Например, генерическими предикатами, наиболее общими и пригодными для описания ситуаций вращения с наибольшим количеством параметров, в указанных системах являются глаголы *girar* и *вращаться* соответственно. Именно эти глаголы используются для описания классического, прототипического случая – вращения планет вокруг Солнца:

(1) *Los planetas giran alrededor del Sol.*

(2) *Планеты вращаются вокруг Солнца.*

Эти глаголы описывают механическое, равномерное продолжительное движение с постоянной скоростью по круговой траектории вокруг внешней оси (так вращается мотор, вентилятор, волчок, электроны), это общий элемент их семантики. Однако каждый глагол обслуживает еще и дополнительные области семантического поля, недоступные его аналогу в другом языке.

Испанский глагол *girar*, например, «безразличен» к количеству оборотов и может описывать как многочисленные, так и одинарные, полные и неполные обороты (характерное движение для ключа в замке, дверной ручки, водопроводного крана), что в русском языке ближе, скорее, глаголу *поворачиваться* (*повернуться*).

(3) *Introdujeron la llave en la cerradura, la movieron hacia un lado y otro, y no ocurrió nada. No giraba, o bien parecía que no encontraba resistencia, y giraba en el vacío* (Muñoz Molina) – *Они вставили ключ в замок, покрутили из стороны в сторону, но ничего не произошло. Он не поворачивался (*вращался), или лучше сказать, казалось, он не встречал никакого сопротивления и вращался в пустоте.*

Оказывается, что такие явления не носят хаотичный характер и достаточно регулярны, поэтому можно говорить о системности этого семантического поля как в испанском, так и в русском языках.

Прежде всего, стоит отметить наличие одинаковых элементов в семантике глаголов: так, основным элементом значения глаголов *rondar* и *кружить* является наличие внешнего ориентира, *revolotear* и *кружить* – совершение круговых движений над ориентиром на большом расстоянии от него, и т. д. Однако, если проводить более тонкое сравнение, оказывается, что системы глаголов существенно различаются. Вот основные ключевые моменты этого различия:

Во-первых, глаголы выбирают разные семантические параметры. Например, для русского языка скорость вращения оказывается совершенно несущественной – она не входит даже в число параметров, так или иначе влияющих на концептуализацию вращения. Противоположная ситуация в испанском языке, в котором скорость настолько важна, что быстрое и медленное вращение (с возможностью различения отдельных оборотов) лексикализуется двумя различными глаголами *girar* и *dar vueltas*. В ряде случаев для испанского языка существенным является, одушевлен субъект или нет – так *revolcarse* не может описывать движение неодушевленных субъектов, в отличие от русского *кататься*, который вполне это допускает. В системе испанского языка движение, напоминающее вихрь, обслуживается отдельным глаголом *arremolinarse*, в то время как для русского языка идея движения воронкой не является значимой и полностью исключается из параметров, по которым различаются типы вращения.

Во-вторых, глаголы по-разному определяют приоритетные параметры среди различающихся в системе в целом. Так, для русского *крутиться* предпочтительна только внутренняя ось вращения; для испанских *revolotear* и *rondar* характерна только внешняя ось, а для испанского *girar*, так же как и

для русского *вращаться*, разделение на внутреннюю и внешнюю ось не является значимым. Неотъемлемой частью семантики русского глагола *кружить*, описывающего движение вокруг внешнего ориентира, является обязательное расположение субъекта над ориентиром, в то время как для испанского глагола *rondar* это невозможно – он требует, чтобы субъект и ориентир находились в одной плоскости, а *revolotear* не различает расположение субъекта над ориентиром или в одной плоскости с ним, считая это одной общей ситуацией.

В-третьих, глаголы, описывающие схожие типы вращения, по-разному комбинируют различные значения внутри одной лексемы: глагол одного языка может распространяться на смыслы, лежащие в поле другого глагола во втором языке, или, наоборот, быть гораздо уже. Глагол *dar vueltas* описывает равномерное, механическое движение наряду с глаголом *вращаться*, но также распространяется и на движение человека, тогда как для *вращаться* эта область оказывается недоступной и описывается другими глаголами – *крутиться* или *вертеться*.

Также стоит сказать несколько слов о тенденциях образования переносных значений. В целом, рассматриваемые системы демонстрируют достаточную однородность метафорических и метонимических значений, развившихся на основе глаголов вращения. Например, можно считать регулярным перенос с вращательного на хаотичное движение, который развивается от следующих глаголов: в испанском языке – *arremolinarse*, в русском – *вертеться* и *крутиться*. Также регулярно глаголами движения описывается особое состояние человека, когда ему кажется, что предметы начинают двигаться вокруг него и дальнейшая метонимия – кружение головы. Это значение развивается от глаголов с различной базовой семантикой: в испанском языке это *dar vueltas* (вращение, при котором можно различить отдельные обороты), в русском – *кружиться* (поступательное движение, сопровождаемое вращательным).

В результате сопоставления систем глаголов вращения испанского и русского языков можно сделать следующие выводы, важные с типологической точки зрения:

1. В языках выделяется и различается ряд фреймов, которые можно считать когнитивно релевантными, например, вращение человека в вертикальной и горизонтальной плоскости, вращение вокруг ориентира в одной плоскости с ним и над ним.

2. В семантике глаголов имеются одинаковые элементы, которые доказывают универсальность семантических параметров вращения. На роль таких претендуют, например, параметры наличия оси, внутренней или внешней, скорости и возможности различения отдельных оборотов.

3. Можно построить правила, по которым семантические параметры комбинируются друг с другом в семантике конкретных лексем: например, высокая скорость сопряжена с большим количеством оборотов, различение плоскостей вращения связано с внешней осью.

4. Может быть построена особая типология, связанная с качественными параметрами способа движения, релевантная для данного семантического поля.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Fillmore Ch. J., Collin F. Baker, Lowe J. B. Frame semantics // Linguistics in the morning calm: Selected papers from the SICOL-1981. – Seoul: Hanship. 1982. – P. 111–137.*

2. *Fillmore Ch. J. Berkeley Frame Net Project, 1998.*

3. *Jackendoff R. Semantic Structures. – Cambridge, Mass.: MIT Press, 1990.*

4. *Muñoz Molina A.* Sefarad. Una novela de novelas. – Madrid: Alfaguara, 2001. – 600 p.

5. *Talmy L.* Lexicalization patterns: Semantic structure in lexical form // Shopen T. (ed.) Language Typology and Syntactic Description, vol. III – Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1985. – P. 57–149.

6. *Talmy L.* Toward a Cognitive semantics. – Cambridge, MA: MIT Press, 2000.

7. *Vulchanova M. & van der Zee Emile.* (eds.). Motion Encoding in Language and Space. – Oxford: Oxford University Press, 2007.

Лытин М. И.

*Минский государственный
лингвистический университет*

Минск, Беларусь

**CONTIGO PAN Y SEVOLLA ИЛИ
ХОЦЬ БЕЗ ХЛЕБА ПАСЯДЖУ, АЛЕ Ж НА ЛЮБАГА ПАГЛЯДЖУ –
О МЕЖЪЯЗЫКОВОЙ ЭКВИВАЛЕНТНОСТИ
ИСПАНСКИХ И БЕЛОРУССКИХ ФРАЗЕОЛОГИЗМОВ
С КОМПОНЕНТОМ PAN / ХЛЕБ**

Во фразеологическом пространстве как испанского, так и белорусского языков понятие «хлеб» является одним из концептообразующих. И в том и в другом языках нами зафиксировано более ста пословиц, поговорок, устойчивых словосочетаний, в которых компонент *хлеб / pan* является ключевым, определяющим национально-культурную составляющую всего фразеологизма. В целом фразеологическое значение паремий и речений двух языков вырастает из основополагающей роли хлеба в жизни, культуре и менталитете многих народов, где хлеб насущный еще с библейских времен был всему голова. Тем не менее, совпадения до полной эквивалентности

между отдельными фразеологизмами с компонентом «хлеб» в рассматриваемых языках фиксируются крайне редко, в основном среди устойчивых выражений библейского происхождения. Ср.: *Esto es el pan nuestro de cada día; No sólo de pan vive el hombre* и *Хлеб надзённы; Не хлебам адзіным*. Далее уклад жизни, ценности и идеалы, традиции и обычаи испанского и белорусского народов наполнили особым национальным содержанием и колоритом пословицы и поговорки о хлебе. В результате, при всем совпадении взглядов на хлеб как *alimento cotidiano del hombre* (Ramón Caballero) и основы жизненных сил, перед нами открываются две разные лингвокультуры, по-своему представляющие и трактующие данный концепт. Это видно в предлагаемой ниже классификации, где паремиологические единицы двух языков представлены в группах, объединенных определенным символом или содержащих некие общие «заповеди наивно-языческой этики» (Ю. Д. Апресян).

1. Хлеб как основа и источник жизненных сил, символ достатка

По нашим данным, идея о том, что «хлеб – всему голова» четко представлена в паремиях белорусского языка: *Хлеб над усім пануе; Хлеб будзе, дык і ўсё будзе; Без хлеба няма абед*. Последней поговорке вторят ее испанские эквиваленты: *Sin pan, todos los manjares saben mal; Pan, hasta con los merengues; Bueno es el pan, y mejor con algo que agregar*. Ибо *Адзін і хлеб прыдаецца*.

Что же, в таком случае, можно предложить к хлебу? Быть может, *соль*, которая в сочетании с хлебом считается символом гостеприимства у восточных славян? Приятно обнаружить, что и в менталитете испанцев хлеб да соль – лучшее из яств: *De los olores, el pan; de los sabores, la sal*. И если мы встречаем хлебом-солью дорогих гостей, то отказать кому-либо в этом в Испании – *Negar el pan y la sal a alguien* – означает отнестись к нему крайне жестко.

Однако не хлебом единым с солью жив человек, и здесь подспорьем у белоруса всегда была **вода**: *Калі ёсць хлеб і вада, то не бяда; Абы хлеб ды вада, то няма галада; Хлеб, соль і вада – першая яда*. Так, перебиваясь с хлеба на воду, и выживали наши предки в годину лишений. Главное – чтобы не было войны: *Еш хлеб з вадою, абы не з бядою*.

Коллективный жизненный опыт испанцев также рекомендует включать в свой рацион хлеб с водой, правда, как залог долгой и здоровой жизни: *Come pan, bebe agua y vivirás larga vida*. Любопытно, что сочетание воды с хлебом для испанца – это уже «нелюдская» еда: *Agua y pan, comida de san*. В этом сочетании, символизирующим более чем скромную жизнь, в испанских поговорках вместо воды в качестве дополнения к хлебу выступает **лук** – *cebolla* или *cebolleta*: *A pan y cebolleta no es menester trompeta*. Знаменитая испанская поговорка *Contigo, pan y cebolla* построена как раз на столкновении двух жизнеопределяющих понятий – огромной любви и лишенной материальных благ жизни. А любящие белоруски ради своего суженого готовы отказаться даже и от такого скромного «прожиточного минимума»: *Няхай без хлеба пасяджу, але ж на мужа пагляджу*.

Другое дело – **вино**, которое в сочетании с хлебом не только составляет основу питания, но и олицетворяет главные ценности жизни. Нами зафиксировано двенадцать испанских пословиц и поговорок с сочетанием *pan* и *vino*, что намного превышает количество паремий с другими компонентами, такими, например, как *carne*, *aceituna* или *queso*. В белорусских поговорках подобных аналогов не существует по определению в силу отличий в традиционном укладе и условиях жизни.

Большая часть фразеологизмов с компонентами *pan* и *vino* носит жизнеутверждающий характер, олицетворяет источник сил и энергии: *Vino y pan andar te harán; Con pan y vino se anda el camino*. Хлеб и вино для испанца – это еще и **символ преданности**, настоящей дружбы, когда все лучшее –

другу: *Al buen amigo, dale tu pan y dale tu vino; Amigo por amigo, el buen pan y el buen vino*. Называть хлеб хлебом, а вино вином – это не просто называть вещи своими именами, а, в первую очередь, *быть искренним* и предельно открытым: *Llámale al vino vino, al pan pan, y todos te entenderán; Al pan pan, al vino vino, y el gazpacho con pepino*. Любовные чувства испанцев будут сильнее, если их «подкармливать» хлебом и вином: *Sin pan y vino, no hay amor fino; Sin pan y vino no anda Venus camino*. Именно вино в сочетании с хлебом является формулой настоящих чувств и подлинного вкуса: *El vino por el color, el pan por el olor y todo por el sabor*. А тому, кто не довольствуется этим или не сумел усвоить эту простую истину, не дано ни того, ни другого: *El que el vino no trae, Dios le quita el pan; A quien el vino no place, Dios le quita el pan*. Согласно наивной **заповеди** испанцев вина при этом надо пить в меру: *Pan a hartura y vino a medida*, и не только потому что *Pan candéal y vino tintillo ponen al hombre tontillo*.

