

МОСКОВСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ
ИМ. М. В. ЛОМОНОСОВА
ФИЛОЛОГИЧЕСКИЙ ФАКУЛЬТЕТ

На правах рукописи

Илюшин Григорий Евгеньевич

**Лингвопрагматический анализ испанских переводов
произведений В. Ерофеева и С. Соколова**

Специальность 10.02.05 – Романские языки

ДИССЕРТАЦИЯ
на соискание ученой степени
кандидата филологических наук

Научный руководитель:
д.ф.н., профессор
Оболенская Юлия Леонардовна

Москва — 2019

Оглавление

Введение	3
Глава 1	12
1.1 Прагматические аспекты анализа переводного текста	12
1.2 Проблемы стилистической и жанровой эквивалентности переводных текстов	18
1.2.2 Идиостиль как объект переводческой трансформации. Поэтическая речь в переводе	25
1.3 К истории испанских переводов Венедикта Ерофеева и Саши Соколова	39
1.4 Воссоздание жанровой формы как проблема перевода	48
Выводы к 1 главе	61
Глава 2	63
2.1 Лингвопрагматический анализ переводов	63
2.1.1 Функции интертекстуальных элементов	66
2.1.2 Авторские модификации фразеологизмов и каламбуры в оригинале и переводах	82
2.2 Функции иронического и поэтического	106
2.3 Функциональный анализ особенностей сценической адаптации поэмы «Москва-Петушки»	117
2.4 Результаты переводческой трансформации	131
Выводы ко 2 главе	144
Заключение	148
Библиография	151

Введение

Данное исследование посвящено лингвопрагматическому анализу испанских переводных текстов и выполнено на материале романа Саши Соколова «Школа для дураков» (перевод Маргариты Эстапе, 1994), поэмы Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки», а также её сценической адаптации (перевод Елены Крюковой и Висенте Каскарры (1992, 2010, 2017), адаптация Анхеля Фасио “*Moscú cercanías*” (2011)).

Переводы Эстапе и Крюковой-Каскарры (в трёх изданиях) являются единственными опубликованными в Испании переводами произведений Соколова и Ерофеева. Оба текста получили высокую оценку испаноязычных критиков и читателей, хотя перевод «Школы для дураков» значительно менее известен, нежели издание “*Moscú-Petushki*”.

Особый интерес для исследования представляет текст испанской театральной адаптации «Москвы-Петушков», так как его можно анализировать как самостоятельное произведение, относящееся к другому литературному жанру – драматургическому, и оно построено по канонам испанских драматургических текстов.

При анализе текстов переводов русской литературы XX века можно проследить ряд особенностей, связанных с несовпадением картин мира автора и переводчика. Многие из этих изменений вызваны тем, то переводчики не всегда полностью понимают изначальную авторскую коммуникативную установку и по-своему воспринимают жанр переводимых произведений.

«Москва-Петушки» Ерофеева и «Школа для дураков» Соколова признаны вершинными достижениями русской постмодернистской литературы своего периода, кроме того, важно, что оба текста объединяет то, что они представляют собой образцы поэтической речи в широком смысле. При этом испанские переводчики и читатели, знакомые с творчеством этих писателей только по испанским переводам,

воспринимают их скорее как социальную прозу. Вследствие этого ни в одном существующем переводе поэтическая основа не была воссоздана и оценена читателями и критиками, несмотря на то что в случае с Ерофеевым жанр поэмы прямо заявлен автором в подзаголовке.

Важно отметить, что оба текста представляют собой полистилистические опыты и используют сходные стилистические ресурсы испанского языка, лишённые средств художественной выразительности оригинала, что приводит к утрате художественных средств и отчасти к модификации идейного содержания в испанских переводных текстах.

Анализ подобных переводных текстов представляет особый интерес для исследований в области сопоставительной лингвистики, лингвостилистики и линвопоэтики, а также языковой прагматики. Работа с испанскими текстами предполагает, помимо сопоставительного изучения переводов, обращение к методологии герменевтического, когнитивного и лингвокультурологического анализа, так как интерпретация изучаемых текстов представляет собой перевод текста в другую языковую систему с учётом его стилистического и жанрового своеобразия.

Тексты испанских переводов анализируются нами через призму лингвистической прагматики, которую мы трактуем как отношение участников переводческого акта (автора, переводчика и читателя) к тексту.

В рамках этого анализа будут рассмотрены такие характерные для обоих текстов приёмы и художественные ресурсы, как использование широкого спектра интертекстуальных элементов, комбинация элементов разных стилистических регистров, авторская модификация фразеологизмов, каламбуры, а также звуковая игра слов, рифмовка и ритмизация текста.

Для лингвопрагматического анализа важны не только механизмы передачи указанных явлений и природа переводческих трансформаций, однако центральное место занимает проблемы восприятия, оценки и отношения к анализируемым текстам переводчика и читателя (представителей разных языковых общностей и обладателей заведомо различных картин мира).

Методологической основой исследования послужили труды отечественных и зарубежных филологов, разрабатывавших проблематику прагматики, переводоведения и стилистики. Для разработки общей концепции работы и методов анализа материала автор опирается на труды следующих отечественных и зарубежных учёных: Н. Д. Арутюновой, Р. Барта, М. М. Бахтина, М. П. Брандес, В. В. Виноградова, В. С. Виноградова, С. Влахова, В. Я Задорновой, О. Каде, В. Н. Комиссарова, И. Левого, Ю. М. Лотмана, Н. М. Любимова, Н. Г. Мед, Ю. Л. Оболенской, Е. В. Падучевой, Ю. С. Степанова, Н. А. Фатеевой, А. В. Фёдорова, С. Флорина, А. Д. Швейцера, Р. О. Якобсона и других, а также работы испанских филологов, посвящённых стилистике испанского языка: Д. Алонсо, А. Алонсо, К. Боусоньо, В. Гарсия Йебры, Х. М. Пас-Гаго, Х.-С. Сантойо.

В работе использованы различные методики исследования текстов. Задействованы методы сопоставительного, лингвопоэтического, стилистического, функционального, прагматического, контекстуального, интертекстуального, герменевтического, когнитивного и лексико-семантического анализа.

Целью нашей работы является исследование испанских переводных текстов на основе прагматического подхода и выявление того, как переводческая интерпретация особенностей жанра и контекста оригинальных текстов сказываются на переводческой стратегии при выборе эквивалентных средств художественной выразительности.

В задачи исследования входило

- 1) Систематизировать подходы отечественных и зарубежных учёных к лингвопрагматическому анализу переводных текстов с целью выработки понятийного аппарата и терминологической базы исследования переводных текстов,
- 2) Рассмотреть механизмы и результаты трансформаций, которые обнаруживают испанские переводные тексты и текст драматургической адаптации,
- 3) Установить жанровую и стилистическую эквивалентность переводных текстов в связи с проблемой предпонимания текста представителями иной культуры,
- 4) Проанализировать способы воспроизведения интертекстуальных элементов,
- 5) Проследить, сохраняется ли в испанских текстах контраст иронического и поэтического начала в произведениях, а также случаи комбинирования единиц разных регистров,
- 6) Исследовать использованные испанскими авторами способы передачи языковой игры разных типов и авторской модификации фразеологизмов,
- 7) Проанализировать черты идиолектов авторов оригинала и переводов
- 8) Выявить особенности переводческих стратегий и характер переводческих трансформаций на лингвостилистическом уровне.

На защиту выносятся следующие положения:

- 1) Лингвопрагматический анализ позволяет выявить важные для оценки испанских переводных текстов аспекты: их жанровую и стилистическую эквивалентность, особенности переводческой стратегии, причины стилистической «нейтрализации» особенностей языка оригинала,

- 2) Испанская литературная традиция и связанные с ней представления переводчиков о жанрах русской литературы отразились в рецепции и переводе постмодернистских текстов,
- 3) Коммуникативная установка и переводческая позиция вступает в противоречие с авторской позицией и вызывает не только стилистические и смысловые ошибки, но и упрощённую трактовку идейно-художественного содержания произведения в целом;
- 4) Восприятие испанскими переводчиками и читателями анализируемых произведений как образцов социальной прозы стало определяющим при выборе лексико-грамматических и синтаксических средств для воспроизведения особенностей авторского идиолекта.

Структура работы соответствует поставленным задачам и организована следующим образом:

Первая глава включает пять разделов. Первый раздел, «Прагматический потенциал в переводе», обосновывает выбранный для исследования лингвопрагматический подход к анализу переводов. В разделах «Сложность перевода русской литературы XX века на испанский язык, проблема жанра и поэтического языка» и «Ключевые характеристики анализируемых текстов» очерчивается круг основных проблем, связанных с особенностями исследуемых произведений, которые отражаются на переводческом предпонимании. Кроме того, анализируются некоторые лексические особенности переводов. В разделе «К истории испанских переводов Венедикта Ерофеева и Саши Соколова» изучаемые тексты рассматриваются в контексте русской постмодернистской литературы и в восприятии и оценке зарубежными читателями и литературным критиками. Последний параграф, «Роль авторской и переводческой позиции в оценке жанровой формы»

посвящён анализу жанровой специфики текстов, их полистилистичности и неоднозначности жанровой атрибуции.

Вторая глава посвящена непосредственно лингвопрагматическому анализу и состоит из шести параграфов. В первом, «Перевод интертекстуальных элементов» выявляются основные источники подобных явлений и их функционирование в сложных контекстах. Раздел «Игра слов и авторская модификация фразеологизмов» посвящён наиболее частотным типам игры слов, общим для Ерофеева и Соколова. В подразделе «Фонетические приёмы, рифмовка и ритмизация в "Школе для дураков"» отдельно рассматривается наиболее характерный для соколовского романа пласт языковой игры, построенный на звуковых приёмах. В разделе «Оппозиция иронического и поэтического, смешение регистров» произведения рассматриваются как полистилистические опыты, для которых характерна комбинация единиц разных регистров; и связанные с этим переводческие трудности. В разделе «Особенности сценической адаптации поэмы "Москва-Петушки"» описаны и проанализированы модификации, которые претерпел текст ерофеевской поэмы при создании театральной постановки. Кроме того, вместе с текстом сценической адаптации был опубликован корпус сопутствующих критических материалов, также послуживший материалом для нашего анализа. В последнем разделе «Случаи переводческого упрощения и рационализации» рассмотрены наиболее характерные случаи «исправления» и «выравнивания» текста и опущения некоторых единиц, которые претерпели произведения в переводе.

После каждой главы кратко сформулированы основные выводы.

В заключении подводятся итоги исследования и обобщаются основные результаты.

В конце работы представлен библиографический список, включающий более 200 источников, издания исследуемых текстов, справочные материалы и интернет-ресурсы.

Актуальность и новизна исследования заключается в том, что впервые объектом лингвопрагматического анализа стали испанские переводы постмодернистских текстов, что потребовало выработки нового подхода и многоаспектного анализа полистилистических текстов, учитывающего национально-культурную специфику и культурно-исторический контекст создания переводов. В работе впервые исследуются адаптационные техники, задействованные при преобразовании недраматургического текста в произведение, предназначенное для сценической постановки.

Испанские переводы Венедикта Ерофеева и Саши Соколова до сих пор не стали предметом специального исследования лингвистов и литературоведов, несмотря на широкий простор для переводоведческих изысканий и высокий интерес к этим произведениям в Испании.

Теоретическая значимость работы заключается во вкладе в лингвистическую прагматику и сопоставительную лингвистику, в разработку методики лингвопрагматического анализа и описания переводческих трансформаций, связанных с жанровой принадлежностью текстов, а также особенностей и закономерностей сценической адаптации поэтического текста. Работа вносит вклад в исследование проблем поэтической речи, в теорию перевода в целом.

Исследование также ценно в контексте изучения истории и теории и переводов русской литературы в Испании и их сопоставительного изучения, так как переводческие трансформации и читательское восприятие текстов русского постмодернизма в Испании ранее не становились предметом изучения в отечественной и зарубежной филологии.

Практическая значимость исследования заключается в том, что результаты проведённого анализа можно использовать при составлении программ курсов и практикумов по стилистике испанского языка и переводу с русского языка на испанских. Материалы могут быть востребованы при изучении таких аспектов лингвистического анализа переводов художественного текста как прагматическая и стилистическая адекватность.

Основные положения работы отражены в семи публикациях по теме исследования и обсуждались на пяти международных научных конференциях:

[1] Испанские переводы русской литературы XX века: проблема прагматической адекватности. – статья в издании, рекомендованном ВАК РФ // LITERA. — 2018. — № 3. — С. 289–295.

[2] Восприятие русской литературы конца XX века испанским читателем и переводчиком (на материале переводов Венедикта Ерофеева). // Культурология, искусствоведение и филология: современные взгляды и научные исследования. — Интернаука Москва, 2018. — С. 50–54.

[3] Проблема жанра в контексте художественного перевода с русского на испанский. – статья в издании, рекомендованном ВАК РФ // LITERA. — 2018. — № 2. — С. 145–152.

[4] Проблемы интертекстуальности и филологического контекста в переводе русской литературы конца XX века на испанский язык. – статья в издании, рекомендованном ВАК РФ // Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Гуманитарные науки. — 2018. — № 2. — С. 123–126.

[5] Русская литература конца XX века в Испании: изменение модальности и восприятие жанра (на материале переводов Венедикта Ерофеева). – статья в издании, рекомендованном ВАК РФ //

Современная наука: актуальные проблемы теории и практики. Гуманитарные науки. — 2018. — № 2. — С. 118–122.

[6] Изменение модальности текста оригинала в процессе перевода (на материале испанских переводов и сценических адаптаций русской литературы) – тезисы доклада// Иберо-романистика в современном мире: научная парадигма и актуальные задачи. Материалы VIII международной конференции. — МАКС Пресс Москва, 2016.

[7] Модификация модальности художественного текста в процессе перевода (на материале испанских переводов Венедикта Ерофеева) – тезисы доклада // Материалы Международного молодежного научного форума ЛОМОНОСОВ-2016 / Отв. ред. И.А. Алешковский, А.В. Андриянов, Е.А. Антипов. [Электронный ресурс]. — Секция Филология. — МАКС Пресс Москва, 2016.

[8] Лингвопрагматический анализ испанских переводов В. Ерофеева – доклад на IX юбилейной научной конференции "Иберо-романистика в современном мире: научная парадигма и актуальные задачи" Москва, МГУ, филологический факультет, 2018

[9] Проблема интертекстуальности в художественном переводе (на материале испанских переводов и сценической адаптации поэмы В. Ерофеева «Москва-Петушки») – доклад на VIII Международной научной конференции "Романские языки и культуры: от античности до современности", Москва, МГУ, филологический факультет, 2015

[10] Проблемы художественного перевода в лингвокультурном аспекте – доклад на конференции Актуальные проблемы лингвистической подготовки в неязыковом вузе, Москва, МГИИТ, 2015

[11] Лингвостилистический анализ испанских переводов и сценической адаптации поэмы В. Ерофеева «Москва – Петушки» – доклад на XXII Международной научная конференция студентов, аспирантов и молодых ученых "Ломоносов-2015", Москва, 2015

Глава 1

1.1 Прагматические аспекты анализа переводного текста

Обращаясь к проблемам восприятия произведений русской литературы в Испании и анализируя тексты испанских переводов, мы опираемся на понятие прагматического потенциала текста, который по-разному реализуется в актах коммуникации.

Понимание переводческой деятельности как коммуникативного акта предполагает рассмотрение этого процесса в рамках общей теории коммуникации. Немецкий переводовед Отто Каде предлагал¹ выделять в переводческом процессе три этапа: фазу коммуникации между автором и переводчиком, изменение переводчиком кода и фазу коммуникации между переводчиком и читателем. Коммуникативный подход к переводческой деятельности заложил основу для изучения прагматических аспектов перевода.

Изначально термин *прагматика* – учение об отношении между знаком и теми, кто пользуется знаковыми системами – был введён в филологический обиход Ч. Моррисом² в 30-е годы XX века. Как отмечают Н.Д. Арутюнова и Е.В. Падучева, лингвопрагматические изыскания подразумевают синтетический подход к языку³, так как обыкновенно апеллируют к разным разделам языкознания и к смежным с лингвистикой дисциплинам.

Исследования в области лингвистической прагматики чрезвычайно актуальны для анализа переводов художественных текстов. Прагматический аспект перевода предполагает необходимость создать текст, который производил бы на читателя перевода впечатление,

¹ Каде О. Проблемы перевода в свете теории коммуникации // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М. 1978.

² Моррис Ч.У. Основания теории знаков // Семиотика. Сборник переводов. М., 1983. – с. 37-90

³ Арутюнова Н.Д., Падучева Е.В. Истоки, проблемы и категории прагматики // Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск XVI. Лингвистическая прагматика. М. 1985. – с. 4

сходное с тем, которое получает при знакомстве с текстом читатель оригинала. Поскольку исходный текст и его перевод предназначены различным адресатам, Ю. А. Найда и Ч. Р. Табер⁴ вводят прагматический критерий адекватности перевода.

В этом контексте Найда противопоставляет формальную эквивалентность перевода эквивалентности динамической, связанной с коммуникативным эффектом (прагматическим воздействием): «перевод, цель которого создать не формальную, а динамическую эквивалентность, базируется на „принципе эквивалентного эффекта“. Не столько формально точное воспроизведение сообщения, сколько достижение динамической связи «между сообщением и получателем на языке перевода, которая была бы приблизительно такой же, как связь, существующая между сообщением и получателем на языке оригинала»⁵.

В свою очередь, А. Д. Швейцер утверждал, что «прагматический уровень занимает высшее место в иерархии уровней эквивалентности. В этой иерархии существует следующая закономерность: каждый уровень эквивалентности предполагает наличие эквивалентности на всех более высоких уровнях»⁶. Согласно такому подходу, прагматический уровень охватывает такие понятия как «коммуникативная интенция, коммуникативный эффект, установка на адресата», а также управляет другими уровнями эквивалентности перевода (денотативным, сигнификативным и синтаксическим).

Под прагматикой перевода В. Н. Комиссаров понимает «влияние на ход и результат переводческого процесса необходимости воспроизвести прагматический потенциал оригинала и стремления обеспечить желаемое воздействие на Рецептора перевода»⁷.

⁴ Nida Eugene A., Taber Charles R. The Theory and Practice of Translation Brill, 1982. – 218 p.

⁵ Найда Ю. К науке переводить // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. – с. 119

⁶ Швейцер А.Д. Теория перевода. М. 2012. – с. 85

⁷ Комиссаров В.Н. Теория перевода. Лингвистические аспекты. М. 2013. – с. 209

Под Рецептором понимается читатель переводного текста как окончательный адресат сообщения, однако, как отмечает Комиссаров, поначалу рецептором оригинала становится сам переводчик, который старается «как можно полнее извлечь содержащуюся в нем [оригинале] информацию, для чего он должен обладать теми же фоновыми знаниями, которыми располагают "носители" исходного языка»⁸. Отметим, что эти критерии (вкуче с требованием к переводчику не эксплицировать своё отношение к тексту и стать «прагматически нейтральным» участником коммуникации) можно принять за «идеальную» модель переводческого процесса, тогда как в действительности создание полностью прагматически адекватного перевода без каких-либо потерь едва ли возможно.

Удачными и неудачными попытками воспроизвести прагматический потенциал произведения объясняются механизмы переводческой интерпретации и адаптации.

Так, в стремлении адаптировать текст переводчик пытается устранить препятствия, с которыми неизбежно сталкивается читатель-представитель иноязычной культуры. Для этого он может прибегать к экспликации фоновых знаний, дескриптивному переводу бытовых реалий, опущению аллюзий и игры слов, упрощению и логизации идейно-смысловой составляющей текста.

Сложность передачи прагматического потенциала художественного текста непосредственно связана не только с сообщением, которое заложил автор исходного текста, но и с контекстом, в который вписано литературное произведение. Под контекстом будем понимать как исторический и культурный фон, в котором создавалось произведение, так и место произведения в читательском восприятии русскоязычной аудитории.

⁸ Там же, с. 210

Как отмечает В. Н. Комиссаров, русский читатель по прочтении текстов Шекспира, Диккенса или Бёрнса «должен почувствовать силу литературного таланта автора оригинала, понять, почему у себя на родине он считается великим драматургом, писателем или поэтом. Если переводчику удалось этого добиться, можно говорить об адекватном воспроизведении коммуникативного эффекта оригинала»⁹. Таким образом, под прагматической ценностью перевода исследователь предлагает понимать не только верность текста оригиналу, но и, даже в большей степени, соответствие задачам, для которых перевод был осуществлён. Для комплексной оценки степени этого соответствия Комиссаров вводит понятие *прагматической ценности перевода*.

Исходя из этого положения, мы можем признать тот или иной перевод прагматически ценным, даже если его воздействие на читателя не соответствует изначальной авторской установке. Иначе говоря, формально мы можем считать прагматически ценным перевод¹⁰, искажающий авторское сообщение (например, если переводчик навязывает читателю собственные соображения, демонстрирует свою оценку описываемых событий, ставит перед собой пропагандистские задачи).

Н. К. Гарбовский выделяет два типа трансформаций, которые могут происходить на прагматическом уровне: собственно прагматические и прагматические обусловленные изменения. Первый тип преобразований предполагает сознательные изменения переводчиком коммуникативного эффекта, которые объясняются тем, что текст адресован иному получателю, нежели оригинал.

Когда переводчик старается исходя из прагматической установки уподобить переводной текст оригинальному и сохранить исходный

⁹ Комиссаров В.Н. Теория перевода. Лингвистические аспекты. М. 2013. – с. 220

¹⁰ Однако в нашем анализе при оценке перевода мы оперируем категорией прагматической адекватности оригиналу, которая выражается в том, насколько переводчик точно следует изначальной авторской идейной и коммуникативной установке оригинала.

коммуникативный эффект, можно говорить о втором типе прагматических трансформаций. Эти изменения предполагают максимально точное воспроизведение прагматического значения, в то время как синтаксическое и семантическое значение может актуализироваться или изменяться. Этот тип изменений (называемый комплексными заменами¹¹, адаптациями¹² или прагматическими адаптациями¹³) обыкновенно сопровождает перевод безэквивалентной лексики и фразеологии.

Примером удачной прагматической адаптации из перевода «Школы для дураков» можно считать, например, замену названий букв кириллической азбуки на названия греческих букв:

Оригинал	Перевод М. Эстапе	Перевод
<i>Мы беседовали о первопечатнике Федорове Иоанне, я высказал убеждение, что он – <u>аз, буки, веди,</u> <u>глагол, добро, еси,</u> <u>живете, земля,</u> <u>ижица</u> и так далее (стр. 26)¹⁴¹⁵</i>	<i>Estábamos hablando de Fiódorov Ioann, el primer impresor ruso, yo he expresado mi opinión de que <u>es alfa,</u> <u>beta, gamma, delta,</u> <u>épsilon...</u> (p. 71)</i>	<i>Мы говорили об Иоанне Фёдорове, русском первопечатнике, и я высказал своё мнение, что он <u>альфа, бета, гамма,</u> <u>дельта, эпсилон...</u></i>

¹¹ Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. М., 1974. – 216 с.

¹² Vinay J.P., Darbelnet J. Stylistique comparée du français et de l'anglais. Paris, 1958. – 331 p.

¹³ Швейцер А.Д. Теория перевода. М. 2012. – 216 с.

¹⁴ Здесь и далее оригинал цитируется по изданию Школа для дураков / С. Соколов — «Азбука-Аттикус», 1976 — (Азбука Premium), pdf-репринт 2017, 91 с., в скобках указывается номер страницы. Перевод «Школы для дураков» цитируется по изданию Sokolov, Sasha. Escuela para idiotas. Círculo de lectores, Barcelona. 1994. – 238 p.

Предлагаемый нами подстрочный перевод испанских контекстов здесь и далее даётся либо непосредственно после текста примера, либо в виде сноски

¹⁵ Выделено мной (Г.И.)

Прагматический подход к анализу переводных текстов важен не только для оценки текста через призму истории создания текста оригинала, но и для анализа передачи авторских оценок, воплощённых в самом тексте. Важным компонентом прагматики перевода становится авторское отношение к тому или иному явлению и его эмоциональная оценка, которая оказывает непосредственное воздействие на получателя сообщения в лице переводчика или читателя.

Как отмечает Н. Г. Мед, «трудности перевода оценочных высказываний на другой язык как раз и объясняются прагматическим и национально-культурным факторами»¹⁶. В контексте исследований переводов с русского языка на испанский следует учитывать не только культурный фон и особенности национальной языковой картины мира, но и различия уровней стилистической нормы и представлений о нейтральном регистре.

¹⁶ Мед Н.Г. Категория оценки в аспекте перевода (на материале испанского и русского языков) // Логический анализ языка. Перевод художественных текстов в разные эпохи. М. 2012. – с. 206

1.2 Проблемы стилистической и жанровой эквивалентности переводных текстов

В последние годы русская литература второй половины двадцатого века набирает популярность в Испании. Издаются и переиздаются переводы, публикуются критические материалы и рецензии, появляются театральные адаптации. Какие-то имена были открыты испанской публике уже вскоре после появления оригинальных текстов. Таким образом, тексты переводов оказываются минимально удалены по времени создания от оригиналов.

Как отмечает А. Попович¹⁷, наряду с возможным временным различием оригинала и перевода важно учитывать и различие между двумя культурами, которое в свою очередь включает и временное различие между литературами, и то, как в них [литературах] реализовались две литературные эпохи.

На основании испанских переводов произведений русской (советской) литературы второй половины XX века можно проследить ряд тенденций. Так, если ранее на первое место выходило критическое осмысление советской конъюнктуры, то теперь переводчики уделяют внимание не только содержанию произведения с акцентом на идеологическую составляющую, но и воспроизведению художественных ресурсов. Однако отметим, что нередко переводчики и авторы адаптаций всё же выдвигают идеологическую подоплёку на первый план.

Впрочем, актуализация идеологического контекста представляется вполне оправданным переводческим решением, так как для рассматриваемых нами авторов, Венедикта Ерофеева и Саши Соколова, социальная критика является важным содержательным и смысловым элементом. Кроме того, нельзя не учитывать роль идеологического

¹⁷ А. Попович Проблемы художественного перевода М. 1980. – с. 110

контекста в истории создания и публикации самих произведений: оба текста в оригинале поначалу распространялись в самиздате¹⁸.

В работе будут рассмотрены испанские переводы поэмы Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки» (а также текст её испанской сценической адаптации) и перевод романа Саши Соколова «Школа для дураков». Как уже отмечалось, произведения были объединены в общем анализе исходя из того положения, что в обоих случаях речь идёт о поэтических текстах в широком смысле, тогда как их структура и содержание может не соответствовать представлениям о жанровой форме, заложенных в предпонимании читателя и переводчика-иностранца.

В нашем исследовании мы опираемся на трактовку поэтического языка, сформулированную в работах Р. О. Jakobsona, Ю. Н. Тынянова, В. П. Григорьева, Ю. М. Лотмана, С. Т. Золяна и других исследователей.

Р. О. Jakobson предлагал рассматривать поэтический язык как язык художественного произведения в совокупности его выразительных характеристик. «Поэзия подчеркивает конститутивные элементы на всех уровнях языка, начиная с различительных признаков и кончая композицией текста в целом»¹⁹. Цитируя Бодлера, Jakobson также признаёт поэзию сложным единством, внутри которого всё взаимосвязано и пронизано соответствиями. Такой подход констатирует важность элементов разных уровней, составляющих поэтический текст.

Оговоримся, что хотя указанное сочинение Jakobsona посвящено главным образом языку поэзии в узком смысле (то есть языку стихотворных произведений), его наблюдения относительно поэтического языка применимы и к прозе. Под поэтическим языком мы

¹⁸ Более того, что касается Ерофеева, то советская политическая действительность в итоге сыграла трагическую роль и в жизни автора: в 1986 у писателя обнаружили рак горла, и власти ему не разрешили выехать на лечение по приглашению во Францию. Как известно из биографических материалов и воспоминаний о Ерофееве, официальной причиной отказа был четырехмесячный перерыв в работе в 1963 году, зафиксированный в трудовой книжке.

¹⁹ Р.О. Jakobson Работы по поэтике М., 1987. – 463 с.

будет подразумевать язык художественных текстов в его эстетической функции. Как отмечал М. И. Шапир, «следует особо отметить, что все [характеристики поэтического языка] отличают не поэзию от прозы, а художественный язык от не-художественного: мы не можем назвать ни одной собственно языковой формы, которая была бы возможна в стихе и невозможна за его пределами»²⁰.

Хотя анализ поэтического текста изначально тяготеет к кругу литературоведческих проблем, по наблюдениям С. Г. Золяна, именно благодаря Якобсону лингвистическая поэтика и, соответственно, поэтическая семантика была «допущена в сферу лингвистики»²¹.

Вместе с тем, исследователь отмечает, что намеченная Якобсоном лингвистическая поэтика «действовала в рамках установки на выражение», то есть не предполагала анализа отношений между текстом и миром/адресатом/историей/литературной традицией. Отношения между семантикой текста и коммуникативными контекстами стали предметом отдельного исследования позднее. В частности, в 1986 году сам С. Г. Золян ввёл в научный обиход термин *прагмасемантика* для обозначения этого направления анализа. Учёный отмечает, что прагматические исследования поэтического текста актуальны не только в рамках лингвопоэтики, но и в рамках общелингвистической теории: «если ранее такой подход связывался с языком исключительно в поэтической функции и признавался лишь в поэтике, то сегодня становится очевидным, что и другие виды языковой деятельности носят динамический и творческий характер»²², иначе говоря, методы поэтической семантики и прагматики позволяют описать семантику естественного языка.