Хлеб с вином хорошо, но когда к ним есть что добавить, то это уже недостаток: *Con carne nueva, vino viejo y pan candéal, no se vive mal; Aceitunas y pan y queso, eso tiene la corte en peso; Pan con queso sabe a beso*. У белорусов в этом отношении предпочтения другие, лучше, когда это будут **сало** или **масло**, что видно из следующих устойчивых сравнений: *Як сала без хлеба* (характеристика чего-то несуразного); *Як хлеба з маслам з’есці* (т. е. ‘проще пареной репы’). При этом сочетание хлеба с маслом, вероятно, из-за недоступности последнего в прошлом, в белорусских поговорках выступает символом *обеспеченной жизни*, а то и недоступной роскоши: *Кажуць, што і масла хлебам мажуць* (‘говорят, что кур доят’). Но если нет ни хлеба, ни масла, сгодится и блюдо из **капусты**: *Хлеба луста ды капуста – не будзе ў жываце пуста*. Любопытно, что почитаемое восточными славянами сало в сочетании с хлебом не чуждо и испанцам, символизируя тем самым, что у человека есть *все необходимое*. Отсюда следующие **заповеди** этического

характера: *Quien tiene pan y tocino, ¿a qué quiere pleitos con su vecino?; Antes pan que vino, y antes vino que tocino, y antes tocino que lino.*

Из приведенных выше примеров видно, что компонент *хлеб* в сочетании с названиями других продуктов питания лишь усиливает его первое значение – основа питания и источник жизненных сил. И хотя испанская поговорка гласит, что *Pan con pan comida de tontos*, народная мудрость обоих народов предупреждает об опасности погони за материальными благами и о необходимости дорожить тем, что у человека есть: *Праз хлеб хлеба шукаць не трэба; Шукаючы пірага, і хлеб згубіш*, ибо как бы не прийти к тому, что *Cuando poco pan tenía, ¡qué bien comía! Hoy que tengo pan y lomo, ¡qué mal como!*

2. Хлеб как характеристика качеств и состояний человека

О человеке великодушном и добром, о том, кто *Апошні кавалак хлеба гатовы аддаць*, испанцы скажут, что он *Es más bueno que el pan*. В испанских паремиях приветствуется *щедрость*: *El pan partido Dios lo aumenta* и осуждается *жадность*: *El pan del mezquino diez veces anda el camino; Pan, pan, muchos lo toman y pocos lo dan*. В менталитете двух народов одинаково отрицательно относятся к людям *глупым*: *Даў Бог дурню хлеба, ды той не ўмеў спажыць як трэба; El pan de los bobos se gasta primero que el de los otros* и считают, что на хлеб *каждый должен зарабатывать себе сам*: *Ты брат мой, а еш хлеб свой; Mucho te quiero perrito, pero pan roquito*. Белорусами и испанцами осуждаются люди *непрактичные* и *бестолковые*: *Сам скапаў хлеб з лапаты; Кінуў хлеб ды пашоў крошак шукаць; El que da pan a perro ajeno, pierde el pan, pierde el perro y la amistad de su dueño*. О человеке *нудном* и *надоедливом* испанцы скажут: *Eres más largo que un día sin pan*, о *неблагодарном* – *Anteayer tu pan comí, y ayer no te conocí*, а о человеке *праздном* – *No hay nada peor que un pobre harto de pan*. В равной степени не приветствуются *нахлебники* и *лентяи*: *Паны не сеюць, не жнуць, а белы хлеб*

ядуць; *Каб гультай рабіў, дык-бы ў дома хлеб быў; Más barato sería el pan si no comieras tanto ¡holgazán!*, с которыми следует быть построже: *Гультая – хлеб на кію; Al hijo malo, pan y palo*. И наоборот, всячески поощряется любовь к труду: *Калі хочаш хлеба мець, трэба зямліцы глядзець; Хто хлеба хоча, той мусіць быць у поце; Con afán ganarás tu pan; Pan con sudor sabe mejor*. При этом отметим один любопытный факт: у обоих народов зарабатывать хлеб свой означает трудиться непосредственно на земле, наравне с этим в испанской фразеологии признаются и другие профессии: *Quien lee y escribe, nunca pide pan*, в то время как белорусы настроены более скептически к таким творческим занятиям: *З музыкі хлеб невялікі* или увлечениям: *Хто палое і рыбаць, той хлеба не бачыць*.

Из множества состояний, описываемых фразеологизмами с компонентом *хлеб / pan*, отметим в первую очередь состояние или чувство голода, когда *Галоднаму хлеб сніцца* или *El que hambre tiene con pan sueña*. Как видим, это состояние может передаваться в двух языках идентичными средствами и полностью совпадает в структурном и содержательном плане, что вполне объяснимо. В то же время в паремиологическом фонде двух языков имеется значительное количество единиц, описывающих состояние голода или крайней нужды по-своему, с учетом национальной специфики. В качестве иллюстрации можно привести пример ироничных выражений (ирония и юмор, как известно, помогают выживать), характеризующих подобные состояния в испанском и белорусском языках, ср.: *Almorzar, pan y cebolla; al comer, cebolla y pan; y a la noche, si no hay olla, más vale pan con cebolla* и *Хлеб ядзім траякі: белы, чорны і ніякі*, где белый хлеб – только на Пасху; черный, перемешанный с мякиной – иногда; а чаще всего – вообще без хлеба.

В заключение отметим, что проведенный нами сравнительный анализ лишь части фразеологизмов испанского и белорусского языков с компонентом *хлеб / pan*, обнаруживает как общие, так и национально-

специфические черты в происхождении и употреблении данных единиц, дальнейшее изучение которых обещает быть интересным и полезным. Потому что *Más refranes hay panes; y cuando no tengo pan, pido consuelo a un refrán*. Однако не следует забывать при этом, что *Хлеб над панамі пан*, и поэтому *Déjate de tanto refrán, y empieza a buscar pan*.

Natalia G. Med

*Universidad Estatal de San Petersburgo
San Petersburgo, Rusia*

LAS INTERFERENCIAS RUSAS EN LA LENGUA ESPAÑOLA DE HOY

La lengua es un organismo vivo que asimila continuamente no sólo elementos de cultura nacional, sino elementos de otras culturas adaptándolos a la mentalidad nacional y creando una visión especial del mundo.

Los conocimientos compartidos, o sea, elementos de memoria de larga duración (la experiencia del hombre, sus conocimientos del mundo circundante) son un factor sumamente importante para la comprensión cognitiva del texto que no se limita a comprensión semantizante sino incluye comprensión fenomenológica que consiste en descodificación de diferentes asociaciones de carácter extralingüístico, no equivalentes a medios de nominación directos.

Veamos cómo se reflejan las realidades rusas en la lengua española de hoy. El análisis de las obras literarias de los escritores españoles modernos y de los diccionarios del español coloquial nos permitió destacar 4 tipos de interferencias rusas.

1. Interferencias folclóricas rusas. Por ejemplo, los objetos de artesanía tradicional generalmente no tienen análogos en otros países y el léxico que los caracteriza tampoco tiene equivalentes. La muñeca rusa o la matrioska es uno de los símbolos del arte folclórico ruso. La imagen visual (una muñeca colocada dentro de otra, etc.) entra en la semántica de la palabra y crea el concepto

metafórico de algo inesperado, imprevisto, misterioso: “Pero ahora no pensaba en su coche, porque Marta Estradé era una *muñeca rusa*, una mujer incógnita, una mujer con muchas mujeres dentro” (González Ledesma 1986: 579).

2. Interferencias culturales. La mayor parte de interferencias culturales es relacionada con la gran literatura rusa del siglo XIX y el famoso ballet ruso, que pertenecen a los fenómenos conocidos por cualquier hombre culto y que entran en el espacio cognitivo universal.

Así, el texto de “Ana Karenina” de León Tolstoi representa una especie de concepto, una imagen comprimida (argumento, situaciones básicas, personajes, etc.) que puede crear diferentes asociaciones. Veamos un ejemplo de la novela de T. Moix “Garras de astracán”: “ Y aunque iba de luto, éste destacaba de manera tan poderosa contra la tapicería roja de las paredes que la convertía en espectáculo. Máximo, cuando, además lucía un robusto gorro de cosaco y un soberbio manguito de visón. Todo ello negro, además de *annakareninesco*” (Moix 1995: 83). El neologismo, adjetivo relativo “annakareninesco” pasa al grupo de adjetivos calificativos adquiriendo el sentido de elegancia y riqueza de una noble señora de alta sociedad mezclado con la actitud provocadora, que lanza un desafío contra dicha sociedad.

La expresión “pregunta dostoyevskiana” puede ser correctamente interpretada sólo si se conoce la filosofía de este gran escritor relacionada con lo que está o no está autorizado a un ser humano: “– No lloro, no. Ya he llorado todo lo que tenía que llorar... – Pobrecita. – ¿Usted cree que hay derecho?. Era una *pregunta dostoyevskiana* y Carvalho prefirió beber otro vaso de vino y dedicar una mirada esperanzada al horno (Vázquez Montalbán 1985: 134).

En cuanto a novelas rusas hay que notar que los nombres rusos con su complicado sistema de patronímicos y variedad de sufijos valorativos crean dificultades en el proceso de comprensión lo que también puede reflejarse en un texto literario: “Fíjate que nunca he podido acabar una novela rusa. Son tan

complicadas...Aparecen millares de tipos y al final resulta que no son más que cuatro o cinco. Pero claro, cuanto te empiezas a orientar con un señor que se llama Alexandre, luego resulta que se llama Sacha y luego Sachka y luego Sachenka, y de pronto algo grandioso como Alexandre Alexandovich Bunine y más tarde es simplemente Alexandre Alexandrovich. Apenas te has orientado, ya te despistas nuevamente. Es cosa de no acabar: cada personaje parece una familia. No me vas a decir que no es agotador, mismo para ti” (Sabato 1983: 91).

Los nombres de grandes figuras del ballet ruso que forman parte de conocimientos compartidos también sirven de base de diferentes asociaciones: “(Delvaux)...retornó a sus cabriolas *nureyevianas*. ...llevaba en el rostro el hieratismo atribuido por los historiadores al gran *Nijinski* y en el cuerpo la voluptuosidad provocativa de los mejores tiempos del joven *Nureyev*; tampoco movía mal los brazos, aunque con excesiva gracilidad, más próxima a los alados impulsos contenidos de Margot Fonteyn que de la ingrávida pero fuerte musculatura de *Godunov*” (Vázquez Montalbán 1998: 227–229). En este corto fragmento del libro de M. Vázquez Montalbán “El balneario” el conglomerado de nombres de los bailarines rusos más famosos del siglo XX crea un efecto cómico, ya que se trata del general retirado de la OTAN, aficionado al ballet y muy presumido de su arte de bailar, tratando de imitar la incomparable manera artística de estos grandes artistas.

En un texto literario esas asociaciones pueden incluso adquirir carácter grotesco, relacionando la gracia de movimientos no sólo con los seres humanos. Por ejemplo: “Abre los ojos, mira hacia el techo y se queda pasmado ante una mosca que parece danzar al compás de la música. ¡Qué increíbles movimientos los que ejecuta en el aire, qué elegancia suprema! Nicanor decide bautizar a su única compañera en ese momento llamándola la mosca *Pavlova*”. A continuación: “ – Ja, ja, la mosca Pavlova se ha posado en tu vendaje. ¡No se te ocurra matarla! – ¿La mosca qué? – La mosca Pavlova – le explica el doctor. – Es una gran bailarina:

cada vez que pongo música en el gramófono se convierte en una danzarina rusa. ¡Juraría que nació en San Petersburgo!” (Ferrera 1993: 144, 159).

También entre las interferencias culturales se puede citar los nombres de grandes científicos, investigadores que con sus descubrimientos han contribuido al desarrollo de la ciencia. En lo que se refiere a dicho tipo de interferencias rusas, sobresale la figura del laureado del Premio Nobel, fisiólogo Iván Pávlov, famoso por el estudio de las glándulas digestivas y reflejos condicionados: “ Como el perro de *Pávlov*, somos criaturas sometidas a impulsos reflejos” (Prada 2003: 145).

3. Interferencias socio-políticas. Hay que notar que en la lengua y literatura española moderna se reflejan principalmente los acontecimientos relacionados con la Rusia zarista, la Gran Revolución Socialista de Octubre, con las particularidades de la vida del pueblo soviético, lo que puede crear dificultades para la comprensión del texto. Analicemos el siguiente ejemplo: “Allí nos veíamos todos a comienzos de los setenta. Cuando preparábamos todos los veranos *el asalto al Palacio de Invierno*. – Con el tiempo he pensado que hubiera sido mucho mejor preparar el asalto al Palacio de Verano durante el invierno. – Tal vez sea cierto. El invierno está hecho para proyectos serios” (Vázquez Montalbán 1993: 44). El contenido implícito del texto contiene la alusión a la revolución socialista del año 1917, iniciada con el asalto del Palacio de Invierno en San Petersburgo, residencia de los zares rusos, y la que fue símbolo de libertad para muchos españoles en la época franquista.

La palabra rusa “mujik” que figura en los diccionarios de la lengua española con el significado de “campesino en la Rusia de la época de los zares” puede adquirir el significado de “comunista, rojo fanático” como en el fragmento siguiente: “ – Es usted obstinado, señor Umbral, como todos los rojos. – Ya vamos siendo pocos. – Es usted terco como una mula. – Otra frase original. ¿Se le acaba de ocurrir a usted solito. – Es usted *fanático como un mujik*” (Umbral 1994: 272).

Con la época soviética está relacionada la palabra “estajanovista” formada del apellido del obrero Stajánov, famoso por sus récords laborales durante el período de industrialización de la URSS, que igual que en la lengua rusa caracteriza a las personas que trabajan de modo muy intenso: “ Es un *estajanovista*, no para ni los fines de semana” [Diccionario de neologismos 1998].

4. Interferencias étnicas. Los tópicos raciales se basan en asociaciones e imágenes a veces muy superficiales y poco motivadas [Luque, Pamies, Manjón 1997: 75]. Según el lingüista alemán Y. Lichtenberg “la polarización de lo suyo y de lo ajeno consiste en comparación de los ajenos en términos negativos; la base de valoración es la sobrevaloración de su propia cultura y la generalización de la experiencia de comunicación con los ajenos en diferentes supersticiones” [Лихтенберг 1994: 90]. Y. Karaúlov escribía que el representante de una cultura suele observar la cultura ajena, las particularidades nacionales con el sentido de superioridad y por eso puede valorar de distintos modos los mismos rasgos propios de su cultura y de una cultura ajena [Караулов 2006: 41]. Por eso cada lengua tiene sus propios recursos para crear estereotipos nacionales. Desde el punto de vista puramente étnico, parece que en la lengua española no hay características de los rusos. Podemos citar solamente un ejemplo del “Diccionario geográfico popular de España” de Camilo José Cela: “Al establecerse en una isla, el primer edificio que levanta el español es una iglesia, el francés, un fuerte, el holandés, una factoría, el inglés, una taverna, y el ruso, una cárcel” [Cela 1998: 139]. Como vemos, la imagen negativa del ruso se basa en su presunta agresividad y deseo de castigar a los enemigos. *Estar soviético* (a menudo soviético fue sinónimo del ruso) caracteriza a las personas irritables, de mal humor [Martín Sánchez 1997: 351]. La metáfora “soviético” fue creada por analogía a la expresión seria, sombría de cara, propia de los rusos, lo que suelen notar todos los extranjeros: “Entran y salen cuatro actrices de Madrid, que miran a todo el mundo como *generalas rusas* con úlcera en el estómago” (Ferrera 1993: 47). El fraseologismo comparativo “*gastar menos que un ruso en catecismos*” que significa ‘muy avaro, tacaño’ alude al ateísmo total en la época soviética y está más relacionado con asociaciones de carácter político que con motivaciones psicológicas. Ahora la religión ha recuperado su debido lugar en Rusia y sin tener conocimientos compartidos será difícil comprender el siguiente fragmento del texto: “Mira, guapa, con los millones que me dejó papá puedo permitirme el lujo de ser católica vaticana, que además vuelve la moda porque desde que hay misas en Rusia se ha

visto que la Virgen de Fátima tenía más razón que una santa” (Moix 1995: 296). Aquí se trata de la aparición de la Virgen en 1917 en el pueblo de Fátima en Portugal y de sus predicciones acerca del futuro de Rusia.

Haciendo el resumen, hay que señalar que muchas veces sólo la comprensión fenomenológica puede evitar rupturas en el proceso de comunicación. El mundo sin fronteras, nuevas realidades de Rusia y otros países contribuirán a creación de nuevas interferencias en diferentes idiomas, y la imagen de lo ajeno seguramente va a adquirir connotaciones positivas.