²⁰ Шапир М.И. Язык поэтический. // Введение в литературоведение (под ред. Л.В. Чернец). М., 1999. – с. 512-528

²¹ Золян С.Т. Семантика и структура поэтического текста. М., 2014. с. 6

²² Золян С.Т. Ук. соч., с. 8.

Г. О. Винокур, в свою очередь, предлагает два подхода к пониманию поэтического языка, которые условно можно назвать формальным и содержательным. В соответствии с первым критерием разграничения поэтического и непоэтического, поэтическим языком можно считать язык, употребляемый в поэтических произведениях. Иными словами, это «особая традиция речевого употребления», которую можно приравнять к стилю речи, для которого, как и для любого другого (разговорного, официального, научного) характерно использование определённых языковых единиц.

Второй критерий апеллирует не к традиции употребления, а ко внутренним качествам языка: в этом случае принципиальна его экспрессивность и принадлежность к изображаемому поэтическому миру.

Винокур справедливо отмечает, что экспрессивность и *поэтичность* языка, в свою очередь тоже связана с литературной традицией. Так, в разные эпохи мы сталкиваемся с разными представлениями о том, что может быть включено в поэтическое произведение, а что нет. Так, например, про антиномию «поэтическое-не поэтическое» писал Маяковский: "Конь — изысканно, лошадь — буднично. Количество слов "поэтических" ничтожно. "Соловей" можно — "форсунка" нельзя"²³.

Аналогичным образом представления о границах поэтического разнятся и в представлениях носителей разных культур, что особенно важно в контексте исследования переводов.

Конечно, поэтический потенциал исследуемых произведений определяется не только отбором лексики, но и стилистическими решениями и отбором тропов.

²³ Маяковский В. В. Эту книгу должен прочесть каждый // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 12 т. М., 1939, Т. 2. — с. 468.

Кроме того, один из частотных приёмов, наиболее активно используемых Сашей Соколовым (реже – и Ерофеевым) – рифмовка и ритмизация прозаически организованного текста. Как отмечал М. Л. Гаспаров, рассуждая об отличии прозы от стиха, «стих членится на сопоставимые и соизмеримые отрезки независимо от синтаксиса, а проза — только в соответствии с синтаксисом»²⁴. Вместе с этим, Гаспаров признаёт, что претендующая на выразительность и запоминаемость проза может подчёркивать своё членение при помощи рифмовки и ритмизации текста.

Что касается уместности употребления тех или иных единиц и приёмов в поэтическом языке, отметим, что в нашем случае ситуация усложняется тем, что в настоящем исследовании речь идёт о произведениях, построенных по принципам эстетики постмодернизма, то есть представления о том, *как* и *о чём* может повествовать поэзия заведомо отличаются от канонов предшествующей литературной традиции. Более того, намеренное размывание границ поэтического (поэтизация низменного, снижение трагического пафоса, деконструкция жанров, переосмысление прецедентных поэтических текстов) является сознательно используемым приёмом и источником для создания авторской иронии и комизма.

Говоря о сложности перевода поэтического языка, следует также остановиться на такой переводоведческой проблеме как несовпадение стилистической нормы для языка оригинала и языка перевода. Рассуждая о сопоставительной стилистике французского и русского языков,

Ю. С. Степанов отмечал, что «необходимо ввести постоянную поправку на расхождение нейтральных стилей, или коэффициент нормы»²⁵. Наблюдение о «завышенности» уровня нормы в сравнении с русским

²⁴ Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха, М. 2003. – с. 80

²⁵ Ю.С. Степанов Французская стилистика (в сравнении с русской) М. 2003. – с. 235

нейтральным стилем правомерно приложить не только ко французскому, но и к другим романским языкам, в частности, к испанскому.

Кроме того, если обратиться к русской и испанской литературной традиции, можно отметить, что в них по-разному воспринимается низкий и высокий стиль. Так, для испанцев черты поэтического языка не могут присутствовать в изначально низком стиле (исключение могут составить разве что фольклорные жанры, тяготеющие к сниженному регистру).

Говоря о национальной литературной традиции, нашедшей отражение в анализируемых произведениях, мы рассмотрим не только тенденции, проявляющиеся на уровне стиля, но и множественные отсылки к текстам русской литературы. Переводы произведений русского постмодернизма в определённом смысле сложнее переводов литературы русского золотого века. Для постмодернистских произведений характерно широкое использование литературных отсылок, иначе говоря, русская классика становится для этих текстов вторым пластом повествования. Этот пласт, как предполагается, заложен в читательском предпонимании представителя русской культуры и легко распознаётся при знакомстве с текстом.

Между тем, в предпонимании читателя-испанца этот фон либо отсутствует, либо представлен другими знаниями. Аналогичным образом представление о содержании произведения обусловлено представлениями о его форме. Если, например, английской литературной традиции чужды переводы высокой поэзии двухсложными размерами, характерными для фольклора, а для итальянской силлабической поэзии наличие рифмы в стихотворении становится характерной чертой детской считалки, то для испанской литературной традиции, несвойственна ритмизация сниженного повествования и поэтизация низменного в целом.

Так, испанский читатель переводного текста лишён возможности заметить смену стилистических регистров, свойственную исследуемым произведениям, прежде всего, поэме «Москва-Петушки». Если у Ерофеева бытовые моменты оказываются сопряжены с поэтическими метафорами и отсылают читателя к прецедентным текстам классической литературы, то испанские переводчики этого не распознают и «выравнивают» текст, как того требует «очевидный» жанр социальной прозы. Для Саши Соколова, кроме того, наряду с резким переключением между разными стилевыми регистрами будет характерна полифония текста, связанная с сосуществованием в романе различных самостоятельных точек зрения.

1.2.2 Идиостиль как объект переводческой трансформации. Поэтическая речь в переводе

Общие характеристики центральных для русского постмодернизма произведений Ерофеева и Соколова, лежащие в основе сопоставления – это обилие тропов, своеобразие авторского идиолекта, особенности жанровой специфики, нелинейная организация текста, фонетические приёмы (в особенности – аллитерации, рифмы, созвучия и повторы в «Школе для дураков» и интертекстуальная насыщенность произведений.

В случае с ерофеевской поэмой проблема предпонимания текста потенциальным переводчиком и читателем-испанцем становится очевидна уже на уровне жанровой атрибуции текста. Так, «Москву-Петушки» в испанской критике как правило классифицируют как роман. Отметим, что аналогичная ситуация складывалась и с восприятием гоголевских «Мёртвых душ». Характерно, что заложенная Гоголем традиция отчасти легла в основу художественного мира «Москвы-Петушков».

Более подробный обзор жанровой специфики исследуемых произведений представлен в разделе «Роль авторской и переводческой позиции в оценке жанровой формы» данного исследования. Наряду с авторским определением жанра мы рассмотрим и «унаследованное» от Гоголя сосуществование поэтического и иронического начала в ерофеевской поэме.

Кроме того, при рассмотрении театральной адаптации ерофеевской поэмы будут проанализированы жанрово-стилистические особенности драматургической адаптации текста.

Одна из сложнейших переводческих задач – воссоздание иронии и юмора. Следует учитывать, что национальный юмор является частью любой языковой культуры, в которой наиболее ярко проявились черта национального менталитета, обычаи. Таким образом, его понимание

требует наличия у читателя форовых знаний. Кроме того, если гротескно-фарсовые юмористические приёмы в переводе как правило можно легко воспроизвести средствами переводящего языка, то перевод каламбуров или иронии требует более сложных переводческих решений. Ирония многослойна и в массе контекстов строится на аллюзиях, как у Ерофеева, так и у Соколова.

Поскольку наиболее яркой чертой идиостиля рассматриваемых нами автором можно считать интертекстуальную насыщенность текстов, одним из центральных способов реализации иронии в произведениях становится постмодернистское переосмысление прецедентных текстов и высказываний, представленных в виде явных и скрытых цитат, заимствованных из советской пропагандистской риторики, произведений русской классики, литературы соцреализма. Кроме того, постмодернисты переосмысливают и саму жанровую традицию, на которую они опираются (в случае Ерофеева речь идёт о переосмыслении жанра путешествия как такового, а Соколов берёт за основу жанр романа воспитания).

Проблема интертекста и границ этого понятия рассматривается во многих трудах, начиная с хрестоматийных работ М.М. Бахтина и французских постструктуралистов. Под интертекстуальностью в широком смысле понимается вид неизбежных межтекстовых отношений/метод прочтения любого текста. В контексте же постмодернистской культуры интертекстуальность рассматривается как художественный приём.

Интертекстуальность текста в её соотнесённости с вопросами теории перевода также рассматривалась многими лингвистами. В. Я. Задорнова оперирует смежным понятием «филологический контекст», «для проникновения в который требуется фоновое знание

филологического характера, например, знание литературных текстов, оказавших то или иное влияние на текст оригинала»²⁶.

Следует различать узкий и широкий филологический контекст: для понимания узкого контекста достаточно ознакомиться с самим произведением. Широкий же – собственно филологический – предполагает знание истории литературы и языка, а также понимание культурного контекста. Похожие идеи встречаем у Н. А. Фатеевой, которая наряду с интертекстуальностью использует понятие автотекстуальности – феномена, предполагающего понимание текста через установление связей внутри него.

В последующих частях работы при выявлении разных типов интертекстуальных элементов, представленных в анализируемых текстах, будем опираться на классификацию, предложенную Н.А. Фатеевой²⁷.

Понимание ерофеевской поэмы как прозаического текста социальной направленности обязывает переводчика на испанский выстроить перевод таким образом, чтобы манера повествования соответствовала испанским канонам прозаического произведения. Кроме того, непонимание авторской иронии, незнание реалий и т.п. побуждает переводчика воспринимать поездку протагониста поэмы как традиционное и полноценное путешествие.

Аналогичное ироническое переосмысление жанра характерно и для романа Саши Соколова. Так, многие исследователи указывают на то, что «Школа для дураков» представляет собой пародийную переработку жанра романа воспитания. Помимо использования приёма жанрообразующей пародии на роман воспитания в «Школе для дураков» нетрудно усмотреть пародийные элементы в образцах так называемых

²⁶ Задорнова В.Я. Восприятие и интерпретация художественного текста. М. 1984. – с. 86

²⁷ См. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: контрпункт интертекстуальности. М. 2007.

«встроенных жанров» (притча, короткий рассказ, сказка, школьное сочинение, петиция, завещание и другие).

Между тем, что касается ерофеевского переосмысления жанра путешествия, с самого начала автор указывает на условность перемещений героя. Пространство и время в поэме «Москва-Петушки» постоянно претерпевают метаморфозы или «выворачиваются» парадоксальным образом: в желании попасть на Красную Площадь герой попадает на Курский вокзал, а своё путешествие в Петушки заканчивает около Кремля «в Петушках». Время также подчас оказывается нарочито неопределённым: *«не то пять минут, не то семь, не то целую вечность»*²⁸, *«я продремал так минут 12 или 35»*²⁹. Примером временного парадокса может послужить рассуждение героя: *«Люди - тоже, и смотрят так дико: думают, наверное – изваять его вот так, в наизидание народам древности, или не изваять?»* (с. 23).

Парадоксальные умозаключения и искажённое восприятие времени и пространства характерны с одной стороны для художественного мира поэмы, а с другой стороны, могут восприниматься как характерное нарушение причинно-следственных связей и построение парадоксальных цепочек внутри алкогольного бреда: *«В этом вагоне тебя незачем было будить, потому что ты спал в том. А в том – зачем тебя было будить, если ты в этом и сам проснулся?»*³⁰.

Рассмотрение особенностей речи человека в изменённом состоянии сознания актуально и в контексте романа «Школа для дураков», так как его герой страдает раздвоением личности и время воспринимает нелинейно. Так, для речи рассказчика характерны нарушения логических связей, организация повествования как

²⁸ Здесь и далее поэма цитируется по изданию: Венедикт Ерофеев, Москва – Петушки, Москва, Вагриус, 2001. с. 17-120.

²⁹ Там же, глава Омутище – Леоново

³⁰ Там же, глава 113-й километр – Омутище

произвольной ассоциативной ткани, в том числе организованной на основе звуковых ассоциаций и фонетико-ритмических переходов.

Из характерных черт речи рассказчика в романе Саши Соколова также следует отметить такие особенности как нарушение сочетаемости слов, ненормативные морфологические структуры. Эти феномены и их воспроизведение в переводе подробно анализируются в части исследования, посвящённой результатам переводческой трансформации и, в частности, проблеме переводческого упрощения (2.4).

Психическое расстройство протагониста «Школы для дураков» отражается и на структуре произведения, создаёт условия для диалогизированной манеры повествования. На протяжении романа герой вступает в разговор с самим с собой, с реальными и воображаемыми собеседниками и даже ведёт метатекстуальный диалог с самим автором: *«Да, дорогой автор, именно так: прийти к нему домой, позвонить звонким велосипедным звонком у дверей – пусть он услышит и откроет»*³¹, *«Ученик такой то, разрешите мне, автору, перебить вас и рассказать...»*³².

Как уже отмечалось, общей для идиостиля Ерофеева и Соколова чертой является широкое использование авторской модификации фразеологизмов, о котором речь пойдёт в соответствующей части работы. Однако приведём и некоторые случаи передачи «обычных» фразеологических единиц, также широко представленных в тексте «Москвы-Петушков».

Иногда фразеологическая единица переводится описательно и стилистически нейтрально:

Мелкая сошка

*Gente insignificante*³³

³¹ Саша Соколов, Школа для дураков, Глава первая. Нимфея

³² Там же, Глава пятая. Завещание

³³ «Незначительный человек»

В ряде случаев фразеологическая единица удачно переводится устойчивым сочетанием, соответствующим функциональным эквивалентом, представленным в испанской фразеологии:

<i>Сызмальства почти, от молодых ногтей</i>	<i>Ya desde pequeño, desde la más tierna infancia</i>
<i>У чёрта на куличках, у бороды на клине</i>	<i>Por donde Dios perdió el gorro</i>
<i>Хоть глаз коли</i>	<i>Que no se vea ni gota</i>
<i>От горшка два вершка</i>	<i>No levantas dos palmos del suelo</i>
<i>Куда глаза глядят</i>	<i>Adonde te lleven los pies</i>
<i>Держите карман</i>	<i>Esperadlos sentados</i>
<i>Как свои пять пальцев</i>	<i>Como la palma de su mano</i>
<i>Во все глаза</i>	<i>Con ojos como platos</i>
<i>До ветру ты не ходишь</i>	<i>No te vemos ir a hacer tus necesidades³⁴</i>

Идея, заложенная во фразеологической единице «говорить русским языком» в тексте перевода и сценической адаптации удачно передана средствами испанского языка:

*Сказано же тебе **русским языком**: [нет у нас хереса!]*

Перевод (1): *¿Es que no hablamos cristiano?*³⁵

Перевод (2): *¿Hablamos en chino o qué?*³⁶

Сравним это с другой единицей, которую переводчик пытается воспроизвести посредством калькирования:

³⁴ «С малых лет, с самого раннего возраста»
Досл. «Там где Бог шапку потерял» (у чёрта на куличках)
«Ничего не видать»
«Очень низкий» (фраз.)
«Куда ноги приведут»
«Сидите и ждите»
«Как свои пять пальцев/как собственную ладонь»

«Глаза как блюдца»
«Не видим, чтобы ты справлял нужду»

³⁵ «Hablar en chino» – decir cosas ininteligibles. (Говорить по-китайски – говорить нечто непонятное)
(Buitrago A. Diccionario de dichos y frases hechas. Barcelona. 2012.)

³⁶ «Hablar en cristiano» – Hablar de forma comprensible. (Говорить по-христиански – говорить понятно)
(Buitrago A. Diccionario de dichos y frases hechas. Barcelona. 2012.)

«А кто за тебя детишек будет воспитывать? Пушкин, что ли?»

“¿Quién crees va a educar a tus niños? ¿Pushkin?³⁷”

Обыгрывание имени Пушкина, построенное на общеупотребительном риторическом восклицании, подразумевающим [никто за тебя не будет воспитывать детей] остаётся непонятным для испанского читателя, и воспроизвести эту мысль при помощи функционального эквивалента тоже не получится, так как идиома значима концептуально, и её употребление обусловлено контекстом: женщина сложной судьбы, которой принадлежит эта фраза, перед этим рассказывает, как ей «за Пушкина разбили голову и выбили четыре передних зуба». По-видимому, для достижения комического эффекта, хотя и с определёнными потерями, этот фрагмент было бы целесообразно снабдить комментарием.

В текстах встречается ряд устойчивых выражений довольно размытой семантики, значение которых не поддаётся точному определению и выводится носителем русского языка только исходя из речевой ситуации. К подобным единицам можно отнести выражение «я вас умоляю»:

Оригинал	Крюкова и Каскарра	
...Тупой-тупой закусывает и говорит: <u>«заку-уска у нас</u> <u>сегодня – блеск!</u> <u>Закуска типа „я вас</u> <u>умоляю “!“»</u>	...El de la cara muy muy obtusa acompaña el trago con un bocado y comenta: “Menudo acompañamiento tenemos hoy! ¡Está diciendo ‘cómeme’!...”	...Тот, что с тупым лицом, выпивает и закусывает и говорит <u>«Отличная закуска у</u> <u>нас сегодня! Так и</u> <u>говорит: ”съешь меня!</u> <u>”</u> —

³⁷ «Кто, думаешь, будет воспитывать твоих детей? Пушкин?»

По контексту нетрудно восстановить окказиональное значение выражения «я вас умоляю» - «[закуска] очень хорошая». В переводе этот смысл передан, хотя переводчики, судя по всему, отталкивались от непосредственного значения составляющих фразеологизма (*закуска* «умоляет» *съесть себя*).

В основные задачи настоящего исследования не входило описание способов перевода безэквивалентной лексики, однако отметим некоторые лексические особенности переводов.

Что касается перевода реалий, встречающихся в «Школе для дураков», переводчица также исправно снабжает безэквивалентные единицы сносками. Так, объясняются выделенные курсивом бытовые реалии наподобие *dacha*, *kvas*, *kosovorotkas*, *vobla*³⁸, исторические реалии (*Tablas de los Rangos*), названия книг (*El muchacho de Urzhum*, *La infancia de Tioma*³⁹ и другие) и некоторые персоналии: *Pávlov*, *Vladimiro Monómaco*⁴⁰. Какие-то подобные единицы, однако, выделены курсивом но не объяснены, как, например, *bogatyr*.

Отметим, что сноски даются нерегулярно и несколько бессистемно. Нередки неточности и отсутствие информации, важной для понимания текста. Так, например, Владимир Мономах назван великим князем московским, тогда как при его жизни Московского Княжества не существовало. К сносам, не дающим исчерпывающей информации, можно отнести следующие: пояснение к единице «Косоворотка» не указывает на то, что речь идёт о предмете быта, характерного для прошлых столетий. Не упомянут и собственно её косой ворот. В свою очередь, семантически нагруженное прозвище «Водокачка» снабжено

³⁸ *Dacha* – casa de campo rusa («русский загородный дом»)

Kvas – bebida refrescante a base de cebada fermentada («прохладительный напиток из ячменной муки, изготавливаемый на основе брожения»)

Kosovorotkas – camisas rusas con cuello de tirilla («Русские рубашки с воротником-стойкой»)

Vobla – pescado seco («Сушёная рыба»)

³⁹ *Títulos de libros infantiles* («Названия детских книг»)

⁴⁰ *Pávlov* – fisiólogo ruso, descubridor del reflejo de Pávlov, muy famoso en Rusia («Русский физиолог, открывший условный рефлекс, очень известный в России»),

Vladimiro Monómaco – Vladimiro II, gran príncipe de Moscovia (Владимир II, великий князь московский)

сноской “depósito de agua”, что может относиться не только к водонапорной башне, но и к любой цистерне для воды.

Следует отметить, что сноски даются не только для пояснения реалий, но и, например, для указания на неатрибуированные цитаты. Так, фрагмент «Знайте, други, на свете счастья нет, ничего подобного, ничего похожего, но зато – Господи! – есть же, в конце концов, *покой и воля*» снабжается сноской “Cita de Púshkin”. Несмотря на обилие очевидных цитат из хрестоматийных текстов русской и мировой литературы, эта сноска является единственной.

Можно заключить, что корпус пояснительного материала, вводимого в сноски Маргариты Эстапе недостаточен для понимания единиц, нуждающихся в комментировании. Более того, с каждой последующей главой количество сносок уменьшается, и во второй половине книги случаи комментирования единичны. Большая часть пояснений приходится на культурные реалии и бытовую безэквивалентную лексику.

Пласт бытовых реалий широко представлен и переводе «Москвы-Петушков» за счёт упоминания названий напитков и блюд. Эти единицы также транскрибируются и, как правило, снабжаются сносками: Кориандровая – “vodka de cilantro” («кориандровая водка»), Лимонная – “vodka a la que se añade cáscara de limón” («водка с лимонной цедрой»), Ёрш – “mezcla de aguardiente y cerveza” («смесь крепкого напитка и пива») и другие. Затранскрибированные марки водки снабжаются сноской “marca de vodka”.

Названия реалий иных типов и имена знаковых персонажей русской культуры также исправно поясняются сносками, таким образом все реалии становятся понятны для читателей перевода Крюковой и Каскарры. Тем не менее, переводчики не предпринимают никаких попыток снабжать примечаниями аллюзии, цитаты или калькированную игру слов.

В переводе «Школы для дураков» даются пояснения к некоторым значимым антропонимам: “Vétrova significa 'De los Vientos'”⁴¹ и прозвищам (как, например, уже упомянутое *Vodokachka*⁴²). Впрочем, как было отмечено, эти пояснения едва ли можно считать исчерпывающими.

Любопытно, что в единичных случаях значимые антропонимы не транскрибируются, а переводятся, хотя в оригинале они не нагружены семантически. Так, имя Н. Рыбкина «знаменитого математика <...> составителя многих учебников и сборников задач и упражнений» передано как N. Rez, что в контексте школьных учебников также вызывает каламбурную ассоциацию с фразеологизмом “estar pez en algo” («Не ориентироваться в материале, "плавать"») Возможно, таким образом переводчица попыталась компенсировать потерю. Иногда переводчицы сами решаются на создание каламбуров там, где у автора они отсутствуют, таким образом компенсируя неизбежные при переводе потери подобных явлений.

Отметим, что подавляющее большинство антропонимов в романе передано посредством транскрипции или транслитерации (как в случае в фамилией директора школы, Перилло). Причём в данном случае, возможно, было бы целесообразно выбрать написание “Perilo”, чтобы фонетически уподобить имя оригинальному и избежать замены фонемы и появление отсутствующей в оригинале ассоциации с диминутивом (с суффиксом –illo).

В переводе «Москвы-Петушков» русские антропонимы затранскрибированы в соответствии с нормами испанской орфографии и не подменяются испанскими аналогами: *Viénichka/Vienia*, (*el viejo*) *Mítrich*, *Semiónich*, *Piotr*.

Однако этот способ оказался неподходящим переводчикам театральной адаптации, где действуют другие принципы построения

⁴¹ «Ветрова» - имеющая отношение к ветру

⁴² Depósito de agua («цистерна для воды»)

текста, предназначенного для восприятия зрителем. Имена в адаптации передаются при помощи передаются при помощи испанских аналогов, либо подменяются «говорящими» антропонимами.

Если для номинации персонажа используется не имя собственное, а прозвище, построенное на портретной или иной характеристике, такой антропоним переводится дословно:

Черноусый

El de los bigotes negros

Декабрист

El decembrista

Женщина сложной судьбы

*La mujer de triste sino/
La mujer de triste destino*

Кроме того, в поэме встречаются многочисленные топонимы, которые играют в произведении структурообразующую роль: путешествие лирического героя представлено в виде глав, имеющих в заглавии наименования населённых пунктов и железнодорожных платформ, расположенных между Москвой и Петушками. В тексте же изучаемого нами перевода все топонимы сохранены и переданы посредством транскрипции. Исключение составляет лишь концептуально значимое название платформы «Серп и молот», переведённое буквально – “Hoz y martillo”.

Примечательно, что и это название было бы целесообразно транслитерировать, так как станция названа по названию находившегося рядом металлургического завода, то есть сам символ «серп и молот» полностью десемантизирован. Буквальный перевод названия без добавления сноски также позволяет судить о нарочитой идеологизации текста перевода.

Как следствие, «Серп и Молот» выбивается из основной массы топонимов и вместе с ними составляет множество «абсурдных и непонятных» названий⁴³.

Гораздо большую сложность для переводчика представляет не безэквивалентная лексика, а художественные приёмы и стилистические эксперименты, широко представленные в «Москве-Петушках» и в «Школе для дураков». К таким сложным для воспроизведения особенностям языка произведений относятся эксперименты с жанровой формой, введение в текст интертекстуальных компонентов, фонетические приёмы, рифмовка и ритмизация, смешение регистров. Детальный анализ соответствующих фрагментов и их испанских эквивалентов представлен во второй главе настоящего исследования.

Отметим, что некоторые контексты, отобранные для анализа как наиболее ярко иллюстрирующие то или иное средство выразительности, будут одновременно с этим иллюстрировать и другие явления. Иначе говоря, на небольшом отрезке текста автор может использовать и интертекстуальные отсылки, и фонетическую игру, и фразеологизмы.

Приведём в качестве примера следующий контекст из «Школы для дураков», насыщенный клише, представляющими собой «чужую» речь (рекламные и редакционные штампы и слоганы, фразеологизмы, цитаты):

Оригинал	Перевод М. Эстапе	Перевод
Книга – лучший подарок, всем лучшим во мне я обязан книгам , книга – за	Un libro es el mejor de los regalos, lo mejor que tengo se lo debo a los libros, un libro tras otro,	Книга – это лучший из подарков, лучшим, что у меня есть, я обязан книгам, книга за

⁴³ "Atraviesa en Moscú-Petushkí sitios de nombres incomprensibles o absurdos (Hoz y Martillo, Karachárovo, Chujlinka, Saltikóvskaiá, Zheleznodorózhnaia)" – «[Герой] в Москве-Петушках проезжает через места с непонятными или абсурдными названиями (Серп и Молот, Карачарово, Чухлинка, Салтыковская, Железнодорожная)»

книгой, любите книгу, она облагораживает и воспитывает вкус, смотришь в книгу, а видишь фигу , книга – друг человека, она украшает интерьер, экстерьер, фокстерьер , загадка: сто одежек и все без застежек – что такое? Отгадка – книга ⁴⁴	el libro-amigo, el libro ennoblece y educa el gusto, abro un libro y vibro, el libro es el amigo del hombre, decora el interior, el exterior, y el <i>fox-terrier</i> ; adivinanza: tiene cien chaquetas y ninguna abrochada, ¿qué es? respuesta: el libro.	другой, книга-друг, книга облагораживает и воспитывает вкус, открываю книгу и дрожу, книга – друг человека, украшает интерьер, экстерьер и фокс-терьер; загадка: у этого сто курток, и ни одна не застёгнута, что это? Ответ: книга.
---	---	--

В относительно небольшом фрагменте встречаем и стилистику рекламного слогана («Книга – лучший подарок», «Книга украшает интерьер»), и неатрибуированную цитату из Горького, широко освоенную авторами советских школьных учебников («Всем лучшим во мне я обязан книгам»), и упоминание книжной серии для детей «Книга за книгой», и ироническое игровое переосмысление популярной загадки, где вместо отгадки «капуста» оказалась «книга». Кроме того, используется фонетическая игра, при которой созвучие становится основой для соположения несвязанных по значению слов («интерьер, экстерьер, фокстерьер»).

Отдельно отметим зарифмованный фразеологизм «смотришь в книгу, а видишь фигу». Как мы увидим в последующих примерах, Маргарита Эстапе нередко поступает звуковой игрой и фразеологизмами, делая выбор в пользу буквального перевода, однако в этом случае переводчица предлагает вариант с сохранением рифмы

⁴⁴ Саша Соколов, Школа для дураков, Глава четвёртая. Скирлы (Выделено мной. Г.И.)

“abro un libro y vibro”⁴⁵, хотя значение устойчивого выражения не сохраняется. Однако в одном случае переводчица всё же предлагает каламбурный вариант с сохранением рифмы. Игра слов подобного текста характерна для испанских художественных текстов и разговорной речи. Особенно широко она используется для создания современных слоганов и рекламного текста в целом.

⁴⁵ «Открываю книгу и вибрирую»

1.3 К истории испанских переводов Венедикта Ерофеева и Саши Соколова

Одно из наиболее значительных произведений литературы постмодернизма, «Москва-Петушки» (1969-1970) широко известно за рубежом – поэма переведена на многие языки, по ней неоднократно ставились спектакли, так, например, в мадридском театре “Teatro Español” в 2011 году был поставлен спектакль “Moscú Cercanías”, текст которого также стал предметом данного исследования. Примечательно, что и в некоторых переводах не сохранено исходное название, очевидно, чтобы сделать его более понятным для читателя, непривычного к русским топонимам (английские переводы *Moscow to the End of the Line* («Москва – конец линии»), *Moscow Stations* («Московские станции»), *Moscow Circles* («Московские окраины»), немецкий *Die Reise nach Petuschki* («Поездка в Петушки»)).