BIBLIOGRAFÍA

1. *Kараулов Ю. Н.* Русский язык и языковая личность. – Изд. 5-е. – М.: КомКнига, 2006. – 264 с.
2. *Лихтенберг Ю.* Устойчивые сравнения в диалоге культур (на материале русского, болгарского, немецкого и итальянского языков // РЯЗР, 1994. – №5 / 6.
3. *Cela C. J.* Diccionario geográfico popular de España. – Т. 1. – Madrid, 1998.
4. *Diccionario de neologismos de lengua española.* – Barcelona: Larousse, 1998. – 342 p.
5. *Ferrera J.* Lady Pepa. – Barcelona, 1993.
6. *González Ledesma F.* Crónica sentimental en rojo // Premios Planeta 1982–1984. – Barcelona, 1986.
7. *Luque J. de D., Pamies A., Manjón F.* El arte del insulto. – Barcelona: Ediciones Península, 1997.
8. *Martín Sánchez M.* Diccionario del español coloquial. Dichos, modismos y locuciones populares. – Madrid: Tellus, 1997.
9. *Moix T.* Garras de astracán. – Barcelona: RBA Editores (Narrativa actual, 24), 1995.

10. *Prada J. M. de. La vida invisible.* – Madrid: Espasa Calpe, 2003.
11. *Sabato E. El túnel.* – Barcelona: Editorial Seix Barral, 1983.
12. *Umbral F. Mis placeres y mis días.* – Madrid: Espasa Calpe, 1994.
13. *Vázquez Montalbán M. Los pájaros de Bangkok.* – Barcelona: Editorial Seix Barral, 1985.
14. *Vázquez Montalbán M. Asesinato en Prado del Rey.* – Barcelona: editorial PLANETA, 1993.
15. *Vázquez Montalbán M. El balneario.* – Barcelona: editorial PLANETA, 1998.

Мурзин Ю. П.

*Московский государственный
институт международных отношений
(университет) МИД РФ
Москва, Россия*

ОБЯЗАТЕЛЬСТВА ПЕРЕВОДЧИКА ПЕРЕД АВТОРОМ

При чтении художественного произведения, действие которого разворачивается пусть даже на неведомой планете, читатель домыслит, дополнит, основываясь на своем «земном» опыте, картины авторского повествования. Воспринимая письменную речь автора в совокупности с условиями ее осуществления, он дорисует те или иные штрихи и детали, воссоздаст обстоятельства.

Переводчику приходится проделывать это прежде читателя, чтобы передать замысел автора без искажений. Именно текст переводчика будет для читателя текстом «оригинала». Естественно, переводчик не имеет права изображать ситуацию произвольно, исходя лишь из собственного восприятия

авторского текста и своих знаний различного порядка – языковых, страноведческих, фоновых и т. п.

В сборнике рассказов аргентинского писателя Хулио Кортасара «Другое небо» предлагается рассказ «Ночью на спине, лицом кверху» (*La noche boca arriba*). Главный герой, мотоциклист, попадает в аварию, в результате которой получает перелом руки. Его доставляют в больницу, накладывают гипс, кладут на вытяжку, и он практически в неподвижном состоянии вынужден все время лежать на спине. Жар охватывает его; засыпая, он начинает бредить, кошмар уносит его в иную эпоху, где индейские народы ацтеки и мотеки ведут между собой священную войну. Наш герой, мотек, попадает в плен к ацтекам. Ему предстоит смерть на жертвенном алтаре. К страданиям реальным добавляются мучения кошмара. В какой-то момент герою становится ясно, что он не проснется, что он уже не спит и что чудесный сон был тот, в котором он мчался по диковинным дорогам удивительного города. Итак, мотоциклист приходит в себя после аварии:

Volvió bruscamente del desmayo. Cuatro o cinco hombres jóvenes lo estaban sacando **de debajo de la moto** (43) – *Очнулся он сразу. Четверо или пятеро молодых мужчин вытаскивали его из-под мотоцикла* (138).

На этой же странице в тексте оригинала говорится:

El vigilante le dijo que la motocicleta no parecía muy estropeada. “Natural”, dijo él. “Como que me la ligué encima...”. Los dos se rieron... (43).

Читателю предлагается следующее: *Полицейский сказал, что мотоцикл, кажется, не слишком пострадал. «Еще бы, – заметил он, – я его прикрыл собою...». Оба засмеялись...* (139).

Как мог герой «прикрыть собой» мотоцикл, лежа под ним? Конечно он уберег его от повреждения, смягчив собой удар. Однако последовавший за

этим смех персонажей такой мотивировкой не объяснишь. Нет ли в реплике мотоциклиста аллюзии на его мужские подвиги? В таком случае для него допустимо было бы, например, ответить: «Понятно, ведь она же (машина) легла на меня». В таком случае смех обоих был бы оправдан.

Показания свидетелей были в пользу мотоциклиста:

Su único alivio fue oír la confirmación de que **había estado en su derecho al cruzar la esquina** (43). Однако в переводе читаем: *Его обрадовало лишь замечание, что, заворачивая за угол, он держался правой стороны* (138).

Для мотоциклиста горел зеленый свет, то есть с его стороны нарушения не было. Он вовсе не должен был следовать воле переводчика и «заворачивать за угол, держась при этом правой стороны».

В рассказе дается вполне реалистичное описание видений во время бреда пострадавшего. На него нападает враг-ацтек:

Cuando el primer enemigo le **saltó al cuello** casi sintió placer en hundirle la hoja de piedra en pleno pecho (47). В переводе: *Когда первый враг прыгнул ему на плечи, он почти с восторгом всадил ему каменное лезвие в самую середину груди* (142).

Итак, враг стоит на плечах нашего героя. Но непонятно, как герой изловчился при этом дотянуться до уровня груди нападавшего и вонзить кинжал? Вероятнее всего, мысль о прыжке подсказана переводчику глаголом *saltar*.

Мотоциклист старается не заснуть, избегая кошмара:

Jadeó, buscando ... el olvido de esas imágenes que seguían pegadas a sus párpados. Cada vez que cerraba los ojos las veía formarse instantáneamente, y se enderezaba aterrado pero gozando a la vez del saber que ahora estaba despierto, que la **vigilia** lo protegía... (49) – *Он тяжело задыхался, стараясь... забыть*

видения и образы, еще не слетевшие с его век. Стоило ему закрыть глаза, они тут же оживали вновь, и он вскидывался, охваченный ужасом, но иногда при этом наслаждаясь сознанием, что проснулся и бодрствует, что его охраняет *сиделка*... (146).

Переводчик вводит новый персонаж – сиделку, превратив ее из слова *vigilia*. Материализация состояния «бодрствования» в «сиделку» – не единственная метаморфоза, происходящая по воле переводчика. Болевые ощущения произвольно заменяются на тактильные: *El brazo no le dolía nada y solamente en la ceja, donde lo habían suturado, chirriaba a veces una punzada caliente y rápida* (45–46). Версия переводчика: *Рука не болела совсем, и только из зашитой брови иногда вытекала горячая и быстрая струйка* (141). Конечно, глагол *chirriar* созвучен глаголу *chorrear* – *струиться, стекать струей*, но *punzada* – все-таки «колющая боль», значит, она, скорее, «пронзает раскаленной иглой и быстро утихает».

Легко представить состояние тяжело больного человека: на закате дня, когда жар усиливается, самочувствие – хуже некуда, и он, естественно, лежит с полузакрытыми глазами: *La fiebre lo iba ganando despacio y hubiera podido dormirse otra vez, pero saboreaba el placer de quedarse despierto, entornados los ojos, escuchando el diálogo de otros enfermos, respondiendo de cuando en cuando a alguna pregunta* (45). Переводчик «правит» авторский текст так: *Жар понемногу охватывал его, и он мог бы уснуть снова, но смаковал удовольствие бодрствовать, ворочать глазами, прислушиваться к разговору соседей, иногда отвечать на вопросы* (141).

«Ложные друзья» переводчика вкупе с догадками его самого делают перевод ложным и замысловатым даже в элементарных ситуациях. Например, в кошмаре герою представилось следующее: *Lo subían por la escalinata, ahora con la cabeza colgando hacia abajo...* (50). И несколькими строками ниже в оригинале, уже наяву: *... otra vez estaba inmóvil en la cama, a*

salvo del balanceo cabeza abajo (50). В переводе состояние нашего многострадального героя изображается так: *...он снова неподвижно лежал в постели, хотя чувствовал, как болтается все его тело и свесившаяся вниз голова* (147).

На переводчике и издателе, безусловно, лежат, помимо правовой ответственности, морально-этические обязательства за «аутентичность» и качество перевода. Если в издательском договоре сегодня такие условия сохраняются, то выполняются, очевидно, не всегда. Когда-то «аутентичность», адекватность обеспечивалась усилиями не только одного переводчика, но и стараниями редактора перевода в издательстве. Ныне, из-за отказа от такого редактирования стало возможным появление переводов, выполненных как будто в «дословарную» эпоху.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Кортасар Х.* Другое небо: Сборник рассказов / Пер. с испан. – М.: АСТ, 2004. – 416 с.
2. *Cortázar J.* El perseguidor y otros cuentos. – Barcelona: Editorial Bruguera, S.A., 1981.

Сак А. Н.

*Московский государственный
лингвистический университет
Москва, Россия*

Учет фактора «Наблюдатель» при переводе на русский язык

Исследователи семантических составляющих русских глаголов отмечают, что в толкование таких глаголов как «появиться», «возникать» и др. входят как компонент «начал находиться», так и «начал быть видимым».

Появился Петя → начал находиться, начал быть видимым.

Дома возникли из тумана → начали быть видимыми.

Такая же ситуация и с генетивными конструкциями:

Вани в комнате не было → из этого следует, что Наблюдатель его не видел. Переход «быть видимым» → «существовать» свойственен глаголу «обнаружить». Так Y обнаружил X в исходном значении \approx Y увидел X (т. е. X стал виден), а производное значение X «начал быть» [Падучева 2004].

La zona euro, que se declaraba al margen, verá este año cómo su tasa de crecimiento bajará al 1,4%, frente al 2,6 % de 2007 (El País).

В данном примере посредством персонификации еврозоны и наделению ее характеристиками живого существа – способностью видеть – регистрировать, обнаруживать, наблюдать и т. д., она получает статус формального Наблюдателя. Если в русском языке Наблюдателя пытаются скрыть, выставляя на первый план качества объекта или пациенса – X обнаружил храбрость в бою → Y увидел храбрость X, – то в испанском языке посредством персонификации экономического понятия, а также благодаря ассоциативной «силе» глагола восприятия *ver*, который меняет свою тематическую категорию на ментальную, “la zona euro” выступает формальным открытым Наблюдателем, который оценивает не только наличие / отсутствие факта или события, но и как (cómo) данное событие / факт развивается.

Таким образом, исходя из отличий в актантной структуре ментальных глаголов соответствующих языков, можно говорить о разных подходах к переводу фраз данного типа с испанского на русский язык и с русского на испанский.

В еврозоне (провозгласившей себя не затронутой кризисом) будет наблюдаться (отмечаться) снижение экономического роста до 1,4 % по сравнению с 2,6%, отмеченными в 2007 г. Налицо факт предпочтения

русским языком пассивной конструкции, упор в которой делается на автономность и независимость от Наблюдателя оценки данного экономического события.

Возможно, данное несоответствие языковых структур русской и испанской версии вызвано будущим временем главного предиката – глагола *ver* и при переводе примера с данным глаголом, например, в прошедшем времени, схема перевода будет похожа на испанскую.

El monte más alto de Africa, el Kilimanjaro, ya ha visto cómo la zona de nieves perpetuas se reduce (El País). Отмечается сокращение зоны вечных снегов на самой высокой вершине Африки – Килиманджаро.

Очевидно, что сближения актантных структур не произошло.

В предыдущем примере Наблюдателем выступает Еврозона, которая подразумевает либо персонифицированное экономическое понятие (страны, объединенные единой европейской валютой) или на другом уровне анализа – население данных стран (тогда речь идет о метонимическом переносе). То есть так или иначе, но Человек подразумевается как Наблюдатель.

В последнем примере одушевленный Наблюдатель – человек уходит в сторону (за кадр). На первый план выходит Наблюдатель – гора, он же и Эксперимент (так как именно гора ощущает в первую очередь данные климатические изменения), на что указывает логическая связь – вечные снега – гора (часть и целое). Таким образом, переводя с испанского, что какой-то неодушевленный объект, является формальным Наблюдателем процесса, события, факта или экономического понятия посредством предиката *ver cómo* + описание, переводчик должен понимать, что речь идет о чем-то происходящим либо внутри данного понятия, либо на нем, либо о чем-то, тесно связанном с данным Наблюдателем-Экспериментом, и на русский язык данное предложение должно переводиться глаголами «наблюдаться», «отмечаться», «регистрироваться». Причем отмечается релевантная,

актуализованная характеристика объекта – в нашем случае «то, как рост снижается» – при помощи отглагольного существительного «снижение», «сокращение». Наблюдателя можно преобразовать в обстоятельство места или генетивную конструкцию. При переводе на испанский русских предложений типа «наблюдается..., отмечается...» можно использовать обстоятельство места (которое, как правило, является «контейнером» для события) как формально присутствующего во фразе Наблюдателя + глагол *ver cómo*, причем отглагольное существительное в исходном предложении может превратиться в личную форму глагола при переводе, а существительное в родительном падеже исходной фразы получит статус подлежащего придаточного - дополнительного.

В последнее время в России наблюдается повышение показателей экономического роста. *Recientemente Rusia ve cómo crecen los índices de su crecimiento económico.* «Показатели роста» становятся субъектом придаточного дополнительного, а отглагольное существительное «повышение» передается глаголом “*crecer*”. Важно отметить, что кроме данного стилистически мотивированного способа описания фактов и событий с Наблюдателем в испаноязычной экономической статье встречаются глаголы “*registrarse*”, “*producirse*”, “*observarse*” и др. Очевидно, одним из принципиальных условий для использования предложений данной схемы в испанском языке является неразрывная связь Наблюдателя (Эксперимента) с данным событием, в то время как в предложениях со стилистически нейтральными глаголами такой связи по всей видимости не наблюдается.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Падучева Е. В.* Динамические модели в семантике лексики. – М.: Языки славянских культур, 2004. – 607 с.

María Sánchez Puig
Universidad Complutense de Madrid
Madrid, España

“LOST IN TRASLATION”

Este título cinematográfico nos ha inspirado un sucinto análisis de la información semántica, culturológica, semiótica y poética, irremisiblemente perdidas para el lector español en algunas de las tres versiones al castellano de la poesía de Anna Ajmátova: la primera, *Ana Ajmátova. Réquiem y otros poemas*, 1993, a cargo de J. L. Reina Palazón (en adelante, RP); la segunda, *Anna Ajmátova. Réquiem. Poema sin héroe*, 1994, a cargo de J. García Gabaldón (en adelante, GG); y la tercera, *Ana Ajmátova. Réquiem*, 1996, de C. Alonso y G. García (en adelante, A/G).

Asumiendo de antemano que, en un trasvase de formas lingüísticas y poéticas entre dos lenguas necesariamente algo ha de perderse en el camino, hemos enfocado las tres hipóstasis españolas del texto ajmatoviano desde ángulos diversos: formal, semántico y culturológico / semiótico, para averiguar:

1. cuánto se ha perdido y hasta qué punto son relevantes esas pérdidas para la comprensión del mensaje poético de Ajmátova;
2. cuál y cuánta es la información contenida en el texto original que le llega al lector español y en qué forma;
3. y finalmente, hasta qué punto resulta fiel la imagen poética de Ajmátova que queda impresa en la mente y el espíritu del lector español, en las tres versiones.

Empezando por los aspectos formales, observamos que las versiones de RP y GG, al ser bilingües, se convierten en un arma de dos filos. En la edición de GG el texto ruso está plagado de erratas, errores y elementales faltas de ortografía, mientras la edición de RP ofrece otra penosa particularidad: a partir de la página 203, donde cambia el tipo de letra o fuente, abundan los gazapos y omisiones de

renglones enteros que desfiguran el texto hasta hacerlo ilegible. Resulta evidente, que el texto ruso de la edición de RP procede de dos ediciones distintas, la segunda de las cuales no ofrece el mínimo rigor y, lo que es peor, no ha sido revisada por el traductor. El placer de tener ante la vista el texto ruso se convierte en un sobresalto continuo ante tanto desatino y una vez más, nos rondan por la cabeza las mismas preguntas retóricas: ¿Acaso un editor osaría lanzar al mercado una edición bilingüe de francés o inglés plagada de errores? Evidentemente, no. ¿Por qué en ruso sí? ¿O es que no importa? ¿O es que nadie se va a enterar? ¿O no hay correctores? ¿O es que las editoriales recortan gastos?... no sigamos: es, simplemente, lamentable, porque a partir de ahí ya se inicia el proceso de deterioro de imagen de una publicación e, indirectamente, también del traductor que no ha cuidado con el debido esmero el texto original.

Otra cuestión formal, pero no por ello menos importante, es la transcripción o transliteración de los nombres rusos. Bien es sabido que los traductores españoles del ruso somos pocos y mal avenidos, y andamos cada maestrillo con nuestro librito, pero parece razonable que, por lo menos dentro de su librito, cada uno se atenga a las mismas normas al transcribir los mismos nombres. Sin embargo, no es así.

En las versiones de RP y GG nos encontramos en un mismo texto transcripciones como: *Gregorievna / Grigorievna / Grigorovievna* (RP. 233, 236, 239), *Chernych / Chernykh* (GG. 235, 211), *Jodasiévich / Jodasevich* (GG. 24, 30), *Diaguílev / Diaghílev* (GG. 18, 54), *Tsvetaeva / Tsvetaieva* (GG), etc., entre otros, sin mencionar ya la colocación correcta de los acentos en los apellidos rusos, como: *Prokófiev* y no *Prokofiev*, *Rajmáninov* y no *Rajmaninov*, *Diáguilev* y no *Diaguílev*, *Andréiev* y no *Andreiev*, *Tsvetáieva* y no *Tsvetaieva* (GG. 18 y otras), etc., etc. La edición de RP, además de descuidar sistemáticamente los acentos y la transliteración incluso en el patronímico de la autora (*Andréyevna* y *Andreievna*), presenta una transcripción fonética más propia del alemán (país donde reside RP), que del castellano, como se puede observar en: *Zoschtchenko* (RP. 239) siendo en

castellano bastante más sencillo: *Zóschenko*, etc., etc. La edición de A/G es la más cuidada, con una transcripción rigurosa y coherente.

Pasemos ahora a una cuestión que dudamos en calificar de formal, dada su intrínseca relación con la esencia misma de la poesía en sí: la métrica y la rima. En nuestra modesta opinión, lo que rima en el original debe rimar en la traducción. Más aún, el traductor debe mantener, o intentar, al menos, mantener el tipo de rima y longitud estrófica, y aproximarse lo más posible al pie métrico del original. Ningún traductor puede alzarse con el derecho de privar totalmente al autor de la musicalidad, eurritmia y eufonía de sus versos. Por algo es poesía. Esto no es una utopía: se puede hacer, cuando se sabe, como ha demostrado J. Torquemada en sus magistrales traducciones de Fet al español. En este sentido resultan acertadas las versiones de A/G y especialmente la de RP, quien, en un loable esfuerzo, logra rimar, por consonancia y/o asonancia, la mayoría de las estrofas. La más descuidada es la versión de GG.

No obstante, lo más importante no es esto, sino los errores semánticos. Traducir no es buscar palabras en un diccionario y colocarlas en el mismo orden, y eso lo sabemos todos. Las características específicas de la lengua rusa (caída de vocales, apofonía, pleofonía, apleofonía, flexión, oposición entre consonantes velarizadas y palatalizadas etc.) pueden tender una trampa a un buscador inexperto y excesivamente confiado en sus conocimientos de la lengua.

Sobrados ejemplos dan de ello las versiones de RP y GG. El primero cae en la trampa de las velarizadas-palatalizadas, no distingue entre *кров* y *кровь*, e. d. entre *sangre* y *techo* (*Valentía, Мужество*, RP. 154), con la consiguiente distorsión semántica: *perder la sangre no es amargura* en lugar de *no importa quedarse sin techo*. Lo mismo, o peor, le sucede a GG, cuando no distingue entre las palabras *плющ* (hiedra, en el texto) y *плюш* que figura en el diccionario como 'felpa'. Intuyendo, – y con razón, – que la 'felpa' no acaba de encajar en el texto, el traductor, sin pensárselo dos veces, se inventa 'el felpudo'. Resultado: un galimatías

que provoca el desconcierto del lector español (*Poema sin héroe. Segunda dedicatoria. Второе посвящение* (GG. 139):

<i>Не диктуй мне, сама я слышу:</i>	<i>No me dictes, yo misma oigo:</i>
<i>Теплый ливень уперся в крышу,</i>	<i>El chaparrón se aferra al tejado,</i>
<i>Шепоточек слышу в плюще.</i>	<i>Oigo murmullos en el felpudo.</i>
<i>Кто-то маленький жить собрался,</i>	<i>Alguien pequeño se dispuso a vivir,</i>
<i>Зеленел, пушился, старался</i>	<i>Se hizo verde y mullido, e intentará</i>
<i>Завтра в новом блеснуть плаще.</i>	<i>Brillar mañana en su nuevo impermeable.</i>

El traductor que no domina la lengua debería ser prudente incluso con las palabras que cree conocer, ya que sus derivadas pueden sufrir notables cambios semánticos. Ello evitaría errores crasos, como la traducción del término histórico *Rus iazyčeskaia* como *La Rus de la lengua* (Anexo 2, GG. 244) en lugar de *La Rus pagana*. Es una lástima: sólo había que consultar el diccionario.

La lista de errores lexicológicos es nutrida. He aquí algunos (GG y RP):

<i>...кружевой роняет платочек</i>	<i>deja caer en un círculo el pañuelo (214)</i>
<i>...смертный пот на челе</i>	<i>sudor mortal en las cejas (111)</i>
<i>...иль подснежник в могильном рву</i>	<i>copo de nieve (140)</i>
<i>...новогодние сорванцы</i>	<i>espectros de año nuevo (152)</i>
<i>...кладбищенский чертополох</i>	<i>de cementerios silvestres alcachofas (128)</i>

En algunos pasajes, la pérdida del sentido es total, como en la escena de la despedida entre el joven corneta que se va a la guerra y su amada (GG. 197):

На площадке **пахнет** духами

En el escenario **huele a un perfume**

*И драгунский **корнет** со стихами*

*Y **la corneta** del dragón con sus versos*

И с бессмысленной смертью в груди

Y con la muerte sin sentido en el pecho

***Позвонит**, если смелости хватит...*

***Sonará**, si tiene suficiente valor...*

Un error léxico acarrea en cadena otros, ya que hay que "ajustar" el texto castellano a la palabra mal lexicalizada. De ahí, una concatenación de errores, léxicos y sintácticos, que distorsionan hasta lo irreconocible el texto original:

– no es *escenario*, sino *rellano de la escalera* (primera imagen poética perdida para el lector español: la del joven, indeciso, ante la puerta de su amada);

– no es *la corneta*, instrumento musical, sino *el corneta*, soldado del cuerpo de dragones; el corneta es siempre muy joven, apenas un muchacho, de ahí la pérdida de una segunda imagen poética: la del muchacho, joven y enamorado, que presiente su muerte, pero debe ir a su encuentro;

– no es *sonará*, sino *llamará a tu puerta* ("ajuste" erróneo, resultante del error anterior, *la corneta*);

Con todo ello, la imagen lírica y rebosante de dramatismo que se percibe en el texto ruso se convierte, en la versión española, en una estampa surrealista de un "escenario perfumado, una corneta llena de versos que sonará si tiene valor". Del texto de Ajmátova realmente no ha quedado nada.

Las locuciones estables, como es bien sabido, no son la suma de los significados léxicos de sus componentes. El significado del verbo *ломать* es 'romper, quebrar', pero el idiomatismo *ломать руки* significa 'retorcerse los brazos', en un gesto de angustia y desesperación. Esto es lo que nos comunica la autora, cuando describe, en trágicas pinceladas, la evacuación en masa de la población rusa hacia el este, hacia Siberia, huyendo del empuje alemán en 1942:

Опустивши глаза сухие *con los ojos secos y bajos*
И ломая руки, Россия *y las manos mutiladas,*
Предо мною шла на восток. *Rusia marchaba, delante de mí*
hacia Oriente (GG. 231)

La versión española de las “manos mutiladas” es inadmisibile.

La sintaxis rusa puede ser enrevesada y compleja, pero también es precisa y exacta como una fórmula matemática, con un sistema vasto y bien estructurado de conexiones debidamente codificadas. No hay posibilidad de error de interpretación de un texto si se sabe descodificar, pero para descodificar hay que saber gramática. Pasar por alto la concordancia puede llevar a una interpretación errónea del texto. En el *Intermedio* de *Poema sin héroe*, nos encontramos con la descripción de una escena de reminiscencias clásicas, donde un sátiro rapta a una ninfa:

И мохнатый и рыжий кто-то *Aparece una **ninfa** con pies de cabra,*
Козлоногую приволок ***Pelirroja y velluda*** (GG.169)

En la versión española observamos lo siguiente:

- desaparece la figura del sátiro, quien en realidad es el *pelirrojo y velludo*;
- como ya no hay sátiro, no hay rapto, y el traductor opta por sustituir el verbo ruso 'arrastrar' por un simple 'aparecer', con la consiguiente desaparición de toda connotación erótica;
- la ninfa resulta ser *pelirroja y velluda* – adjetivos que en el texto ruso califican al *sátiro*. La imagen de una ninfa velluda resulta, cuando menos, extraña.

El desconcierto sintáctico puede hacer el texto incomprensible, como sucede en el versículo 9 de la Segunda parte de *Poema sin héroe*:

И со мною моя «Седьмая»	<i>Y conmigo, mi "Séptima",</i>
<i>Полумертвая и немая,</i>	<i>Agonizante y muda,</i>
<i>Рот ее сведен и открыт,</i>	<i>Con la boca abierta y contrita</i>
<i>Словно рот трагической маски,</i>	<i>Como la boca de una máscara trágica.</i>
<i>Но он черной замазан краской</i>	<i>Pero él está manchado con tinta negra</i>
<i>И сухою землею набит.</i>	<i>Y hundido en la tierra seca</i> (GG. 209).

¿Quién es ese *él*? Tenemos serias dudas que el lector español sea capaz de descifrar las últimas dos estrofas, debido a un cúmulo de errores sintácticos, léxicos y semánticos:

– el pronombre *él* se refiere, en el texto ruso, a *boca* (que en ruso es del género masculino) y por tanto en español debería ser *ella* o *ésta*;

– el significado del verbo *замазать* no es 'manchar' sino 'tachar, emborronar', lo cual, unido a la 'tinta negra', constituye una clara alusión a la censura que tachaba con trazos negros lo que consideraba inapropiado;

– la última estrofa, que se refiere a la boca de la máscara, adquiere sentido si se interpreta correctamente: *y llena de tierra reseca*, como otra alusión directa al silencio, forzado y trágico, del pueblo ruso: la boca tapada.

No vamos a extendernos más en los errores sintácticos, y no porque se haya agotado el filón, sino porque hay otros aspectos que nos quedan por analizar y que nos van a deparar no poca materia para meditar, como es la importancia de la formación extralingüística del traductor, su *thesaurus* cultural.

Toda lengua vive sumergida en un entorno cultural, crece y se desarrolla con él, funciona en él, mantiene a través del tiempo unos hitos, unas referencias, unos textos precedentes que constituyen el patrimonio común de un pueblo, que se convierten en sus señas de identidad, ayudan a reconocer a los 'suyos' frente a los

'extraños', suscitan asociaciones estables y provocan reacciones y emociones colectivas unísonas. Un traductor de obras literarias debe tener conocimientos profundos de ese contorno cultural y no debería suplirlos con suposiciones más o menos acertadas, pero siempre arriesgadas.

El versículo 1º de *Réquiem* contiene una alusión a un hecho histórico que forma parte del *tesauro* cultural ruso: el adjetivo *стрелецкий* que no figura en los diccionarios, pero el traductor tampoco ha sabido relacionarlo con el sustantivo que sí aparece en el diccionario, y en su desconocimiento de la referencia histórica, opta por inventarse un nombre propio, y colocarlo en el texto, con mayúscula:

*Como las mujeres de **Streliezki** pregono*

Bajo las torres del Kremlin mi alarido (RP. 208).

El resultado es la pérdida de una referencia histórica y un texto español desconcertante que sume al lector en un mar de dudas acerca de quién podrían ser esas *mujeres de Streliezki* y por qué tenía tantas. Tampoco hay ninguna nota aclaratoria a pie de página. Las versiones de A/G y GG mantienen el término ruso en el texto con la pertinente aclaración a pie de página.