В настоящее время известны переводы «Москвы-Петушков» на английский, французский, немецкий, испанский, итальянский, португальский, нидерландский, польский, хорватский, чешский, венгерский и другие языки. В 1991 году в Германии была сделана экранизация поэмы, и в те же годы BBC был снят документальный фильм о Ерофееве и его поэме. Также многократно предпринимались попытки поставить поэму на сцене: первая постановка была сделана ещё при жизни автора, а на сегодняшний день известно по меньшей мере порядка двух десятков театральных постановок поэмы.

Впервые испанский перевод «Москвы-Петушков» был издан вскоре после смерти автора, в 1992 году (“Moscú-Petuschki”, Alfaguara, Madrid, 1992). Перевод выполнили Елена Крюкова и Висенте Каскарра. Им принадлежат переводы произведений и других русских писателей XX века – Булгакова, Платонова, Маканина и других, а также трудов Бахтина. Позднее, в 2010 году издательством Marbot была выпущена

новая версия перевода, выполненная теми же переводчиками и претерпевшая незначительные и не отражающиеся на содержании изменения, преимущественно на уровне лексики. В отдельных случаях создаётся впечатление, что к началу работы над текстом издания перевода 2010 года переводчики «забывают» текст оригинала. Так, например, упоминающееся в главе «Москва. Площадь Курского вокзала» *красненькое* и *холодненькое* [вино] в переводе 1992 года передано лексемой *rosadillo* («розовенькое») по всей видимости потому, что это прилагательное более естественно выглядит в диминутивным суффиксом, нежели *tinto* (*красное*). Тем не менее, в переводе 2010 года *rosadillo* было заменено на *rosado*, таким образом, референт изменился, тогда как это уже нельзя оправдать морфологическими причинами.

В 2017 году перевод был снова переиздан и снабжён иллюстрациями. В наиболее новом издании текст практически не претерпел изменений в сравнении с редакцией 2010 года, и новшества последнего издания имеют в большей степени технический характер и относятся не столько к тексту поэмы, сколько к обрамляющим его материалам (тексты рецензий, оформление обложки, добавление иллюстраций). Кроме того, по какой-то причине изменено написание имени автора – с *Venedikt* на *Venedickt*, в то время как нам неизвестны ни другие случаи подобного написания имени Ерофеева, ни такая традиция латинского написания имени «Венедикт» как такового.

«Школа для дураков» (1973), первый роман Саши Соколова, был опубликован в 1976 году и сразу принёс своему автору известность. Первое официальное издание «Школы для дураков» в СССР появилось только в 1989 году⁴⁶. Петр Вайль и Александр Генис отмечали, что

⁴⁶ Соколов Саша. Школа для дураков // Октябрь. – 1989. - №3. – с. 75-156.

своим романом «Саша Соколов открывает особую страницу в нашей прозе»⁴⁷.

Вскоре после публикации произведения американский славист Карл Проффер выполнил его перевод на английский язык⁴⁸. Также роман был переведён на немецкий, французский, итальянский, шведский, польский и другие языки и завоевал популярность среди зарубежных читателей и исследователей. Сам Соколов был приглашён в качестве лектора в Калифорнийский Университет.

У «Школы для дураков» оказалась менее богатая история изданий в Испании, нежели у поэмы Ерофеева: единственный перевод, выполненный переводчицей Маргаритой Эстапе (также переводившей Платонова, Солженицына, Замятина, Шмелёва, Искандера, Бабея и других авторов) был опубликован в 1994 году и с тех пор не переиздавался.

Создатели исследуемых нами испанских текстов — профессиональные признанные в Испании переводчики-русисты, авторы многочисленных переводов и члены профессиональных ассоциаций.

Примечательно, что анализируемые нами испанские переводы мало удалены по времени создания от оригиналов, то есть относятся к одной эпохе. Тем не менее, переводчики, будучи представителями другой культуры, трансформируют культурно-исторический контекст, в котором протекает действие произведений. Такие трансформации, как правило, вызваны тремя факторами:

- желанием усилить идеологическую или политическую подоплёку,
- непониманием русского контекста произведения в целом
- непониманием функций интертекстуальных элементов, аллюзий и подтекста.

⁴⁷ Вайль П., Генис А. Уроки школы для дураков // «Литературное обозрение». 1993. — №1/2. — с. 16

⁴⁸ A School for Fools. By Sasha Sokolov. Translated by Carl R. Proffer. Ann Arbor, 1977. — 288 p.

Наиболее рельефно подобные изменения можно будет проследить на материале сценической адаптации ерофеевской поэмы, так как её издание предполагает значительную трансформацию произведения, а также содержит помимо полного текста постановки корпус критических и сопутствующих материалов.

Кроме того, показательна будет и сама организация текста и отбор иллюстративных материалов. Приходится отмечать, что в стремлении усугубить идеологический пафос и погрузить испанского читателя в советскую действительность составители издания не всегда ответственно относятся к отбору и вычитке материала. Так, с портретом Пушкина соседствует фотография неизвестного лысого мужчины, подписанная “Vladimir Visotski”. Другой подобный курьёз видим там же, в иллюстративном материале к переводу статьи Михаила Эпштейна, изданной в 1993 году и вошедшей в качестве предисловия в издание Ерофеева 1995 года, «После карнавала. Обаяние энтропии, или вечный Веничка». Так, показательно изображение, помещённое рядом с переводом абзаца:

*Вот они, восседающие на этом вечном пиру вокруг героя "ирои-комической" поэмы: Веничкин шут — Тихонов, Веничкин мудрец — Сорокин, Веничкина "безумная поэтесса" — Седакова, и т.д.*⁴⁹

(речь идёт о людях из окружения Ерофеева, которые – прямо или косвенно – упоминаются и в самом тексте поэмы).

Среди прочих упоминается друг писателя, Борис Сорокин⁵⁰. Тем не менее, в испанском издании рядом с этим пассажем разместили фотографию другого Сорокина, Владимира. В издании встречаются и другие случаи некорректного подбора иллюстративного материала, неточности и ошибки.

⁴⁹ Эпштейн М.Н. После карнавала, или вечный Веничка. // Золотой век. Вып. 4. М., 1993

⁵⁰ Кроме того, на то, что Борис Сорокин является прототипом упомянутого в тексте поэмы Бори, со ссылкой на И. Авдиева указывает Э. Власов в комментарии 19.10

Наконец, сама статья в переводе озаглавлена «Обаяние энтропии и новый сентиментализм: миф Венедикта Ерофеева» (“Los encantos de la entropía y el nuevo sentimentalismo: el mito de Venedikt Eroféiev”). Между тем, насколько нам известно, на русском языке статьи никогда не переиздавалась под таким названием. Внутри самой статьи последняя часть (в оригинале – «Заключение») озаглавлена «Новый сентиментализм». Тем не менее, можно отметить, что создатели адаптации воспринимают «Москву-Петушки» не только как образец социальной прозы, но и указывают на связь с литературой сентиментализма.

Создаётся впечатление, что составители издания “Moscú cercanías” пытались подобрать для статьи иллюстрации, имеющее хоть какое-то отношение к ключевым именам и событиям русской истории или к самой поэме, однако в отдельных случаях это отношение представляется сомнительным. Подчас механически и не единообразно переведённое оглавление издания оформлено с обеих сторон фотографиями водки зарубежного производства.

Исторический контекст создания поэмы также проиллюстрирован фотографиями и портретами наиболее известных политических и культурных деятелей эпохи.

В то же время, надо отметить, что в издание также включена объёмная статья филологов-славистов из Университета Барселоны, призванная познакомить читателя с советской литературой и трагической ролью цензуры в её истории.

Что касается жанрового своеобразия⁵¹ «Москвы-Петушков», отметим, что трактовка испанской критики обусловила понимание поэмы как социального романа.

⁵¹ О жанре «Москвы-Петушков» и «Школы для дураков» речь более подробно пойдёт в следующем разделе исследования.

Тем не менее, первые издания перевода Крюковой и Каскарры не снабжались рецензиями и развёрнутой справкой об авторе.

В издании 2017 года на форзаце появилась краткая биографическая справка о Ерофееве, информация об истории создания на обложке и рецензия Дэвида Ремника, американского журналиста, жившего в России и владеющего русским языком⁵²:

<i>Este clásico bañado en vodka de Eroféiev es el relato del intento de un hombre roto de ir de un sitio a otro en una era de absoluta podredumbre social.</i>	<i>Это классическое произведение Ерофеева, пропитанное водкой, – рассказ о попытке опустившегося человека доехать из одного места в другое в эпоху абсолютного социального разложения.</i>
--	--

Выбор именно этого фрагмента для включения в издание испанского перевода представляется неслучайным, так как он охватывает наиболее очевидные и не противоречащие восприятию поэмы как социально-критической прозы пласты: алкоголизм, разложение общества.

В интервью, откуда взят этот фрагмент, Ремник также называет ерофеевское произведение «высшей точкой комического брежневской эры» и «самой смешной вещью, написанной на русском языке со времён Ильфа и Петрова»⁵³.

Впрочем, отметим, что в своей книге «Могила Ленина. Последние дни советской империи» Ремник рассуждал о Ерофееве, отмечая также иронический и сатирический потенциал «Москвы-Петушков», а не только комизм, и даже рассуждал о наследовании традиции «Мёртвых душ». Вместе с тем, журналист также склонен выносить на передний план идеологическую и «алкогольную» подоплёку произведения:

⁵² <https://www.nytimes.com/2006/05/14/books/review/14hamill.html>

⁵³ <https://www.villagevoice.com/2008/12/03/susan-orlean-david-remnick-ethan-hawke-and-others-pick-their-favorite-obscure-books/>

«Лауреатом эпохи гниения был гений **иронии** и по совместительству **алкоголик** – Венедикт Ерофеев, “Веничка”. В 1970-х среди друзей Ерофеева ходил по рукам его шедевр – **современные “Мертвые души”**, поэма в прозе под названием “Москва–Петушки” (название железнодорожного маршрута между столицей и городом, где жили многие освободившиеся из лагерей). [Актуализируется идеологическая подоплёка, кроме того, неизвестен источник информации про «многих освободившихся из лагерей» в Петушках] Книга Ерофеева – рассказ о путешествии или, вернее, блуждании, которое ведет лишь в глубины сердца человека, **живущего при социализме**. Главная отдушина этого человека – **искусство питья**»⁵⁴.

Биографическая справка, включённая в новейшее испанское издание поэмы, заканчивается тем фактом, что некоторый период своей жизни, в 1958 по 1975, Ерофеев много переезжал и вынужден был заниматься работой, не требующей высокой квалификации, «в том числе, протяжкой телефонного кабеля, чем и занимается главный герой его наиболее известного *романа*»⁵⁵.

Здесь ерофеевская поэма впервые "официально", классифицируется как роман. Авторский же подзаголовок «поэма» не сохранён.

Любопытно, что некоторые авторы рецензий, не знакомые с текстом оригинала, положительно отзываются о переводе Крюковой и Каскарры⁵⁶. По всей видимости, критерием оценки служит только стройность и логичность языка перевода, который действительно может быть положительно оценен и признан соответствующим прагматической

⁵⁴ Фрагмент из книги цитируется по интернет-источнику: <https://www.litres.ru/devid-remnik/mogila-lenina-poslednie-dni-sovetskoy-imperii/chitat-onlayn/page-3/>

⁵⁵ “...diversos trabajos de baja cualificación, entre ellos el tendido de cable telefónico, que ocupa al protagonista de su novela más conocida”.

⁵⁶ <http://leer-y-charlar.foroespana.com/t1775-moscu-petuski-venedikt-erofeiev>, <http://unlibroaldia.blogspot.com/2011/01/venedikt-erofeev-moscu-petushki.html>

установке на создание социального романа, насыщенного комическими элементами.

Авторы ряда рецензий подчёркивают, что, по их мнению, «Москву-Петушки» следует считать романом, несмотря на то что «некоторые считают его "длинным стихотворением в прозе"»⁵⁷:

“...Este "largo poema en prosa", como lo califican algunos (aunque yo discrepo y lo califico como novela)...”

О жанровой принадлежности «Москвы-Петушков» и восприятию жанра русскими исследователями речь более подробно пойдёт в следующем разделе работы.

Следует отметить, что в приводимой рецензии есть и неточности, касающиеся содержания поэмы:

<i>Sin trabajo ni objetivos y abandonado en una borrachera continua, decide huir de Moscú y dirigirse a Petushki, donde le espera, entre otras cosas, "la más amada de las ramera". Es este viaje el que da título al libro y sintetiza su argumento, que arranca en el momento en que el protagonista sube al tren en Moscú y finaliza cuando da sus primeros pasos en la estación de Petushki</i> ⁵⁸ .	<i>Не имея ни работы, ни целей, и погрузившись в беспробудное пьянство, герой решает сбежать из Москвы [едва ли можно назвать поездку героя побегом, тогда как он отправляется в Петушки каждую пятницу] и отправиться в Петушки, где его ждёт, среди прочего, «любимейшая из потаскух». Это давнее название книге и обобщившее её сюжет путешествие начинается в тот момент, когда герой садится на поезд и заканчивается тогда, когда он делает первые шаги на станции Петушки [на самом же деле заканчивается поэма иначе, а само путешествие в некоторой мере</i>
---	---

⁵⁷ <http://unlibroaldia.blogspot.com/2011/01/venedikt-erofeev-moscu-petushki.html>

⁵⁸ Там же.

В этой же рецензии подчёркивается и социально-критическая составляющая произведения:

“No hay estamento social, costumbre o ideología que no sea objeto del análisis ético (y, sin embargo, lúcido) del protagonista, que nos ofrece una visión realista y fría de la Rusia de entonces (...) [libro] poético, humorístico y profundamente crítico con la sociedad rusa de la época⁵⁹”

Роман Саши Соколова, в отличие от «Москвы-Петушков», менее известен среди испанских читателей, поскольку, как уже отмечалось, первое издание 1994 года стало единственным на сегодняшний день. Нам почти не удалось найти отдельных испанских рецензий, посвящённых роману. Само же издание из критических материалов содержит переводную вступительную статью Татьяны Толстой.

⁵⁹ «Нет социального слоя, традиции или идеологии, которые не стали бы предметом пьяных (и, тем не менее, ясных) рассуждений героя, который предлагает нам реалистический и холодный взгляд на Россию той эпохи» ... «Поэтичная, юмористическая и глубоко критичная к русскому обществу той эпохи книга».

1.4 Воссоздание жанровой формы как проблема перевода

Обосновывая неразрывную связь стиля и жанра, Бахтин отмечает, что «переход стиля из одного жанра в другой не только меняет звучание стиля в условиях несвойственного ему жанра, но и разрушает или обновляет данный жанр»⁶⁰.

Примечательно, что анализируемые произведения вообще нельзя определять в соответствии с каким-либо одним традиционным жанровым канонам, так как для текстов литературы постмодернизма как раз характерен слом жанровых канонов.