La formación extralingüística del traductor debe ser lo suficientemente amplia, para saber que Chaliapin no era un *famoso tenor ruso*, como afirma Gabaldón (GG. 175), sino un bajo; que la denominación de una pieza musical de Bach (en el texto) es *chacona*, y no *chacón* (RP. 174), que es un reptil oriundo de Filipinas (DRAE). Las notas a pie de página deberían ser más rigurosas de lo que nos ofrece en su versión (GG. 215), cuando se refiere a Briullov: *pintor ruso célebre por sus retratos sensuales de muchachas con vestidos ligeros*. Pues no: Briullov pintaba algo más que muchachas ligeras de ropa, es la figura del clasicismo en la pintura rusa, autor de retratos y cuadros históricos.

El traductor, finalmente, debería poseer un amplio tesoro de lo que se ha dado en llamar "cultura general" y documentarse sobre un tema, cuando lo

desconoce. Ello evitaría comentarios como el que hallamos en la versión de *Poema sin héroe* (GG. 161), donde dice: *Danzad ante el Arco Sagrado* y acto seguido, en la nota a pie de página se aclara: *El Arco Sagrado* (sic!), *templo-altar que los hebreos portaban en sus viajes*. Resulta difícil imaginarse al pueblo elegido cargando en su eterno deambular con un Arco, por muy sagrado que sea. Lo más probable es que sea el *Arca de la Alianza* (*Ковчег Завета*), que está en cualquier enciclopedia. También deberían evitarse lapsos como el que aparece a pie de página, en la misma versión española de *Poema sin héroe* (GG. 150), donde el traductor nos habla de *la Venecia de las dagas* en lugar de *la Venecia de los dogos o de los dux*. No es una infortunada errata de imprenta, ya que acto seguido, en la nota a pie de página, se vuelve a insistir en las *dagas*.

En la cosmovisión rusa el fito- y zoosimbolismo están muy arraigados y desempeñan un papel relevante en el universo poético ruso, tanto popular como culto. Esta simbología no está al alcance del lector español, si el traductor no se la hace llegar eligiendo los medios apropiados.

El lector de la versión castellana de *Poema sin héroe* (GG. 137), que no posee, ni tiene por qué poseer conocimientos de la semiótica de la cultura rusa, no podrá entender el significado de las *agujas fúnebres* en el siguiente texto:

¿Acaso es esto el mar?

*No, sólo son **agujas fúnebres**,*

y en la espuma humeante

todo está cada vez más cerca...

Marche funèbre. Chopin... (GG. 137)

Las misteriosas *agujas fúnebres* (*хвоя могильная*) no son otra cosa que las ramas de abeto que, según la piadosa tradición popular rusa, se depositan sobre las tumbas, y simbolizan la muerte, la paz eterna, lo que, a su vez, enlaza

temáticamente con la penúltima estrofa, "marcha fúnebre" de Chopin y le da cohesión interna al texto. Es el deber del traductor hacerle llegar esa información al lector, eligiendo en la lengua de llegada otro medio o símbolo, generado en el sistema semiótico de su cultura. Lo que no es de ley es traducir literalmente el lexema, lleno de simbolismo en la lengua del original y vacío de él en la lengua de llegada.

Todos hemos sentido alguna vez la tentación de interpretar un pasaje del texto a nuestro aire, de "adornarlo" o "darle relieve" con el recóndito (e inconfesable) deseo de aportar nuestro granito de arena a la obra del autor, de "mejorarla", según nuestro criterio. Tan loable deseo puede volverse contra el propio traductor pero, sobre todo, contra el autor.

No se nos ocurre otra razón, por la cual el traductor GG de *Poema sin héroe* haya multiplicado por cien los numerales que aparecen en el original ruso. En la página 208, el texto español, comparado con el original, cambia totalmente de significado, al cambiar el traductor el tiempo (de presente a futuro) y el sustantivo-numeral (de *diez años* a *diez siglos*):

И проходят десятилетия

Y pasarán diez siglos (GG. 208)

**Голос автора, находящегося за
семь тысяч километров...**

*La voz del autor, desde setecientos mil
kilómetros de distancia...* (GG. 223)

El traductor no ha comprendido la información codificada en el número siete mil: es la distancia que separa la parte occidental de Rusia (Moscú, Leningrado / San Petersburgo) de los campos de trabajo siberianos, en uno de los cuales estaba cumpliendo condena el hijo de Ajmátova. Es más, el traductor persiste en su error en el Prólogo (GG. 59) donde nos explica que los *setecientos mil kilómetros* constituyen un "procedimiento estilístico gogoliano". Una vez más, el lector español se ve privado de una información fundamental, imprescindible para comprender el texto de Ajmátova.

Una traducción debe ser inteligible, aunque sea poesía. La dificultad añadida que encierra la forma poética no puede justificar, en nuestra opinión, una traducción incomprensible. No obstante, en algunas ocasiones, el traductor, parapetado tras la forma poética, pospone a un segundo plano el principio indiscutible que todo texto debe ser inteligible. Algo así sucede en la versión de la poesía *Dulce perfume de enebro* que a continuación citamos:

<i>Не напрасно молебны служились,</i>	<i>Rezos no en vano escuchados,</i>
<i>О дожде тосковала земля:</i>	<i>lluvia que añora la tierra:</i>
<i>Красной влагой тепло окропились</i>	<i>humedades el campo pisoteado,</i>
<i>Затоптанные поля.</i>	<i>Rojas, tibias, asperjean (RP. 64).</i>

Parece improbable que el lector español llegue a comprender que se trata de “campos regados con sangre cálida y roja”.

La poesía de Ajmátova nada tiene de críptica: es demasiado dramática, real y vívida para parapetarse tras juegos de palabras o sonidos. Su fuerza radica en esa cruda y difícil sencillez. Sin otro ánimo que el ilustrativo presentamos aquí algunos textos en versión española que podríamos calificar de crípticos para el lector, textos que, por su carácter incomprensible, rompen la comunicación autor-lector, se vacían de contenido y van en detrimento de la imagen del autor:

– *y lo absurdo me convertirá pronto en gris* (GG.165), entiéndase: tanta sinrazón me hace encanecer;

– *el huésped detrás del espejo* (GG.165), esto es: alguien del mundo irreal;

– *... aquella a la que a duras penas empujaron hacia la ventana,*

A quien sus pies no pisan su tierra natal (GG. 125) entiéndase la última estrofa como: Aquélla que ya no volverá a su pueblo;

– *De alguna manera nos arrastraremos en la oscuridad* (GG. 167), esto es: deambularemos sin rumbo en la oscuridad;

– *Irrumpe...furtivamente, con una pesa, como un bandido experto* (GG. 117), entiéndase: como un redomado bandido con una maza; etc.

Versiones como las citadas crean en el receptor español una imagen distorsionada del autor, cuyos textos aparecen oscuros e incomprensibles y, por tanto, ni evocan imágenes en la mente del lector español, ni conmueven su espíritu.

BIBLIOGRAFÍA

1. *Ajmátova A. Réquiem y otros poemas*. Introducción y traducción de José Luis Reina Palazón. – Sevilla: Alfar, colección El Rapto de Europa, 1, 1993.

2. *Ajmátova A. Réquiem. Poema sin héroe*. Edición bilingüe de Jesús García Gabaldón. – Madrid: Cátedra, colección Letras Universales, 208, 1994.

3. *Ajmátova A. Réquiem*. Traducción de Carmen Alonso. Adaptación de Gloria García. – Madrid, Colección Torreozas, 125, 1996.

4. *Ajmátova A. En el centenario de su natalicio*. – La Habana, 1989.

5. *Antología poética*. Trad. J.R. Arango. – Barcelona: Plaza y Janés, 1984.

Синицына Д. И.

Санкт-Петербургский

государственный университет

С-Петербург, Россия

ПРИЕМ ПЕРЕВОДА-МИСТИФИКАЦИИ

В РОМАНЕ Г. КАБРЕРЫ ИНФАНТЕ «ТРИ ГРУСТНЫХ ТИГРА»

Кубинская литература второй половины 60-х гг. – в том числе, литература эмиграции – отмечена стремлением по-новому интерпретировать

понятие «национального» с помощью экспериментальных принципов романного повествования [Menton 1975]. Примером этой тенденции, наряду с такими произведениями, как «Рай» Х. Лесамы Лимы (1966) и «Откуда родом певцы» С. Сардуа (1967), является роман Г. Кабреры Инфанте (1929–2005) «Три грустных тигра» (1967), который относят к жанру «романа языка». Поэтика этого текста определяется тем, что квинтэссенцию национального духа (“*cubanidad*”), автор находит в языке, о чем заявляет в предварительных замечаниях: «Книга написана по-кубински...» [Cabrera Infante 2003: 13]¹. Повествование строится как вереница разнообразных монологов, принадлежащих персонажам-обитателям предреволюционной ночной Гаваны, «реальность которых состоит лишь в их сплошном говорении» [Гирич 2004: 333]. При этом наблюдается определенная иерархия языковых проявлений: ценностно, в первую очередь, то слово, в котором осуществилась возможность игры, – будь то палиндром, каламбур, скороговорка (будто бы случайно вынесенная в название романа) и т. д. Так или иначе, это диалогическое слово, не равное самому себе, но являющееся откликом, то есть, в соответствии с концепцией М. Бахтина, собственно романное слово [Бахтин 1975].

Проблема романного диалогизма в «Трех грустных тиграх» перекликается с проблемой взаимодействия культур, прежде всего, в случае американо-кубинских отношений. Действие романа отнесено приблизительно в 1958 г., когда экономическое и политическое присутствие США на острове ощущалось как никогда сильно и каждый четверг из Майямы вылетал рейс «Тропикана Специал» для туристов, желающих в течение «*уикенда*» вкушать радостей гаванской ночной жизни [Barberia]. Создавалась особая культурная среда, насыщенная чужим – английским – словом, что для Г. Кабреры Инфанте стало одним из факторов стилистики романа. Текст «Трех грустных тигров» полон английских вкраплений; также

¹ Здесь и далее перевод наш – Д. С.

в нем присутствуют (явно и скрыто) или заявлены как таковые, переводы с английского. Среди подобных фрагментов выделяется глава «Гости», представляющая собой изощренную мистификацию.

Она выстроена как два варианта перевода одного английского текста – рассказа американского писателя мистера Кэмпбелла о выходных, которые он провел с женой на Кубе. Первый вариант, якобы выполненный Рине Леалем, теоретиком театра, драматургом и другом Г. Кабреры Инфанте, отвергнут журналом «Картелес» и отдан для редактирования самому автобиографичному из персонажей романа, Сильвестре. Рассказ носит название «История с тростью и некоторые замечания миссис Кэмпбелл», в каждой из версий перевода действуют два повествователя. При этом читателю известно, что Уильям Кэмпбелл, автор несуществующего оригинального текста, в отличие от собственного одноименного персонажа, холост; миссис Кэмпбелл, таким образом, – литературная фикция.

А. Бенсусан, автор французского перевода «Трех грустных тигров», отмечает в связи с данной проблематикой, что тема перевода-мистификации берет начало в «Дон Кихоте» и с тех пор пользуется у романистов популярностью, поскольку дает возможность искусственно создать «нулевой градус письма». Г. Кабрера Инфанте выдумывает два «перевода», связывая языковую игру с игрой точек зрения. Описание одного и того же события (пропажи трости) двумя субъектами (мужем и женой) осложняется двумя интерпретациями переводчиков, имплицитно вводящих в текст собственные суждения; в результате возникает и своеобразная трактовка образа Кубы, «взгляд изнутри на взгляд извне».

Версия Рине Леаля громоздка, старомодна, сверхконсервативна в смысле стилистики, выдает некоторое ханжество и полна переводческих ошибок, которые легко расшифровываются при отсутствии английского текста. Редактор, Сильвестре, значительно сокращает текст, например,

адаптирует его для соотечественника, изымая все лишнее с точки зрения общей пресуппозиции: он знает, что имел в виду мистер Кэмпбелл под «гремучками словно бы из тыквы», и просто заменяет на «маракасы». Он также расправляется с лирическими отступлениями миссис Кэмпбелл о кубинской музыке, ее уничижительных тирадах в адрес мужа. Получается удобоваримый журнальный рассказ без непомерного количества сносок, курсивов, иностранных слов, литературных аллюзий, мифологических метафор, словом, всего того, что отягощает версию Рине Леаля и одновременно сохраняет оригинал в статусе серьезной литературы.

Кроме того, версия Сильвестре не пытается отразить североамериканского взгляда на Кубу, это, скорее, вариация на тему «вот как мы видим американцев, которые приезжают на нас посмотреть». Скрытая тенденциозность перевода проявляется при сравнении с первой версией. Везде, где контекст позволяет, изымаются упоминания о расовой принадлежности персонажей, даже в случае, когда мистер Кэмпбелл (перевод Рине Леаля) упоминает «певцов-мулатов», – в исправленной версии они остаются просто «певцами». Вероятно, подобные опущения можно отнести на счет стремления Сильвестре нивелировать презрительное, по его мнению, отношение к кубинской реальности, демонстрируемое мистером Кэмпбеллом. В описании кабаре «Тропикана» многочисленные негативно коннотированные образы следуют каскадом, и каждый из них Сильвестре нейтрализует: *cancioneros almidonados que se aprovechan del estilo del Viejo Bing* (накрахмаленные певцы, беззастенчиво подражающие манере Старика Бинга) → *crooners al estilo del viejo Bing Crosby* («крунеры», играющие в манере Бинга Кросби); *es un mejunje mejor descrito como un batido* (это пойло, походящее на фруктовый коктейль) → *es una especie de batido* (это такой фруктовый коктейль); *el usual clima de Cuba, no muy lejano de un alto horno* (обычный кубинский климат, которому недалеко до пекла) → *el calor de Cuba* (кубинская жара). Характерно, что определение английского в устах

одного из персонажей-кубинцев: *un inglés afeminado, partido* (fractured) (*обабленный, ломаный английский*), сохраняется Рине Леалем именно в этом, явно калькированном виде. Сильвестре заменяет его на “*un inglés muy cubano*” (*очень кубинский английский*), с отчетливо положительным значением. Его симпатия к «своим» даже провоцирует фактическую ошибку в исправленном переводе: ему кажется, что мистер Кэмпбелл, в силу предвзятого отношения к речи одного из персонажей, старика-кубинца, только в переносном смысле замечает, что тот ничего не понимает и не владеет речью. Из комментариев миссис Кэмпбелл, однако, становится ясно, что старик действительно то ли немой, то ли сумасшедший.

Кроме того, в переводе Сильвестре опускается важный сквозной (в рамках данной главы и всего романа) мотив, продолжающий метафорическую цепочку райского образа Кубы и намеченный еще в прологе, который представляет собой выступление конференсье перед началом шоу в «Тропикане». В частности, приводится знаменитая цитата из Колумба: «... народ Кубы, самой прекрасной земли, какую видели глаза человеческие...» [Cabreza Infante 2003: 19], положившую начало специфической традиции «аркадизма», пронизывающей национальную литературу на протяжении всей ее истории. Однако образ Кубы, зарождающийся в англоязычном мире и для него, может всячески модифицировать мифологему рая. В рассказе мистера Кэмпбелла этот образ явно инвертирован: ему предстает Куба-ад, что легко прослеживается в переводе Леаля и теряется у Сильвестре: *...esta ardiente, emparada isla, desteñida por el sol cuando no está quemada. El Infierno de Dante. (...этот раскаленный, потный остров, обесцвеченный, если не выжженный солнцем. Дантов Ад.)* → *esta isla tan caliente y tan húmeda (такой жаркий и влажный остров); frutos del árbol de la ciencia del turismo (плоды с туристического дерева познания)* → *frutos del árbol del turismo (плоды с туристического дерева); silvestre pandemonium (лесной пандемониум)* (у Сильвестре – по

причинам личного характера? – опущено); el chofer-guía-consejero físico, este Virgilio del Infierno de la Noche (*шофер-проводник-советник, это Виргилий из Ада Ночи*) → el chofer (*шофер*).

Таким образом, Сильвестре в своей боязни стереотипов действует как пресловутый «переводчик-предатель». Одновременно сам он является жертвой предательства, поскольку Кэмпбелл-автор не равнозначен Кэмпбеллу-повествователю и, возможно (скорее всего), создает точку зрения гостя-империалиста на Кубу-третий мир искусственно, в ироническом ключе. Письмо, в идеологии Г. Кабреры Инфанте, есть тотальное предательство, поскольку любая категория подчиняется критерию множественности толкований и сбой коммуникации (языковой, культурной и т. д.) неизбежен. Этот сбой и связанные с ним игровые проявления составляют один из основных принципов поэтики романа «Три грустных тигра». Прием перевода-мистификации позволяет проиллюстрировать постулат о предательской сущности как реальности, так и языка, на всех уровнях текста – от собственно сюжетного до онтологического – и именно потому крайне важен для автора, ставящего проблему подлинности / неподлинности «национального», каковым являлся Гильермо Кабрера Инфанте.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Бахтин М.* Вопросы литературы и эстетики. – М.: Худож. лит-ра, 1975. – 504 с.
2. *Гурин Ю.* Литература Кубы // История литератур Латинской Америки. XX век: 20-90-е годы. – Ч. 1.– М., 2004.
3. *Barberia L. G.* Glory Days of Tourism in the Caribbean. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.drclas.harvard.edu/revista/articles/view/57>
4. *Bensoussan A.* Traduire la voix de L'Amérique Latine. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.lycee-chateaubriand.fr/cru->

atala/publications/bensoussan.htm

5. *Cabrera Infante G.* Tres tristes tigres. – Barcelona: Seix Barral, 2003.

6. *Menton S.* Prose Fiction of the Cuban Revolution. – Austin: University of Texas Press, 1975 – 344 p.

Снеткова М. С.

*Московский государственный
университет им. М. В. Ломоносова
Москва, Россия*

О ЗАКАДРОВОМ ПЕРЕВОДЕ ХУДОЖЕСТВЕННЫХ ФИЛЬМОВ В РОССИИ

Существует четыре основных вида киноперевода: дубляж, субтитры, синхронный и закадровый перевод. Учитывая присущие каждому из них особенности, можно говорить об относительной эквивалентности, изначально присущей каждому из них¹.

Труднее всего добиться переводческой эквивалентности в синхронном переводе фильмов, что объясняется самими условиями работы переводчика. Неизбежны потери при дублировании: «При дубляже фильмов учет этого критерия (воздействия на слушателя) иногда столь важен, что перевод приобретает лишь вспомогательный характер: в этом крайнем случае он служит лишь канвой для окончательной формулировки синхронного текста» [Райс 1978: 225]. Для того, чтобы русские слова совпали с иноязычной артикуляцией, приходится перестраивать фразы, менять их местами и жертвовать содержанием текста. В субтитрах осуществляется значительная компрессия текста, при которой самое важное – донести до зрителя основную содержательную и эмоциональную канву фильма. Наибольшая степень эквивалентности перевода исходному тексту может быть достигнута при закадровом переводе. Переводчика сковывает длительность звучания

¹ Под переводческой эквивалентностью мы вслед за В. С. Виноградовым понимаем «сохранение относительного равенства содержательной, смысловой, семантической, стилистической и функционально-коммуникативной информации, содержащейся в оригинале и переводе» [Виноградов 2004: 19].

оригинальных фраз, но, по сравнению с другими видами киноперевода, это ограничение наименее строгое.

Хорошо сделанный закадровый перевод представляется нам оптимальным видом киноперевода, так как в нем в наиболее выгодной пропорции сочетаются следующие важные факторы:

– В отличие от дубляжа, он дает возможность сохранить оригинальный звук фильма. Ведь как бы хорошо ни играли актеры дубляжа, в их исполнении звучит новая интерпретация образа, следовательно, в художественном плане зрителю предлагают уже другое произведение. При закадровом переводе слышна настоящая игра актеров.

– В отличие от субтитров, он легок для восприятия зрителем; для слухового восприятия требуется меньше времени и усилий, чем необходимо при чтении субтитров.

– Закадровый перевод предоставляет переводчику относительную свободу в выборе языковых средств. Нет необходимости значительно сокращать текст (как при субтитрах) или ценой немалых усилий, имеющих к переводу лишь косвенное отношение, передавать средствами русского языка иноязычную артикуляцию.

Кроме того, закадровый перевод наиболее удобен с точки зрения исследования закономерностей и границ киноперевода, так как в нем представлены общие для всех видов киноперевода особенности, и меньше всего ограничений внешнего характера.

При закадровом переводе все звучание фильма сохраняется, только приглушается, а голоса русскоязычных (в данном случае) актеров накладываются на него. Процесс озвучания проходит быстрее, требует меньше времени и затрат, чем полный дубляж, и поэтому является видом киноперевода, наиболее широко представленным на телеэкранах и на видео в

России. Отведенное на озвучание фильма время регламентировано – к длине картины прибавляют один час. Текст перевода должен быть выдержан в одном темпе, неизменном на протяжении всего фильма и соответствовать темпу неторопливого разговора на русском языке. Во-первых, в таких условиях удобно работать актерам. Во-вторых, это облегчает восприятие.

Переводчику фильмов необходимо выполнять ряд технических требований, ключевым из которых является «укладка» текста, т. е. синхронизация звучания перевода с исходными диалогами. Темп речи и грамматические структуры в языках различны. Например, испанский по сравнению с русским более компактен в плане грамматики, к тому же, испанцы говорят быстрее русских. Поэтому часто переводчик должен прибегать к приему компрессии, чтобы с помощью минимального количества языковых средств максимально полно передать информацию.

Ключевой момент, который должен учитывать переводчик кино – это то, что создаваемый текст будет озвучен и воспринят на слух. Поэтому нужно стараться строить фразы перевода так, чтобы актеру было удобно их произносить, а зрителю – слушать. Как отмечает переводчик и автор экранного текста к фильмам С. Шайкевич, «текст плохой с точки зрения литературной русским актерам так же трудно играть, как текст неорганичный по ритму, не позволяющий делать паузы там, где они нужны, или же, наоборот, заставляющий их искусственно останавливаться в середине фразы или же неоправданно растягивать ее» [Шайкевич 1970: 126].

Язык кино сложен и многогранен. К элементам этого языка относятся: точка зрения, построение и смена планов, монтаж, декорации, игра актеров, музыкальное сопровождение, шумы, голос в кадре и за кадром и т. д. Собственно текст, с которым работает переводчик, является лишь одной из его составляющих. Как отмечает Ю. М. Лотман, рассуждая о механизме смыслопорождения текста, «многообразие структурных связей внутри текста

резко понижает самостоятельность отдельных входящих в него единиц и повышает коэффициент связности текста» [Лотман 2004: 188]. Следовательно, основными отличительными свойствами текста кинофильма можно признать следующие:

- текст ограничен временными рамками звучания, что делает невозможной введение пояснений и комментариев;
- текст рассчитан на мгновенное восприятие, следовательно, должен быть максимально информативным и понятным зрителю;
- сопровождается видеорядом, который обуславливает выбор возможных вариантов перевода; при работе с ним важно учитывать связь изображения и текстового материала, уделять одинаковое внимание вербальным и невербальным средствам выражения.

Говоря о кинопереводе, следует учитывать две его составляющих: во-первых, особенности, обусловленные самим языком кино, и, во-вторых, необходимость соблюдать критерии художественного перевода, целью которого, по определению Ю. Л. Оболенской, является «осуществление полноценной межъязыковой эстетической коммуникации путем интерпретации исходного текста, реализованной в новом тексте на другом языке» [Оболенская 1998: 108]. Вот мнение на этот счет одного из лучших переводчиков кино эпохи видеобума в России, А. Михалева: «Я считаю, что переводить кино так же трудно и ответственно, как переводить художественную литературу. А в переводе литературы есть один закон — переложенная на русский язык книга должна стать произведением русской словесности. Читатель не должен спотыкаться и угадывать сквозь русский язык английский. То же самое правило я стараюсь соблюдать и в кинопереводах, люди должны говорить нормальным, живым языком...» [Михалев <http://>]. Не следует забывать, что для того чтобы стать частью

принимающей культуры, переводной текст должен обладать самостоятельной художественной ценностью.

Язык персонажей фильма представляет собой авторскую стилизацию естественной разговорной речи, в которую часто бывают включены разные регистры общения – от официального стиля до вульгаризмов. Передача этих нюансов в переводе для сохранения стиля оригинала представляет непростую и одновременно интересную задачу. Кроме того, переводчику важно воссоздать речевую характеристику персонажей, которая является существенной составляющей кинематографического и художественного образа.

Многие телевизионные и кинокритики, а также сами зрители отмечают низкий уровень кинопереводов в России. В Испании, где, как и в России, значительный процент фильмов и телепрограмм составляет иностранная продукция, наблюдается схожая ситуация. Х. Кастро Роч, испанский переводовед и переводчик фильмов для дубляжа, называет четыре главных фактора, обуславливающих невысокое качество киноперевода в Испании (заметим, что все они свойственны другим видам письменного перевода) [Castro Roig <http://>].

1. Срочность: на перевод полнометражного фильма (90 минут) дается от одного дня до недели.

2. Низкая оплата. К сожалению, по замечанию Н. Г. Шаховой, «художественный перевод является самым малооплачиваемым видом перевода» [Шахова 2006: 53].

3. Отсутствие качественной проверки и редакторской правки.

4. Разнообразие контекстов: на студии озвучания переводчик работает как над художественными и мультипликационными фильмами, так и над документальными картинами самой различной тематики и сложности.

Эти факторы, безусловно, справедливы и для закадрового перевода в России. Представляется важным отметить еще одно обстоятельство: анонимность киноперевода, которая внушает переводчику ощущение безнаказанности и привлекает в эту сферу непрофессионалов.

Очевидно, что качество закадрового перевода должно и может быть улучшено. Ведь, как справедливо отмечает С. Шайкевич [Шайкевич 1970: 122], «экранный текст, которому предстоит прозвучать на другом языке, – один из важнейших компонентов художественного фильма, участвующих в создании его образной системы... На экранное слово падает большая смысловая нагрузка: лаконичное, отчетливое, оно несет концентрированный заряд интеллектуальной и эмоциональной информации».

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. *Виноградов В. С.* Перевод. Общие и лексические вопросы. – М.: КДУ, 2004. – 240 с.
2. *Лотман Ю. М.* Внутри мыслящих миров // Лотман М. Ю. Семиосфера. – СПб.: Искусство-СПб, 2004.
3. *Михалев А.* Я теперь очень знаменит... // Искусство кино. – [Электронный ресурс]. – URL: <http://www.kinoart.ru/file/people/02-02-13/>
4. *Оболенская Ю. Л.* Диалог культур и диалектика перевода: Судьбы произведений русских писателей XIX века в Испании и Латинской Америке. – М.: МГУ, 1998. – 316 с.
5. *Райс К.* Классификация текстов и методы перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике / Сб. ст. – М.: ИМО, 1978. – С. 202–225.
6. *Шайкевич С.* Записки «азта» // Мастерство перевода / Сб. 7. – М., 1970. – С. 121–149.

7. *Шахова Н. Г.* Не ЧаВо. Ответы на типичные вопросы начинающих // Мосты №3 (11), 2006, с. 53.

8. *Castro Roig X.* Sobre la traducción de guiones para televisión en España. – [Электронный ресурс]. – URL: http://xcastro.com/index_es.htm

Álvaro Fernández Espigares

Universidad de Granada

Granada, España

LINGÜÍSTICA Y TEORÍA DE LA TRADUCCIÓN:

EL CASO DE LA ESCUELA SOVIÉTICA

Con el material que aquí se expone se pretende caracterizar la estrecha y en muchos casos polémica relación que siempre ha existido entre dos ámbitos vinculados por relaciones que podrían describirse como “genéticas”. La teoría de la traducción es una disciplina joven si la comparamos con gran parte de las ciencias actuales y su nacimiento solo puede explicarse en base al desarrollo exponencial que se produce en el estudio del lenguaje ya desde la etapa final del siglo XIX. En dicho desarrollo tendrá un papel fundamental la lingüística como centro de todas esas disciplinas que vendrán a centrar su atención en la lengua y el proceso comunicativo.

Esa es una de las razones por las que la traducción fue concebida en una era temprana de la ciencia moderna como un ámbito más de la lingüística, pues esta última nace ya en el siglo pasado posee una tradición más que asentada y unos principios básicos universalmente aceptados. La ausencia de tal base (aunque no de un gran patrimonio teórico, pues personalidades de distintas épocas y orígenes habían expresado valiosos juicios acerca de la traducción como actividad) nos puede ayudar a comprender los planteamientos de muchos traductólogos, cuyos esfuerzos fueron dirigidos a encontrar el lugar de la traducción dentro de la lingüística. A este respecto resultará especialmente enriquecedor destacar el

ejemplo de la escuela soviética de traducción, así como el de la escuela traductológica de Leipzig (si bien los representantes de estos enfoques para nada se limitan a dichas escuelas).