Так, исследователи отмечают полистилистичность поэмы «Москва-Петушки»^{61,62}, кроме того для поэмы характерно и постмодернистское переосмысление различных жанров, как вторичных в бахтинском понимании, так и первичных, обогащающих литературный язык своей эпохи: «в каждую эпоху развития литературного языка задают тон определенные речевые жанры, притом не только вторичные (литературные, публицистические, научные), но и первичные (определенные типы устного диалога <...> и др.). Всякое расширение литературного языка за счет различных внелитературных слоев народного языка неизбежно связано с проникновением во все жанры литературного языка»⁶³.

Проблемой для испанского переводчика по-прежнему остаётся контраст, возникающий в результате использования двойственной модальности и тесному сосуществованию иронического и поэтического начала в текстах. Стирание этой оппозиции берёт своё начало ещё со времён перевода произведений Н. В. Гоголя на испанский язык.

⁶⁰ Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собр. соч. М., 1996. – с. 166

⁶¹ Курицын В.Н. Русский литературный постмодернизм. (<http://www.guelman.ru/slava/postmod/>)

⁶² Н.И. Ишук-Фадеева В. Ерофеев. «Москва–Петушки»: Тошнота как экзистенциалистская категория»// Материалы Третьей международной конференции ТГУ (<http://www.moskva-petushki.ru/articles/3mkttg/>)

⁶³ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М. 1972. – с. 256

Так, черты языковой картины мира Гоголя не воспроизводятся испанскими переводчиками. Как указывает Ю. Л. Оболенская, в испанских переводах утрачивается полифония гоголевской прозы, предполагающая сопряжение нескольких самостоятельных точек зрения. Аналогичным образом от испанского читателя оказывается скрыт комизм текстов Гоголя, «который проявляется при столкновении контрастных смыслов и значений внутри речевого высказывания»⁶⁴ и характеризуется двойной модальностью.

Аналогичная ситуация складывается и с переводами произведений русской литературы XX века. Примечательно, что поэма Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки» во многом наследует традицию гоголевских «Мёртвых душ» как на уровне жанрового своеобразия, так и на уровне диалогического художественного мышления.

Отметим, что вопрос жанровой атрибуции гоголевской поэмы неоднозначен – в испанской традиции ее, как правило, определяют как образец прозаического жанра, а такие поэтические параметры как ритм и структура попросту игнорируются.

Что касается жанра «Москвы-Петушков», то проблема атрибуции произведения вызывает полемику и среди отечественных исследователей. Сам Ерофеев — как и Гоголь — определяет своё произведение как поэму. Само заглавие уже отсылает читателя к жанру сентиментального путешествия, а подзаголовок – к «Мёртвым душам», «лирико-эпическому травелогу»⁶⁵. Как можно было проследить на материале критики, в испанской традиции «Москва-Петушки» обычно аналогичным образом называется романом (*novela*).

Хотя различие русской и испанской рецепции сводится к оппозиции поэма/роман, жанровая специфика ерофеевского текста неоднозначна и может быть материалом для отдельных изысканий.

⁶⁴ Оболенская Ю.Л. Художественный перевод и межкультурная коммуникация. М. 2012, с. 173

⁶⁵ Власов Э. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки». М. 2001. – с. 123

На сложность жанровой структуры и склонность к экспериментам сам Ерофеев указывает и непосредственно в тексте произведения. В главе «43-й километр-Храпуново» герой задаётся вопросом, в каком *жанре* он доедет до Петушков, что неточно воспроизведено в переводе Крюковой и Каскарры:

Оригинал	Перевод Крюковой и Каскарры	Перевод
<i>Черт знает, в каком жанре я доеду до Петушков... От самой Москвы все были философские эссе и мемуары, все были стихотворения в прозе, как у Ивана Тургенева... Теперь начинается детективная повесть⁶⁶.</i>	<i>Vete tú a saber el papel que estaré representando cuando llegue a Petushki... A partir del mismo Moscú todo habían sido ensayos filosóficos y memorias, todo habían sido versos en prosa como los de Iván Turguéniev... Ahora empezaba una novella policíaca.</i>	<i>Поди узнай, какую роль я буду играть, когда приеду в Петушки... С самой Москвы были всё философские эссе и мемуары, всё были стихотворения в прозе, как у Ивана Тургенева... Теперь начинался детективный роман.</i>

Рефлексия относительно жанрового синтеза в «Москве-Петушках» изящно отражена и в ерофеевских записных книжках: «Не смех со слезами, но утробное ржание с тихим всхлипыванием в подушку, трагедия с фарсом, музыку со сверхпрозаизмом, и так, чтоб это было исподтишка и неприметно. Все жанры слить в один, от рондо и до пародии, на меньшее я не иду»⁶⁷.

⁶⁶ Венедикт Ерофеев, Москва-Петушки, глава «43-й километр-Храпуново»

⁶⁷ Венедикт Ерофеев, «Записные книжки», М., 2005.

Исследователи находят разную мотивировку авторского обозначения жанра и его обоснование в самом тексте. Так, Ю. Б. Орлицкий предлагает рассматривать «Москву-Петушки» «как произведение, для которого влияние стихового начала имеет принципиальный характер»⁶⁸. Исследователь указывает на большое количество отсылок к поэзии и немалочисленные случаи метризации текста, приводя ряд ритмических структур в самом тексте поэмы. Отмечается также, что метрический фон соотносится с тематикой повествования: например, ритмически организованными систематически оказываются рассуждения героя о любви. Эти наблюдения также актуальны в контексте сформулированного выше тезиса о поэтической природе ерофеевского текста.

На синтез жанров в «Москве-Петушках» указывает Н. И. Ищук-Фадеева: «Не имеющие аналогов в жанровой карте «записки» то ли из «подполья» сознания, то ли «из мертвого (сумасшедшего) дома», в самом тексте осознаются автором как сплав мемуаров, философского эссе, стихотворений в прозе в духе Ивана Тургенева и детектива»⁶⁹.

Примечательно, что, несмотря на большое количество работ, посвящённых «Москве-Петушкам», мы не располагаем отдельными разысканиями, посвящёнными жанровой специфике произведения: если исследователи и касаются этого вопроса, то не задаются целью сосредоточиться на его изучении.

Для испанского читателя (как впрочем, и для неподготовленного русского читателя) неочевидно, что «Москва-Петушки» — это поэма, и сам текст не воспринимается как поэтический. Таким образом, взяв за основу социально-критический пласт произведения и понимая текст как

⁶⁸ Орлицкий Ю.Б. «Москва–Петушки» как ритмическое целое »// Материалы Третьей международной конференции ТГУ (<http://www.moskva-petushki.ru/articles/3mkttg/>)

⁶⁹ Н.И. Ищук-Фадеева В. Ерофеев. «Москва–Петушки»: Тошнота как экзистенциалистская категория»// Материалы Третьей международной конференции ТГУ (<http://www.moskva-petushki.ru/articles/3mkttg/>)

повествование о путешествии, переводчик (или создатель сценической адаптации) старается выстроить текст в соответствии с понятными ему канонами, соответствующими жанру путешествия.

Для современного иностранного читателя жанр путешествия оказывается во многом связан с кинематографическим жанром road movie, предполагающим перемещение героя и знакомство с новыми местами и персонажами. У русского же читателя заложены иные ассоциации, связанные с традицией жанра путешествия в классической литературе, заложенной, главным образом, Радищевым («Путешествие из Петербурга в Москву»), Гоголем («Мёртвые души»), Горьким («По Руси»). Представляется маловероятным, что испаноязычный читатель знаком в Радищевым и Горьким, в то время как «Мёртвые души» переводились и неоднократно переиздавались, поэтому уместно предположить, что гоголевский текст мог повлиять на представления испанского читателя о жанре путешествия в литературе.

На деле же, путешествие героя в Петушки, его перемещения между вокзалом и рестораном, неизбежное попадание на курский вокзал, а также «Красная Площадь» в Петушках и незнакомый подъезд как конечный пункт представляют собой ироническое переосмысление замкнутого пространства.

В поэме замкнутость — необходимая черта мира, в котором находится герой. В социуме протагонист прикован к койке в общежитии, к конторе на стройке, к тамбуру:

Оригинал	Перевод Крюковой и Каскарры	Перевод
<i>«Не то пять минут, не то семь минут, не то целую вечность —</i>	<i>“No sé si he estado cinco minutos, siete o toda la eternidad,</i>	<i>«Не знаю, провёл ли я пять минут, семь или целую вечность,</i>

так и метался в четырёх стенах, ухватив себя за горло: и умолял Бога моего не обижать меня» ⁷⁰ .	<i>agitándome entre esas cuatro paredes, agarrándome la garganta y implorando a Dios que no me maltratase”</i>	дрожа в тех четырёх стенах, хватая себя за горло и умоляя Бога не мучить меня»
---	--	---

Отметим, что в переводе не сохранена возвышенная формула «Бога моего», что указывает на тенденцию к снижению религиозной патетики.

В центре сюжета и композиции «Москвы-Петушков» находится хронотоп дороги. В. И. Догалакова выделяет в поэме три уровня и три «путешествия»: путешествие героя в реальном мире поэмы, странствие в культурно-историческом пространстве и «блуждания "сироты из Сибири" в онтологическом пространстве»⁷¹.

Для читателя-иностранца наиболее очевидной для восприятия оказывается сама фабула произведения, соответствующая физическому путешествию пьяного героя, заснувшего в электричке и очнувшегося в Москве. И это путешествие протекает в условиях советской действительности, из-за чего идеологическая составляющая поэмы выносится на первый план и даже искусственно акцентируется как за счёт изменений текста, так при помощи обрамляющих его критических материалов и аудиовизуальных средств, как уже отмечалось выше.

Неслучайно в рецензии книжного магазина на издание поэмы 2017 года в первую очередь упоминаются злключения рабочего, уволенного за пьянство:

⁷⁰ Венедикт Ерофеев, Москва-Петушки, глава «Карачарово-Чухлинка»

⁷¹ В. И. Догалакова, Структура и функции хронотопа в поэме Вен. Ерофеева "Москва - Петушки" (http://adogalakov.narod.ru/trudy/V_I_Dogalakova/staty/erofeev_hronotop.html)

<i>De acuerdo con los hechos que el lector va descubriendo, <u>en orden todo menos lineal</u>, un obrero del tendido de cables es despedido de su trabajo por enviar a sus jefes unos gráficos detallados en los que correlaciona la "productividad" de sus compañeros con su consumo de alcohol. Ante esta situación, el protagonista (de nombre Venedikt Eroféiev, igual que el autor) se abandona a una borrachera interminable que le lleva al punto en que «la frontera entre la razón y el corazón desapareció y ambos empezaron a repetirme al unísono: "¡Vete, vete a Petushki! ¡Tu salvación y tu alegría están en Petushki!"». El relato que sigue es el accidentado trayecto en tren de cercanías de Moscú a Petushki.⁷²</i>	<i>"В соответствии с фактами, которые читатель узнаёт как угодно, <u>но только не в линейном порядке</u>, [издатели «извиняются за нелинейность текста] рабочего, занимавшегося протяжкой кабеля, увольняют после того, как он отправил своему начальству графики, в которых «продуктивность» его коллег выражалась в количестве выпитого алкоголя. В этой ситуации главный герой (которого зовут Венедикт Ерофеев, так же как и автора) погряз в беспробудном пьянстве, в котором дошёл до такого момента, когда "исчезла грань между рассудком и сердцем, и оба в голос мне затвердили: 'Поезжай, поезжай в Петушки! В Петушках - твое спасение и радость твоя, поезжай'". Далее рассказывается о тернистом пути в пригородном поезде из Москвы в Петушки".</i>
---	--

Что касается жанрового и стилового своеобразия «Школы для дураков», следует также отметить синтетический характер произведения. Структурообразующим жанром романа Соколова можно считать роман воспитания.

⁷² <https://www.casadellibro.com/libro-moscu-petushki-edici0n-ilustrada/9788492728565/5298697>

М.М. Бахтин предлагал классифицировать романы, основываясь на принципах построения образа главного героя. Для романа воспитания характерно то, что «сам герой, его характер становятся *переменной величиной* в формуле этого романа. Изменение самого героя приобретает сюжетное значение, а в связи с этим в корне переосмысливается и перестраивается весь сюжет романа. Время вносится вовнутрь человека, входит в самый образ его, существенно изменяя значение всех моментов его судьбы и жизни»⁷³.

Поскольку мы говорим о постмодернистском пародийном переосмыслении жанра романа воспитания, «Школа для дураков» на первый взгляд не вписывается ни в одну из предложенных Бахтиным схем. Так, для героя произведения Соколова накопление опыта и «путь становления человека от юношеского идеализма и мечтательности к зрелой трезвости и практицизму»⁷⁴, сопутствующие прохождению «школы» были бы отрицательным результатом, в то время как положительным правомерно считать сохранение детского восприятия мира.

Ещё одно фундаментальное отличие «Школы для дураков» от классических схем романа воспитания заключается в том, что действие последнего как правило разворачивается «на неподвижном фоне мира, готового и в основном вполне прочного <...> Наличный и устойчивый в этой наличности мир требовал от человека известного приспособления к нему, познания и подчинения наличным законам жизни»⁷⁵. Однако поскольку соколовский герой страдает шизофренией, нам трудно говорить о том, что воспринимаемый им мир прочен и устойчив. Таким образом, протагонист не приспосабливается к окружающему его миру, а противостоит ему.

⁷³ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М. 1972. – с. 188

⁷⁴ Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М. 1972. – с. 201

⁷⁵ Бахтин М.М. Указ. соч. – с. 202

Примечательно, что взросление и становление переживает не только герой, но и автор: в метатекстуальных диалогах герой хвалит писательское мастерство автора, и тот рассказывает в ответ о своём творческом процессе⁷⁶.

Отметим также, что структурообразующим фактором в «Школе для дураков» можно считать то, что текст романа полифоничен, так как во многом построен на диалогическом взаимодействии двух противостоящих сущностей главного героя (и их общении с другими собеседниками и самим автором) и способствует сосуществованию самостоятельных точек зрения.

Хотя исторически форма диалога свойственна драматическим произведениям⁷⁷, она может быть характерна для повествовательных жанров. Цитируя соображения Бахтина, можно охарактеризовать структурообразующий диалог у Соколова, «не как средство, а как самоцель, <...> не преддверие к действию, а само действие. [Диалог] и не средство раскрытия, обнаружения как бы уже готового характера человека; нет, здесь человек не только проявляет себя вовне, а впервые становится тем, что он есть»⁷⁸.