Como ya se ha indicado anteriormente, la lingüística goza como disciplina de una ya larga historia y tradición y son muchas las figuras que podemos definir como «clásicos» de este ámbito. El que es considerado “padre” de la lingüística moderna, el académico suizo Ferdinand de Saussure, ignora en su obra principal, su famoso *Curso de lingüística general*, a la traducción sin siquiera observarla como un subcampo de estudio. Quizá este especialista la concibiera como una actividad propia del *discurso* (lo que en ruso es comúnmente definido como «речь») en contraposición a la *lengua*, verdadero objeto de estudio. En todo caso, como bien indica Garbovski (2007: 183), la traducción formaba para Saussure parte “de aquello que definió como “extralingüística” [...] pues excluyó de la esfera de la lingüística propiamente dicha [o “intralingüística”] ámbitos tales como los vínculos existentes entre las lenguas y la historia de las razas y civilizaciones, la política exterior e interior, la religión, la literatura o la geografía. Al mismo tiempo, Saussure aceptaba el hecho de que la extralingüística fuera precisamente lo que tienen en mente muchos de los que se dedican al estudio de actividad discursiva”.

Durante esta etapa temprana de los estudios lingüísticos la traducción será investigada tan solo de forma marginal como un fenómeno muy especial de la actividad interlingüística. Muchos serán los traductores de finales del XIX que, influidos por la recién nacida disciplina, emitan los primeros juicios de corte lingüístico. De entre ellos, nos puede servir de ejemplo el ruso Potebniá, seguidor de otro de los padres de la lingüística, en alemán W. von Humboldt, que dudará de la misma posibilidad de la “traducibilidad” (“Ni el sentido siquiera, independiente de la expresión lingüística, es capaz de sustituir al sentido del original”).

Esta tendencia continuará durante las primeras décadas del siglo XX, escenario del creciente desarrollo de la lingüística moderna, pese a que destacadas personalidades de los estudios de la lengua, como el ruso Jakobson, subrayarían el importante papel de la traducción para el progreso de la lingüística. Después asistiremos al convulso periodo de entreguerras que terminará con el cataclismo que supuso la II Guerra Mundial para todos los países del continente europeo. Precisamente el nuevo orden mundial que nacerá de este terrible conflicto incidirá de forma determinante en el desarrollo de las ciencias, en especial de la lingüística y la traducción, que finalmente se verá investigada como ámbito aparte. Los países de la órbita comunista y, especialmente, la Unión Soviética destinarán enormes medios al desarrollo de estas disciplinas, esfuerzo del cual es fruto la escuela soviética y su más que relevante patrimonio. Otros estados del bloque comunista, como la Alemania oriental, también harán grandes esfuerzos en el marco de estas ciencias.

Fuera de la URSS y de su área de influencia, no obstante, también encontraremos buenos ejemplos de modelos traductológicos basados en la lingüística. Uno de los primeros es el propugnado por el especialista galo George Mounin, el cual, en su obra *Les problèmes théoriques de la traduction* (1963), se hace eco del problema ya antes comentado por Potebniá, la imposibilidad de la traducción, al no existir, de acuerdo a los postulados de la lingüística, estructuras análogas a nivel morfológico, léxico y sintético que la hagan plausible.

Ya en la segunda mitad del siglo pasado la lingüística va a sufrir una transformación radical al comenzar a prestar atención a todos aquellos elementos “externos” que, sin embargo, tienen influencia sobre ese sistema de signos que es la lengua, tal como la definiera Saussure. Nacerán de esta manera nuevas disciplinas como la psicolingüística, la sociolingüística o la lingüística del texto, fruto de los vínculos de la ciencia del lenguaje con otras áreas que inciden en ella de forma determinante. Se pasará de estudiar la lengua como un mero sistema a investigar los nexos que la unen con los distintos elementos de su entorno y del

análisis de esas relaciones nacerán distintos modelos que conforman un conjunto que sí puede abarcar la heterogeneidad de los fenómenos lingüísticos.

En el ámbito de la traducción esos cambios tendrán una enorme repercusión. Si en un primer momento la teoría de la traducción, evidentemente influida por los preceptos de la lingüística más purista, se basaba en los estudios comparativos como los de Vinay y Darbelnet, el posterior desarrollo le hará dirigir su atención hacia aquellas materias con las que esta disciplina está estrechamente conectada. De esta manera aparecerán nuevas escuelas y teorías que vendrán a iluminar aspectos de la traducción hasta entonces no estudiados y que no estaban al alcance de la lingüística aplicada a la traducción.

No obstante, eso no quiere decir que los enfoques lingüísticos en traducción hayan desaparecido, pues los postulados propios de los mismos se pueden encontrar en las obras de múltiples académicos y especialistas. Dichos enfoques nos describen la traducción como un tipo particular de acto comunicativo determinado por diferentes conjuntos de transformaciones interlingüísticas. Quizá sea en este sentido en el que la lingüística más haya aportado a la teoría de la traducción, no a través de la elaboración de principios universalmente aplicables, sino por medio del estudio comparativo de pares determinados de lenguas. El traductor se enfrenta en cada texto al dilema de elección de una estrategia determinada y, si bien en dicha elección existen elementos extralingüísticos a tener en cuenta, no es menos cierto que un conocimiento comparativo de los recursos estilísticos en cada lengua no es menos importante.

Son muchos los traductólogos que dedican gran parte de sus obras teóricas a la descripción de los distintos métodos y estrategias (lo que es denominado por muchos especialistas rusos actuales entre los que podemos encontrar a Latyshev como “tecnología de la traducción”) usados por los traductores en el proceso traductor. Durante gran parte de su existencia, la lingüística ha intentado descubrir el sentido de las decisiones de los profesionales de la traducción para así poder

llegar a métodos universalmente aplicables. Si bien esos especialistas ignoraron una parte importante de los factores que inciden en el proceso de traducción, también realizaron un valioso trabajo por la descripción de esas transformaciones de la lengua que suponen aplicación directa de esas decisiones ya mencionadas.

Ya centrándonos en el caso de la escuela soviética, hay que recalcar que ésta va a sufrir desde su mismo nacimiento la división en dos grupos diferenciados: por un lado los partidarios del análisis literario en traducción (liderados por el fantástico teórico y padre de la “teoría realista de la traducción” Iván Kashkin), por otro precisamente los partidarios de la traducción como una rama de la lingüística, entre los cuales destaca Andrei Fedorov y su obra *Introducción a la teoría de la traducción* (1953). Esta última corriente será la que a la larga tenga un mayor éxito y su influencia se extiende a lo largo de las fases inicial e intermedia del periodo soviético. Quizá la razón de dicho éxito se encuentre en su ánimo general, pues son éstos traductólogos los primeros en defender una teoría unificada de la traducción, en contraposición a los postulados centrados en la traducción literaria propios de etapas anteriores.

El método ideado por estos “ingenieros” de la lingüística en traducción, como la reciente evolución de la disciplina ha demostrado, contiene serias imperfecciones y es incapaz de respuesta a múltiples cuestiones traductológicas de gran importancia (pues este método se materializó en muchos casos en estudios de lexicología, gramática y hasta sintaxis comparada de pares de lenguas). Este problema es el que ha hecho que bastante teóricos formados en la escuela soviética hayan acabado volviendo su mirada hacia otros enfoques (caso prototípico es el de la traductóloga Zinaida Lvóvskaya, especialista en el enfoque comunicativo de la traducción). No obstante, no hay que olvidar que la escuela soviética de traducción, influida precisamente por las corrientes lingüísticas, ha dado a la historia a algunos de los mejores exponentes de la traductología de este país, entre los que podemos citar a Barjudarov, Gak, Komissarov, Revzin, Rozentsveig, Retsker o Shveitser. Asimismo, es incalculable la aportación de esta corriente en el desarrollo de un

campo ahora olvidado pero de una importancia notable en los estudios de traducción de la segunda mitad del siglo pasado: la traducción automática.

BIBLIOGRAFÍA

1. *Fernández Á.* Evolución de la norma de traducción en Rusia: proyecto de investigación. – Granada: Universidad de Granada, 2008.
2. *Garbovski N. K.* Teoriya perevoda / Теория перевода. – Moscú: Izdatelstvo Moskovskogo Universiteta, 2007.
3. *Leighton L.* Two worlds, one art: Literary translation in Russia and America. – Northern Illinois: University Press. Dekabl, 1991.
4. *Levin Y. D., Fedorov A. V.* Russkie pisateli o perevode (XVIII–XX veka) Русские писатели о переводе (XVIII–XX века). – San Peterburgo: Soveckij pisatel, 1960.
5. *Neliubin L. L., Huhuni G. T.* Nauka o perevode (istoriya i teoriya s drevnejshij vremen do nashij dnei) / Наука о переводе (история и теория с древнейших времен до наших дней). – Moscú: Flinta / MPSI, 2006.
6. *Sdobnikov V. V. y Petrova O. V.* Teoriya perevoda / Теория перевода. – Moscú: AST / Vostok-Zapad, 2006.

Шалудько И. А.

*Российский государственный педагогический
университет им. А. И. Герцена
Санкт-Петербург, Россия*

ИМЛИЦИТНАЯ ИНФОРМАЦИЯ ИСПАНСКОГО ТЕКСТА:

АНАЛИЗ И ПЕРЕВОД

Характеризуя поэтическую речь, С. Ф. Гончаренко отмечал, что ее важную особенность составляет «одновременная передача двухъярусной смысловой (фактуальной и концептуальной) и многоярусной эстетической

информации» [Гончаренко 1988: 10]. Смысловая «многослойность» поэтического текста – это форма проявления общего свойства любого вербального сообщения, включая обыденную речь. Поскольку, как справедливо заметил Дж. Лайонз, «значительная часть информации, передаваемой говорящим адресату в повседневной жизни, не утверждается, а имплицитруется (подразумевается)» [Лайонз 2003: 288], универсальным является существование как минимум двух информативных слоев: информации, выраженной явно, т. е. эксплицитно, и информации, выраженной неявно, имплицитно.

Объяснением этому феномену служат общие принципы речевой коммуникации. Прежде всего, это принцип информативности, который, по мысли М. В. Никитина, «управляет формированием и функционированием системы языковых средств... Принцип информативности составляет реальный смысл того, что неточно понимают и называют как принцип экономии» [Никитин 1996: 475]. Однако тот факт, что сфера приложения последнего значительно шире (ср. представление об экономии усилий как способе «приспособления языкового механизма к особенностям человеческого организма» [Зеликов 1999: 10] и, вследствие этого, факторе языковой эволюции), свидетельствует о его всеобщности, универсальности и позволяет трактовать информативность не только как условие, но и как следствие экономии¹. Конкретным проявлением закона экономии (принципа информативности) на вербальном уровне дискурса или текста является компрессия. Под компрессией мы, вслед за М. В. Зеликовым [Зеликов 1999:

¹ Отметим, что в современной прагматике идея тесной взаимосвязи информативных постулатов и принципа экономии является общепринятой. Ср. идею *общего фонового знания*, не нуждающегося в экспликации, а также *прагматическую максимум относительности*, требующую умолчания бесспорных положений. См.: [Moescher 2007: 82–83].

5], понимаем *универсальный языковой механизм экономии средств выражения, который приводит к оптимизации системы языковых средств, на уровне функционирования языка обеспечивает создание имплицитной информации (ИИ) и, следовательно, может служить для ее описания*². Мы выделяем шесть типов данного механизма: (1) системная, (2) структурная, (3) структурно-семантическая, (4) семантическая, (5) прагматическая компрессия и (6) символизация, или коннотация.

1. Под *системной компрессией* понимается такой вид подразумевания, который основан на системных связях между реальными фактами, создающими картину мира, – импликациях. Очевидно, что импликации могут иметь как универсальный, так и идиоэтнический характер.

2. *Структурная компрессия* является источником национально специфических типизированных синтаксических структур с опущенными и легко восстанавливаемыми элементами – эллиптических моделей³ и других компрессивных синтаксических образований. Ее источник – реальные (а не потенциальные) связи между элементами линейной синтаксической цепи. Отсюда – ее тесная связь с лингвистическим контекстом, в то время как компрессия первого типа сильнее связана с фоновыми знаниями.

3. Суть *структурно-семантической компрессии* состоит в опущении звеньев при вербализации мыслительной цепи. Этот тип компрессии универсален. Его результатом является лакуна, алогизм или анаколүф.

4. *Семантическая компрессия* заключается в универсальной по своей природе семантической деривации (метафоризации) имплицитного смысла структурой эксплицитного значения, результат которой зачастую национально специфичен.

² Этой проблеме посвящена наша статья: [Шалудько 2005: 85–93].

³ Исчерпывающее описание последних на иберо-романском материале см.: [Зеликов 2005].

5. Механизм *прагматической компрессии* состоит в создании имплицитных иллокуций, имплицитной модальности, имплицитной оценки денотата и имеет идиоэтнический характер.

6. *Вторичная семиотизация* (символизация) обуславливает следующие явления коннотативной семиотики: 1) моделируемый подтекст и 2) коннотативные приращения к эксплицитной семантике отдельных текстовых элементов, определяемые данным контекстом и такими факторами, как: а) былые контексты употребления (создают аллюзии); б) многозначность (каламбур); в) паронимия; г) принадлежность к определенному стилевому регистру; д) мотивированность знака; е) нежелательность или запрет на употребление.

Поскольку способы создания ИИ не столько универсальны, сколько национально специфичны, актуальной является проблема ее перевода. Необходимо различать два случая: 1) отсутствие в переводящем языке аналогичного имплицитного способа, требующее обязательной экспликации и 2) существование в переводящем языке параллельно эксплицитного и имплицитного способов выражения данного содержания [Швейцер 1973: 79].

Виды ИИ, а также способы ее перевода на русский язык рассмотрим на материале публицистической прозы Артуро Переса-Реверте⁴.

(1) La noche es de música, humo de cigarrillos, cerveza Pacífico y tequila en el Quijote de Culiacán, Sinaloa. Mis amigos *celebran un negocio reciente*, y además, como cada día, el hecho milagroso de seguir vivos. Son cinco, de esos que llevan las chamarras puestas como si tuvieran frío en todas partes: *bultos sospechosos en la cintura*, botas de piel de serpiente, tejanas cien equis, gorras de béisbol de los Tomateros de Culiacán, mucho oro grueso encima (Pérez-Reverte:

⁴ Цитаты из статей А. Переса-Реверте приводятся по изданию: [Pérez-Reverte 2006], перевод – наш. Примеры некорректного перевода, выполненного В. Кардаильским, цитируются по: [Перес-Реверте 2006].

87) – «Вечер с музыкой, сигаретным дымом, пивом «Пасифико» и текилой в баре «Дон Кихот» в Кулиакане, штат Синалоа. Мои друзья *отмечают удачную сделку*, а в придачу то, что чудом все еще живы. Их пятеро, из тех, что носят шерстяные куртки, как будто у них мерзнет все тело: *что-то подозрительное выпирает на поясе*, сапоги из змеиной кожи, фирменные джинсы, бейсболки с эмблемой местной бейсбольной команды, массивные золотые украшения».