Потенциал романа воспитания реализуется в диалогах с географом Павлом (Савлом) Петровичем⁷⁹ Норвеговым, реплики которого в свою

⁷⁶ См., например, Пятую главу «Завещание»: *«По моему, вы прекрасно рассказали о нашем почтальоне, дорогой автор, и неплохо описали утро получения письма, я ни за что не сумел бы так выпукло, вы очень талантливы, и я рад, что именно вы взяли на себя труд написать обо мне, о всех нас такую интересную повесть, право, не знаю, кто еще мог бы сделать это с таким успехом, спасибо. Ученик такой то, мне чрезвычайно приятна ваша высокая оценка моей скромной работы, знаете, я последнее время немало стараюсь, пишу по несколько часов в день, а в остальные часы – то есть когда не пишу – размышляю о том, как бы получше написать завтра, как бы написать так, чтобы понравилось всем будущим читателям, и в первую очередь, естественно, вам, героям книги».*

⁷⁷ К вопросу о драме отметим, что в «Школе для дураков» есть единичные опыты «освоения» законов драматического текста и с соответствующей стилизацией:

«Горит стосвечовая лампочка, пахнет сургучом, веревкой, бумагой. За окном – ржавые рельсы, мелкие цветы, дождь и звуки узловой станции. Действующие лица. Начальник Такой то – человек с видами на повышение. Семен Николаев – человек с умным видом. Федор Муромцев – человек обычного вида. Эти, а также Остальные Железнодорожники сидят за общим столом и пьют чай с баранками. Те Кто Пришли стоят в дверях...» [Саха Соколов, Школа для дураков, Глава первая. Нимфея]

⁷⁸ Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Проблемы поэтики Достоевского. Киев, 1994. – с 161.

⁷⁹ Прослеживается явная отсылка к апостолам Петру и Павлу (до крещения носившему имя Савл), которая становится менее очевидна в переводе из-за транскрипции имени.

очередь стилизованы под библейский текст: «...Завишневшее тараканье племя! Безмозглое панургово стадо, обделанное мухами и клопами! Великой правды захочется вам. И тогда приду я. Я приду и приведу с собой убиенных и униженных вами и скажу: вот вам ваша правда и возмездие вам...»⁸⁰. За счёт реплик Норвегова текст обогащается жанровыми вставками в виде притчи (например, о плотнике в пустыне) и проповеди, для которых свойственно использование архаизмов, синтаксический параллелизм и особый порядок слов. В переводе речевая характеристика, как правило, нейтрализуется, систематически сохраняется только порядок слов.

В переводе патетика частично сохраняется благодаря экспрессивному синтаксису и обилию риторических восклицаний, однако отбор лексики тяготеет к использованию нейтральных единиц и снижению эмоциональной окраски: *завишневшее племя* заменено на *племя, засиженное мухами и клопами* (“cubierto de moscas y chinches”). «Вот вам ваша правда и возмездие вам» также менее маркировано: “Aquí está vuestro verdad y vuestro castigo” [Вот ваша правда и ваше наказание].

Наряду с притчами в некоторых фрагментах читается жанр сказки и воплощение других образцов фольклора. Согласно сказочной логике, герой преобразуется в нимфею, а одна из глав романа, «Скирлы» представляет собой переосмысление фольклорного сюжета о старике, отрезавшему лапу спящему медведю, который по пробуждении заменил лапу деревянной/соломенной и отправился мстить. Образ медведя проецируется на завуча школы для дураков, Шейну Соломоновну Трахтенберг.

Кроме того, в описании седобородого («то была не борода, но туча, обречённая буре») «насылающего ветер» почтальона Михеева реализован образ Бога: «...и рука его, отделившись от рычага управления, произвела жест, запечатлённый впоследствии на множествах древних икон и фресок: то была рука, свидетельствующая о благости, и рука дарующая, рука призывающая и смиряющая, рука, согбенная в локте и в запястье, - ладонь же обращена к безупречно сияющему небу, жест миротворца. И рука эта показала туда, в сторону реки».

⁸⁰ Саша Соколов, Школа для дураков, Глава первая. Нимфея

В романе нашли отражения не только жанры литературы и фольклора, но и некоторые жанры повседневной коммуникации, делового общения и школьных письменных работ. Все эти жанры сосуществуют в рамках узкого контекста, а в переводе такое сосуществование отсутствует.

Будучи учеником школы, герой пишет сочинения на заданную тему, однако пишет «своими словами», из-за чего сочинение больше похоже на лирическую зарисовку с элементами потока сознания.

Кроме того, в тексте воплощён жанр петиции, которую после написания вторая ипостась героя подменяет объяснительной запиской из страха попасть в психиатрическую лечебницу.

Оригинал	Перевод М. Эстапе	Перевод
<i>В связи с тем, что педагог географ П. П. Норвегов уволен по собственному, а на самом деле – нет, мы требуем немедленной выдачи виновных по этапу.</i>	<i>Teniendo en cuenta que el pedagogo geógrafo P.P. Norvegov ha sido despedido por petición propia, cuando en realidad no ha sido así, exigimos la entrega inmediata de los culpables bajo escolta.</i>	<i>Принимая во внимание тот факт, что педагог-географ П. П. Норвегов был уволен по собственному желанию, тогда как в действительности это было не так, требуем немедленной выдачи виновных под конвоем</i>

– здесь очевидно исправления и прояснение контекста в переводе.

Жанр петиции также переосмысливается в ироническом ключе. В строгий официальный стиль вводится почти имитация звучащей спонтанной речи: «по собственному, а на самом деле нет», кроме того, появляется «выдача виновных по этапу», контрастирующая с самой

петицией как стилистически, так и семантически. В переводе Маргариты Эстапе текст петиции выдержан в официальном стиле, а пародийно-иронический модус не сохраняется.

Последняя глава романа, «Завещание», композиционно и стилистически не схожа с соответствующим юридическим документом, однако во многом построена в эстетике прощальной речи: учитель Норвегов даёт последнее напутствие ученикам перед уходом из школы и перед смертью, главный герой же прощается со своей возлюбленной Ветой, а также со своим детством.

В главе «Завещание» содержится также прощальное послание главного героя своей воображаемой возлюбленной, выдержанное в высоком регистре:

Оригинал	Перевод М. Эстапе
<i>Радость моя, если умру от невзгод, сумасшествия и печали, если до срока, определенного мне судьбой, не нагляжусь на тебя, если не нарадуюсь ветхим мельницам, живущим на изумрудных полынных холмах, если не напьюсь прозрачной воды из вечных рук твоих, если не успею пройти до конца, если не расскажу всего, что хотел</i>	<i>Cariño, si me muero por no hacer nada, de locura y pesar, si antes de la hora que me ha designado el destino, no puedo verte, si no veo los viejos molinos de viento que viven en las colinas de ajeno de color esmeralda, si no bebo el agua transparente de tus manos eternas, si no tengo tiempo de llegar al final, si no cuento todo cuanto quería contar sobre ti, sobre mí, si un día muero</i>

<i>рассказать о тебе, о себе, если однажды умру не простясь – прости.⁸¹</i>	<i>sin haberme despedido – perdóname.</i>
---	--

В данном переводе обилие однородных придаточных позволяет сохранить экспрессивный синтаксис, что даёт возможность воспринимать прощание как стихотворение в прозе, однако на уровне лексики патетика значительно снижается (даже открывающее фрагмент обращение «радость моя» подменяется более нейтральным «дорогая»), кроме того, встречается ряд неточностей:

Вот точный перевод испанского текста:

«Дорогая, если я умру от безделья [неточность, снижение], от сумасшествия и печали, если не смогу увидеть [вместо «не негляжусь»] тебя до срока, который мне определила судьба, если не увижу [вместо «не нарадуюсь»] старых ветряных мельниц на пыльных холмах цвета изумруда, если не попию прозрачной воды из твоих вечных рук, если не успею дойти до конца, если не расскажу всего, что хотел рассказать о тебе, о себе, если однажды умру, не попрощавшись – прости меня».

Можно заключить, что в переводах тексты «выравниваются», вследствие чего нейтрализуется и стилистический контраст, и жанровая разнородность.

⁸¹ Саша Соколов, Ук. Соч., глава пятая, «Завещание»

Выводы к 1 главе

Лингвопрагматический подход к анализу художественных переводов предполагает комплексное исследование переводческих трансформаций и оценку коммуникативного эффекта, который оказывает текст перевода на читателя-иностранца. Таким образом, для нашего исследования актуальны не только особенности самих текстов, но и отношение к ним участников коммуникации (автора, переводчика и читателя).

Можно сделать вывод о том, что в основе переводческих трансформаций текстов лежит непонимание жанровой специфики текстов, их поэтического характера.

Несмотря на то, что в последние годы среди испанских переводчиков, исследователей и читателей возрос интерес к русской литературе XX века и её художественным особенностям, идеологический контекст всё же иногда выносится на первый план, вследствие чего художественная форма переводов отражает каноны социальной прозы.

В этом контексте следует рассматривать проблему несовпадения представлений авторов оригинала и перевода о жанре и форме, которая также осложняется сосуществованием в «Москве-Петушках» и «Школе для дураков» иронического и поэтического начала и регулярным соположением единиц разных регистров. У носителей русского и испанского языка разные представления об уровне стилистической нормы и разная трактовка низкого и высокого стиля в литературной традиции: согласно представлениям испанцев, черты поэтического языка не могут присутствовать в изначально низком стиле. Помимо общих представлений о жанре, в читательском предпонимании испанцев отсутствуют ассоциации и знания, связанные с произведениями русской литературы, послужившей одним из наиболее характерных источников

интертекстуальных элементов, широко используемых в произведениях постмодернизма.

Таким образом, мы выявили круг теоретических проблем, связанных с восприятием тестов представителями другой культуры и выделили художественные ресурсы, на материале которых наиболее рельефно можно будет проследить механизмы переводческих трансформаций: использование тропов, эксперименты с жанрами, аллюзии, игра слов, фонетические приёмы.

Отметим, что для нашего лингвопрагматического исследования важны не только идейно-художественные особенности текстов переводов как таковых, но способ репрезентации материала в издании. Так, особенно показательным оказался анализ критических материалов, опубликованных вместе с текстом драматической адаптации «Москвы–Петушков».

Изучение вопроса жанровой формы позволило понять, что поэма «Москва–Петушки», во многом наследующая традицию гоголевских «Мёртвых душ» воспринимается испанским читателем как роман, поэтому её поэтические характеристики зачастую игнорируются.

Сложности связаны и с восприятием ерофеевского текста как повествования о путешествии. Для испанского читателя жанр путешествия предполагает перемещение героя и знакомство с новыми местами и персонажами, а путешествие во времени в переводе игнорируется, хотя путешествие героя поэмы построено на ироническом переосмыслении замкнутого пространства.

Что касается жанрового и стилового своеобразия «Школы для дураков», в качестве основных источников мы выделили переосмысленный жанр романа воспитания, который задаёт структуру произведения, и ряд «побочных» жанров, нашедших воплощение в тексте романа. В их числе мы отметили жанр сказки, притчи, проповеди, школьного сочинения, петиции и завещания.

Глава 2

2.1 Лингвопрагматический анализ переводов

В рамках анализа текстов испанских переводов мы рассмотрим механизмы передачи тех художественных особенностей, которые можно считать ключевыми для идиостиля Ерофеева и Соколова. Мы выделим наиболее характерные приёмы и проследим, как именно они реализуются у каждого из авторов и как отражаются в языке переводов.

В этом разделе будут рассмотрены проявления интертекстуального потенциала текстов, игра слов и авторская модификация фразеологизмов, смешение единиц разных стилей, которое, в свою очередь, свидетельствует о сосуществовании иронического и поэтического начала в текстах.

Отдельного анализа заслуживают особенности текста драматической адаптации «Москвы-Петушков». Кроме того, в специальном разделе будут прокомментированы случаи переводческого упрощения и логизации.

Под лингвопрагматическим подходом к анализу переводов мы будем понимать метод исследования текста, построенный на отношении «между знаком и участником коммуникации», важность которого для переводоведческих исследований сформулировал немецкий лингвист О. Каде⁸².

Говоря о языке того или иного произведения, мы будем оперировать категорией идиостиля. В некоторых работах по стилистике идиостиль или индивидуальный стиль, как совокупность языковых особенностей речи писателя, отождествляется с идиолектом⁸³. Мы разграничиваем эти понятия и трактуем идиолект как «совокупность

⁸² Каде О. Проблемы перевода в свете теории коммуникации // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М. 1978. – с. 87

⁸³ См. например, Стилистический энциклопедический словарь русского языка. Под ред. Кожиной М.Н., М. 2006

формальных и стилистических особенностей, свойственных речи отдельного носителя данного языка»⁸⁴. В качестве рабочего определения понятия *идиостиль* будем использовать следующее: «способ отбора языковых средств и индивидуальную манера, которой исполнено литературное произведение». Такая антиномия позволяет понимать под идиолектом индивидуальность языковой личности любого человека, тогда как идиостиль становится частным случаем идиолекта, характеризующего творческую языковую личность. Такое понимание идиостиля сближает его с понятием языковой личности, разработанным В. В. Виноградовым⁸⁵. Применяя этот термин к стилю художественных произведений, Виноградов также использует синонимичные понятия «литературная личность» и «поэтическая личность», однако не даёт чёткого определения этих категорий.

Поскольку мы сравниваем соответствие оригиналов и переводов *стилистической норме* исходного и переводящего языка, мы будем оперировать введённым Ю. С. Степановым понятием «*коэффициент нормы*», поправку на расхождение уровней нейтрального стиля в разных языках⁸⁶.

Говоря о преобразованиях, которые текст претерпевает в процессе перевода, мы будем оперировать понятием переводческой *трансформации*, перевыражения, трактуя его в широком смысле и понимая под ним различные типы изменений: замена, опущение, перестановка, амплификация, гипо-гиперонимический перенос. Нередко сам процесс перевода определяется как межъязыковую трансформацию оригинального текста. А. Д. Швейцер отмечает⁸⁷, что в переводоведческой традиции этот термин используется в

⁸⁴ Лингвистический энциклопедический словарь / под редакцией В.Н. Ярцевой. – 2-е изд., доп. – М., 2002. – с. 171

⁸⁵ См.: Виноградов В.В. О языке художественной литературы, М. 1959. – 656 с.

⁸⁶ См.: Степанов Ю. С. Французская стилистика (в сравнении с русской) М. 2003. – с. 235

⁸⁷ Швейцер А.Д. Теория перевода. М. 2012. – с. 118.

метафорическом смысле, так как сам по себе текст оригинала не «трансформируется».

Для оценки переводческих решений мы будем использовать критерий *эквивалентности* и адекватности. Эквивалентность перевода понимается нами с позиции прагматики перевода, сформулированной в первой части работы. В переводоведческих исследованиях первой половины XX века критерий *адекватности* перевода употреблялся как синоним эквивалентности. Понимая терминологическую путаницу, не позволяющую чётко разграничить эти два понятия, а также субъективность и условность самого термина *адекватность*, предполагающего гипотетическую возможность создания абсолютно точного перевода, мы не отказываемся от использования этого термина, принимая во внимание широкую трактовку термина в рамках теории познания. Категория адекватности обозначает верное воспроизведение в представлениях, понятиях и суждениях объективных связей и отношений действительности⁸⁸. Учитывая субъективность оценки при определении адекватности перевода, мы будем использовать термин *адекватность* в значении *точность* для оценки перевода смыслового содержания или для оценки соответствия прагматическим задачам.