Портрет героев весьма лаконичен, однако, благодаря фоновым знаниям о месте и времени действия (мексиканский штат Синалоа в наши дни печально известен процветающим черным бизнесом – наркоторговлей и наркотрафиком), он содержит все необходимые детали, чтобы представить себе род занятий этих персонажей. Для русского читателя, незнакомого с мексиканской реальностью, данную информацию можно дать в комментарии.

(2) Y cuando lo piensas, a quien de verdad te gustaría borrarle la sonrisa es a los empresarios sin escrúpulos que con su avaricia persuaden a los inmigrantes de que *es más rentable el hachís en Torre Vieja que un invernadero de Lorca* (Pérez-Reverte: 163) ← es más rentable *vender* el hachís en Torre Vieja que *currar en un invernadero de Lorca* – «А подумав, кому действительно хотелось бы стереть улыбку, так это тем наглым дельцам, чья алчность убеждает иммигрантов в том, что *выгоднее торговать гашишем в Торревьеха, чем вкалывать в теплицах в Лорке*». Неполные структуры, как правило, легко распознаются исходя из контекста. Именно поэтому столь курьезны переводческие решения, связанные с их ложной интерпретацией, ср.: «А вот кому действительно стоило бы начистить физиономию, так это тем мерзавцам, которые из жадности и в погоне за барышом *уговаривают иммигрантов заниматься продажей гашиша в Торревьехе, где когда-то проводил зимы Лорка*» (Кардаильский: 173).

(3) Así que también yo he mandado un mensaje por Internet y por teléfono móvil: “*Si los tontos volaran, El Semanal lo leeríamos a la sombra. Pásalo*” (Pérez-Reverte: 534) ← *Hay tantos tontos que si volaran, cubrirían el sol y El Semanal lo leeríamos a la sombra* – «Так что я тоже послал по Интернету и мобильному телефону сообщение: *Если бы дураки летали, «Эль Семаналь» мы бы читали в тени. Передай дальше*». Этот способ создания ИИ, в силу универсальности механизма, не требует использования переводческих приемов. Ошибки перевода здесь связаны с другими факторами, в частности, с неверной интерпретацией компрессивной структуры, ср.: «Если бы дураки летали, «Семаналь» пришлось бы читать исключительно в тени. *Не берите в голову*» (Кардаильский: 644).

(4) Qué pasa con la parafina, digo, *tirándome el pegote* en plan experto en hidrocarburos (Pérez-Reverte: 83) – «Что у вас там с парафином, – говорю я, *кичась* своими глубокими познаниями в области углеводов». Передача метафорического смысла средствами другого языка обычно не представляет сложности, исключая те случаи, когда перевод не профессионален, ср.: «– Что у вас там с парафином? – спрашиваю я *самым строгим голосом, как бы стуча альпаргатой по графику содержания углеводов*» (Кардаильский: 80).

(5) ...cuando antes uno necesitaba el número de teléfono de, no sé, los Legionarios de Cristo por ejemplo, para apuntarme – *me hizo ver la luz* el reportaje de El Semanal de hace un mes *sobre la salvación alternativa* –, marcaba el 003... (Pérez-Reverte: 404) «...когда в былые времена тебе нужен был номер телефона, ну скажем, Воинства Христова, чтобы вступить в его ряды – меня *просветил* репортаж месячной давности в «Эль Семаналь» *насчет альтернативной формы спасения* – ты набирал 003...». Ирония, сквозной прием публицистики А. Переса-Реверте, бесследно исчезает в следующем переводе: «...было время, когда, чтобы узнать какой-нибудь номер телефона, к примеру Христова Воинства, мне достаточно было – *все это разъяснялось* в

одном из репортажей «Семаналья» месячной давности – набрать 003...» (Кардаильский: 472).

(6) Это самый частотный способ создания ИИ в исследуемых текстах. Ср. заголовки-реминисценции: *Beatus ille* «Блажен кто» vs. «*Остров Беатус*» (Кардаильский), *Reyes Magos* у *Magas* «Волхвы и Волхвицы» vs. «*Короли-Маги и Магиссы*» (Кардаильский). Излюбленным приемом автора является скрытая цитата. Так, в ряде статей находим аллюзию на крылатую фразу Х. М. Аснара *España va bien* «В Испании все хорошо»: ...*esta España que dicen va de cojón de pato...* (Pérez-Reverte: 148) «...нынешняя Испания, в которой говорят все офигительно...», ср.: «...Испанией, про которую говорят, что ее дела идут хреновее некуда...» (Кардаильский: 138). См. также (Pérez-Reverte: 258, 352).

Поскольку ИИ составляет важный элемент смысловой структуры публицистики А. Переса-Реверте, ее анализ – необходимое условие понимания текста и тем более его адекватного перевода.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Гончаренко С. Ф. Стилистический анализ испанского стихотворного текста. – М.: Высшая школа, 1988. – 191 с.
2. Зеликов М. В. Функционирование и происхождение эллиптических моделей (на материале взаимодействия баскского и иберороманских языков): Автореф. дисс... д. филол. наук. – СПб., 1999.
3. Зеликов М. В. Компрессия как фактор структуры и функционирования иберороманских языков. – СПб.: Филолог. фак-т СПбГУ, 2005. – 448 с.
4. Лайонз Дж. Лингвистическая семантика. Введение. – М.: Языки славянской культуры, 2003. – 400 с.
5. Никитин М. В. Курс лингвистической семантики. – СПб.: Научный центр проблем диалога, 1996. – 760 с.

6. *Перес-Реверте А.* Живым не возьмете: Эссе / пер. с исп. В. Кардаильского. – М.: Эксмо, 2006. – 736 с.

7. *Шалудько И. А.* О способах создания имплицитной информации в тексте // *Studia Linguistica XIV.* Человек в пространстве смысла: Слово и текст / Сб. науч. тр. – СПб.: РГПУ им. А. И. Герцена, 2005. – С. 85–93.

8. *Швейцер А. Д.* Перевод и лингвистика. (Газетно-информационный и военно-публицистический перевод). – М.: Воениздат, 1973. – 280 с.

9. *Moescher J.* The role of explicature in communication and in intercultural communication // *Explorations in pragmatics: linguistic, cognitive and intercultural aspects.* – Berlin – New York, 2007.

10. *Pérez-Reverte A.* No me cogereís vivo (Artículos 2001–2005). – Madrid: Punto de lectura, 2006

Шашков Ю. А.

*Российский государственный
педагогический университет
им. А. И. Герцена
С-Петербург, Россия*

О ПЕРЕВОДЕ ИСПАНСКИХ РЕАЛИЙ ИЗ ИНОЯЗЫЧНЫХ ТЕКСТОВ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

В ходе перестройки и последовавших за ней демократических преобразований в российском обществе было покончено с официальной монополией одной идеологии. В новой России утвердился идеологический и политический плюрализм. Это открыло дорогу к появлению новых публикаций по самой различной тематике, в том числе, и в области научной литературы. Так, на русском языке появились новые для отечественного читателя произведения и работы, посвященные истории Испании XX в. и, в частности, исследования по истории Испанской гражданской войны 1936–1939 гг.

Очевидно, что перед переводчиком, взявшим на себя труд по переводу исследования, посвященного истории и культуре иноязычной страны, встает ряд объективных трудностей, которые, тем не менее, он обязан преодолеть. Одной из таких проблем является перевод иноязычных реалий на русский язык. В данном сообщении мы попытаемся рассмотреть, как решались эти задачи при переводе на русский язык англоязычного исторического текста, посвященного испанской истории. Речь пойдет о переводе книги английского историка Хью Томаса «Гражданская война в Испании 1931–1939 гг.». Данная книга вышла в Москве в издательстве «Центрполиграф» в 2003 г. Переводчик И. Полоцк, редактор Ю. О. Бем, художественный редактор И. А. Озеров, технический редактор Л. Ю. Витушкина, корректор А. В. Максименко.

У профессионально подготовленного читателя вопросы возникают уже при взгляде на обложку и титульный лист. Дело в том, что гражданская война в Испании началась в 1936, а не в 1931 г. К сожалению, издательство не дает полных выходных данных оригинала (нет места и года издания), указаны лишь имя и фамилия автора и дается название на английском языке – *The Spanish Civil War*, без указания дат, которые есть в русском переводе названия. Поэтому не понятно, поставил ли эти даты переводчик или издатель, или это авторская датировка с определенным подтекстом (?).

При чтении данной работы становится очевидным, что при переводе испанских реалий в англоязычном тексте на русский язык «страдают», прежде всего, реалии ономастические, в частности, топонимы. Так, мы встречаем такие наименования, как Гижон, вместо Хихон (с. 81), Хаэна, вместо Хаэн (с. 164), Касера, вместо Касерес (с. 145), Замора, вместо Самора (с. 382), Джусте, вместо Юсте (с. 101). Среди топонимов можно отметить и ряд неудач с переводом так называемых урбанонимов. Так, известный в Гранаде квартал Альбаисин дается в русском переводе как Альбасин (с. 152). А такие реалии Барселоны как Тибидабо переводится как Тибидадо (с. 524),

Монтжуик – как Монтджуч (с. 524). Очевидно, что в ряде случаев речь идет, скорее всего, об элементарных опечатках: Тибидадо, Альбасин, Хаэна, Коста-Браво (с. 181, вместо Коста-Брава). В других – возможна путаница: Алькатрас (с. 248) вместо Алькасар (в городе Толедо).

Вместе с тем, имеют место ошибки, связанные с выбором того или иного способа перевода. Так, архаичной, на наш взгляд, выглядит транслитерация таких названий, как Замора (Самора), Алхусемас (с. 65, 82. Алусемас), Ситжес (с. 169, вместо Ситчес).

Следующая группа ономастических реалий – имена и фамилии исторических деятелей, политиков, профсоюзных лидеров, военных и других лиц. Здесь мы встречаем следующие варианты с ошибками: Примо (с. 19), вместо Прим; Леру (с. 21, 27, 48 и др.), вместо Лерусс; Хорасио (с. 31), вместо Орасио; Гидальго (с. 37), вместо Идальго; Франко Бахамонте (с. 82), вместо Франко Баамонде; Фанжул (с. 95), вместо Фанхуль; Гинер де лос Риос (с. 417), вместо Хинер де лос Риос. Следует обратить внимание на то, что некоторые искажения имен могут внести дополнительную путаницу в головы неподготовленных читателей. Так, имя генерала Прима, деятеля V испанской революции XIX в., можно перепутать с именем генерала Примо де Риверы, военного диктатора Испании в 1923–1930 гг. Леру как вариант фамилии известного политика II Республики Алехандро Лерусса способен дезориентировать даже подготовленного читателя. Очевидно анахроническими выглядят транслитерации таких имен и фамилий, как Горасио, Гинер, Гидальго.

В рассматриваемом нами издании есть проблемы и с переводом названий различных организаций и учреждений, а именно, политических партий и группировок, профсоюзных объединений, государственных учреждений, учебных заведений, добровольческих формирований и др. Так, известная в Испании в 1930-е гг. троцкистская партия ПОУМ (POUM –

Partido Obrero de Unificación Marxista), Рабочая партия марксистского единства, названа в книге полу(?)троцкистской (с. 8). Невольно встает вопрос, возможно ли какое-то еще «процентное» определение политической ориентации или идеологической направленности политической организации? Профашистские Хунты национал-синдикалистского наступления (JONS – Juntas de Ofensiva Nacional Sindicalista) почему-то названы Хунт национал-синдикалистского наступления (с. 9). Причем из текста видно, что это не опечатка. Следует признать неудачными, из-за возникающей двусмысленности, варианты перевода названий организаций испанского офицерства – Военный союз Испании (Unión Militar Española) вместо Испанский военный союз, или Военный союз республики (Unión Militar Republicana) вместо – Республиканский военный союз. В данном случае, на наш взгляд, было бы целесообразно следовать переводческой традиции (в отечественной историографии названия данных организаций встречаются неоднократно). Есть и фактические ошибки: Federación Universitaria Española, Испанская университетская федерация, переведена как Союз испанских университетов (с. 71). Пехотное училище ошибочно переводится как пехотная академия (с. 82). К сожалению, ошибка с переводом испанского слова “academia”, без учета контекста, явление, часто встречающееся. Слова “milicia”, “milicianos” переводятся как «милиция», «милиционеры». И хотя испанско-русский словарь дает такие значения, переводчик не учитывает национально-исторического контекста, из которого вытекает, что подобные термины правильнее переводить как «ополчение», «ополченцы» или как военизированные формирования различных политических партий или профсоюзов. Особенно «не повезло» при переводе корпусу военизированной полиции, которая при II Республике называлась “Guardia de Asalto”, букв. «Штурмовая Гвардия». Она была создана как бы в противовес Гражданской Гвардии (Guardia Civil), которой республиканское правительство не особенно доверяло. Офицеры «Штурмовой Гвардии» были республиканцами, и поэтому, когда грянул военный мятеж, «штурмгвардейцы» остались верны

Республике, в то время, как гражданские гвардейцы во многих случаях подчинились мятежникам. При переводе данного названия, переводчик так и не сумел выработать единой стратегии, поэтому мы встречаем такие слова и словосочетания, как «корпус гражданской (?) гвардии «Штурм», группа «штурм», «штурмовики» и даже испанское слово «асальто» русскими буквами в значении «штурмгвардеец». Наверное, наиболее целесообразным был бы перевод-калька «штурмовая гвардия» с последующим переводческим комментарием.

Своеобразным «апофеозом» в этом ряду оказался случай с достаточно известной испанской «Голубой дивизией», воевавшей против СССР на Восточном фронте, в переводе она превратилась в «Синюю дивизию» (с. 567).

Имеются отдельные ошибки при переводе некоторых званий, должностных постов, слов, обозначающих принадлежность лиц к каким-либо группам и т. д. Так глава испанской католической церкви – примас – превратился в примата. Участники военного заговора, заговорщики, именуется конспираторами (с. 94). На странице 233 появляется мало понятное воинское звание – сержант-майор, видимо, так переведено звание старшего сержанта. На странице 15 один их парламентариев назван «политическим лейтенантом» видного испанского предпринимателя. Судя по всему, переводчик отразил лишь одно известное ему значение слова “teniente”, которое означает не только воинское звание «лейтенант», но и еще «заместитель», «помощник».

Подводя итог вышесказанному, можно отметить, что наибольшие трудности подстерегают переводчика при переводе иноязычных реалий из следующих групп: ономастические реалии, в том числе, топонимы; названия различных организаций, учреждений, политических партий и движений; названия должностей, званий, статусной лексики.

Если же говорить о способах перевода, переводческих стратегиях при переводе испанских реалий из иноязычного текста на русский язык, то, очевидно, что наиболее частым способом является транслитерация, которая часто выглядит архаично, анахронически. На качество этих переводов, бесспорно, влияет и уровень общей компетентности переводчика, и избранная им стратегия предпереводческого анализа текста.