⁸⁸ Философская энциклопедия (в 5 томах, 1960-1970) под редакцией Ф. В. Константинова
<http://philosophy.niv.ru/doc/encyclopedia/philosophy/>

2.1.1 Функции интертекстуальных элементов

Как уже было отмечено, одной из основополагающих черт ерофеевского идиостиля, представляющей особую сложность для испанского переводчика, является авторская ирония и обилие интертекстуальных элементов. Нередко интертекстуальные элементы и оказываются источником иронии. Так, если юмор положения и словесный юмор вполне понятен испанскому читателю, то ирония многослойна и неочевидна. Некоторые каламбуры доступны для читателя-иностранца, но, как правило, не каламбуры, построенные на аллюзиях, поэтому пласт аллюзий и подтекста утрачивается полностью. В подобных случаях переводчик может обеспечить подробный подстрочный комментарий, чтобы донести суть каламбура или игры слов до читателя. Однако воздействие каламбура как стилистического приёма, призванного создавать комический эффект, будет утрачено.

Интертекстуальный характер структуры поэмы также позволяет исследователям судить о разных прецедентных текстах, отражённых в поэме, как о доминирующих. Так, например, Г. С. Прохоров предлагает рассматривать библейский пласт как структурообразующий⁸⁹. Е. А. Егоров указывает на однозначно основополагающую роль гоголевского художественного мира в осмыслении Ерофеева: «мчащийся поезд – явная аллюзия на гоголевскую модель мира, “птицу-тройку” (реминисценции, отсылающие к Гоголю вообще имеют решающее значение для художественной структуры “Москвы–Петушков”)⁹⁰. Для обоснования своих точек зрения исследователи прибегают к разным методам изучения текста вплоть до

⁸⁹ Прохоров Г.С. Функция библейского парафраза в организации внутреннего интертекста поэмы Венедикта Ерофеева «Москва–Петушки» // Материалы Третьей международной конференции ТГУ (<http://www.moskva-petushki.ru/articles/3mkttgau/>)

⁹⁰ Егоров Е.А. Поэтика заглавия поэмы Вен. Ерофеева «Москва–Петушки» // Материалы Третьей международной конференции ТГУ (<http://www.moskva-petushki.ru/articles/3mkttgau/>)

квантитативного анализа текста для выявления доминирующих лексических пластов.

Многочисленность трактовок исключает наличие какого-либо общепринятого понимания произведения. Однако, как указывает И. В. Фоменко, «загадка поэмы в том, что всякое ее понимание убедительно и не противоречит другим. Она опровергает привычные представления об интерпретациях как вариантах некоего инварианта»⁹¹.

Если отсылки к «Фаусту» Гёте и шекспировским сюжетам наверняка успешно распознаются испанским читателем, то огромный пласт аллюзий на прецедентные тексты русской литературы, включая очевидные для русского читателя упоминания «твари дрожащей» или цитирования избитых афоризмов остаётся недоступным для декодирования.

Поэма многоуровневая и открыта для разных трактовок⁹², и наряду с социально-политической проблематикой важно обилие аллюзий на классическую литературу и воплощение евангельских мотивов. Рассуждая о литературных источниках поэмы, Юрий Левин условно выделяет два полюса⁹³:

- Библия
- Советская пропагандистская публицистика

Примечательно, что ко второй относятся не только лозунги и характерные клише, но и хрестоматийные произведения русского соцреализма и даже освоенные пропагандой цитаты из русской классики. Между этими двумя «полюсами» оказывается русская поэзия, литература сентиментализма (о чём позволяет говорить сам жанр

⁹¹ Фоменко И.В. О феномене «Москвы–Петушков» [электронный ресурс] – http://www.bookol.ru/nauka_obrazovanie/yazyikoznanie/161685

⁹² По замечанию Ю. М. Лотмана, произведениям искусства как таковым свойственна способность «коррелировать с читателем и выдавать ему именно ту информацию, в которой он нуждается и к восприятию которой он подготовлен» (Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М. 1970 – с. 34).

⁹³ Левин, Ю. Комментарий к поэме «Москва-Петушки» Венедикта Ерофеева = Kommentar zum Poem «Moskva-Petushki» von Venedikt Erofeev/ Levin J.; Предисл. на нем. яз. Пфайндля Х. Грац ; М., 1996

путешествия, пусть и постмодернистски переосмысленный), русская проза XIX века.

В тексте встречаются интертекстуальные элементы разных типов, первый из которых представлен цитатами с атрибуцией или без неё. Цитаты с атрибуцией заключаются в кавычки и снабжаются ссылкой на воспроизводимый текст.

Цитаты могут и не снабжаться атрибуцией. Специфика «Москвы-Петушков» такова, что неатрибуированная цитата может считаться одним из основных стилистических ресурсов и становится, согласно наблюдению Ю. Левина «первичным средством коммуникации». Видоизменяясь и иронически переосмысливаясь, цитаты становятся также одним из ключевых комических приёмов.

Так, цитата из Боратынского:

Оригинал	Перевод Крюковой и Каскарры	Перевод
<i>Есть бытие, но именем каким его назвать – ни сон оно, ни бдение.</i>	<i>La existencia es algo real. Pero, ¿qué nombre se le podría dar? No es ni sueño ni vigilia.</i>	<i>Существование – это нечто реальное. Но какое имя ему можно дать? Это ни сон, ни бодрствование.</i>

иронически переосмысливается и проецируется на состояние опьянения. Игнорирование скрытой цитаты привело не только к нивелированию интертекстуального потенциала, но и к стиранию стилистических особенностей поэтического текста. В частности, не сохранена ритмизация и упрощён синтаксис: одно сложное предложение разделено на три простых в соответствии с нормативным порядком слов.

Атрибуированные цитаты, наименее сложные для воспроизведения и восприятия, немногочисленны, однако всё же встречаются в тексте поэмы:

Оригинал	Перевод Крюковой и Каскарры	Перевод
«Но теперь – «довольно простоты», как сказал драматург Островский. И – финита ля комедия. Не всякая простота – святая. И не всякая комедия – божественная...»	“Pero ahora “ <i>Se acabó la ingenuidad</i> ”, como dijo el dramaturgo Ostrovski. Y, finita la comedia. No toda ingenuidad es santa... No toda comedia es divina...” ⁹⁴	"Но теперь «довольно простоты», как сказал драматург Островский. И финита ля комедия. Не любая простота святая. Не любая комедия – божественная"

Здесь цитата из Островского является частью цепочки из семантически связанных элементов: литературных отсылок и фразеологических единиц, и в сознании читателя, не распознающего отсылку к комедии Островского «На всякого мудреца довольно простоты», эта связь не устанавливается.

Неатрибуированные цитаты становятся важным ресурсом для авторских сравнений, когда любой, подчас бытовой феномен характеризуется при помощи цитаты, а также условно сравнивается с фактом искусства. Рассмотрим контекст, где эти два приёма использованы в сочетании друг с другом:

⁹⁴ "Но теперь «довольно простоты», как сказал драматург Островский. И финита ля комедия. Не любая простота святая. Не любая комедия – божественная"

«...Это так! Чепуха! Полет шмеля это, забавы взрослых шалунов, а никакие не прецеденты!...»⁹⁵

Очевидно, что «Полёт шмеля» отсылка к произведению Римского-Корсакова, а «забавы взрослых шалунов» – цитата из Евгения Онегина.

«¡Eso no era nada! ¡Eran tonterías! ¡Eran vuelos de abejorro, juegos de granujillas adultos, pero nada de precedentes»⁹⁶

Отсылка к пушкинскому тексту неизбежно теряется, а «Полёт шмеля» в испанской традиции известен как “El vuelo del moscardón” контексты с названием "El vuelo del abejorro", однако, также встречаются, однако слово Vuelo всегда представлено в единственном числе и перед moscardón/abejorro присутствует определённый артикль. В стремлении к синтаксическому упрощению и логизации «полёт шмеля» согласован с соседними единицами в контексте.

Аллюзивные заимствования, в отличие от цитации, характеризуются воспроизведением не всех элементов исходного высказывания, а только их части, которой достаточно для распознавания источника.

Как отмечает Н. А. Фатеева, принципиальное отличие механизма использования аллюзии от цитации состоит в том, что в случае цитации «автор преимущественно эксплуатирует реконструктивную интертекстуальность, регистрируя общность «своего» и «чужого» текстов» а в случае с аллюзией появляется «конструктивная интертекстуальность, цель которой организовать заимствованные элементы таким образом, чтобы они оказывались узлами сцепления семантико-композиционной структуры нового текста»⁹⁷.

⁹⁵ Венедикт Ерофеев, Москва-Петушки, Глава «Крутое-Воиново»

⁹⁶ "Это ничего, это были глупости! Полёты шмеля, игры взрослых шалунов, а никакие не прецеденты"

⁹⁷ Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности. М. 2007. – с. 129

Аллюзия может воспроизводить и совокупность стилистических параметров прецедентного текста. Так, отмечается, что стиль, форма диалогизированного монолога и общность мотивов отсылает к творчеству Достоевского, и в ряде случаев исследователи отмечают сходство с тем или иным конкретным произведением, так, например, повествование «как будто от лица героя “Сна смешного человека”» в главе «Кусково-Новогиреево», куда вплетаются блоковские мотивы:

«А потом (слушайте), а потом, когда они узнали, отчего умер Пушкин, я дал им почитать "Соловьиный сад", поэму Александра Блока. Там в центре поэмы, если, конечно, отбросить в сторону все эти благоуханные плеча и незаренные туманы и розовые башни в дымных ризах, там в центре поэмы лирический персонаж, уволенный с работы за пьянку, блядки и прогулы. Я сказал им: "Очень своевременная книга, - сказал, - вы прочтете ее с большой пользой для себя". Что ж ? они прочли. Но, вопреки всему, она на них сказалась удручающе: во всех магазинах вермут был забыт, международный аэропорт	“Y luego —fijaos—, una vez se hubieron enterado de cómo había muerto Pushkin, les dí a leer el poema de Alexandr Blok, <i>El jardín del ruiseñor</i>. Dejando a un lado, como es natural, todos los hombros fragantes, las oscuras nieblas y las torres rosadas entre volutas de humo, el centro del poema lo ocupa el personaje lírico despedido del trabajo por culpa de las borracheras, las putas y el absentismo. Al dárselo les dije: “Es un libro muy adecuado; su lectura os será de mucha utilidad. Pues bien: lo leyeron. Pero, contrariamente a lo esperado, el libro les produjo un abatimiento total; de pronto desapareció “Frescor” de todas las tiendas. Sin que se supiera por qué, se olvidaron del sika, del vermu y del
---	--

<i>Шереметьево был забыт, - и восторжествовала "Свежесть", все пили только "Свежесть".»⁹⁸</i>	<i>aeropuerto internacional de Sheremétievo, y triunfó el "Frescor"; ninguno bebía otra cosa que no fuese "Frescor"»⁹⁹.</i>
--	--

Примечательно, что «благоуханные плечи» и «неозарённые туманы» не встречаются в поэме «Соловьинный сад», однако наваяны как самим текстом, так и отдельными стихотворениями Блока – эта сложная цитация объемлет сам стиль поэта. В свою очередь, как указывает Э. Власов, подобная манера сниженного интертекстуального пересказа восходит одному из рассказов Зощенко.

Несмотря на то, что поэма пересказывается в сниженном ироническом ключе, её сюжет действительно обнаруживает параллели с «Москвой-Петушками».

Тем не менее, «своевременная книга»¹⁰⁰ сказала на прочитавших «удручающе». Из перевода Крюковой и Каскарры следует, что коллеги Венички «впали в уныние» вместо того, чтобы приобщиться к высокому и прекрасному. На самом же деле персонажи не впали в уныние, а действительно устремились к «прекрасному», воплощённому в поэтичном названии одеколona «Свежесть». Однако это устремление по-ерофеевски амбивалентно: «высокому» названию соответствует спиртосодержащая субстанция, непригодная к употреблению в качестве напитка. Из перевода фрагмента также неясно, что речь идёт об

⁹⁸ Венедикт Ерофеев, Москва-Петушки, глава «Кусково-Новогиреево»

⁹⁹ «А потом (обратите внимание), как только они узнали как умер Пушкин, я дал прочитать им поэму Александра Блока «Соловьинный сад». Конечно, если оставить в стороне все благоуханные плечи, тёмные туманы и розовые баини, окутанные дымом, в центре поэмы находится лирический персонаж [примечательно, что лирический герой в испанской литературоведческой традиции как правило называется 'hablante lírico'], уволенный с работы из-за пьянства, шлюх и прогулов. Давая им текст, я сказал: «Это очень своевременная книга, её чтение будет вам очень полезно. Итак, они её прочитали. Но, вопреки ожиданиям, книга повергла их в абсолютное уныние. Вскоре из всех магазинов пропала «Свежесть». По какой-то причине они забыли про сику, про вермут и про международный аэропорт Шереметьево, и восторжествовала «Свежесть»; никто не пил ничего другого.»

¹⁰⁰ Отсылка к известному отзыву Ленина на «Мать» Горького также утрачивается

одеколоне, таким образом, утрачивается ирония и стирается социальная характеристика героев.

В пассаже с «Соловьиным садом» мы проследили сложную отсылку к творчеству Блока. Рассмотрим контекст, насыщенный аллюзиями к текстам разных авторов. Так, стилистические отсылки к текстам Гоголя на уровне структуры могут комбинироваться с дословной цитацией тургеневских текстов:

«Девальвация, безработица, пауперизм... <...> вот какие глаза в мире чистогана... <...> Зато у моего народа – какие глаза! Они постоянно навывкате, но – никакого напряжения в них. Полное отсутствие всякого смысла – но зато какая мощь! (какая духовная мощь!) эти глаза не продадут. Ничего не продадут и ничего не купят. Что бы не случилось с моей страной, во дни сомнений, во дни тягостных раздумий, в годину любых испытаний и бедствий – эти глаза не сморгнут. Им все божья роса...»¹⁰¹

“Corrupción, inflación, paro, pobreza! <...> así son los ojos en el mundo del dinero contante y sonante <...> En cambio, ¡qué ojos tiene mi pueblo! Fuera de las órbitas constantemente, pero sin que haya en ellos ninguna tensión. Aunque esos ojos no expresen discernimiento, en cambio, ¡qué poder! (¡Qué poder espiritual!) Esos ojos nunca venderán nada. Nunca venderán ni comprarán nada. Pase lo que pase en mi país. En los momentos de duda, de graves reflexiones, ante la prueba o la desgracia, esos ojos no parpadearán. Para ellos, todo es rocío de Dios...”¹⁰²

¹⁰¹ Венедикт Ерофеев, Москва-Петушки, глава «Карачарово-Чухлинка»

¹⁰² "Коррупция, инфляция, безработица, нищета! <...> Вот какие глаза в мире звонких монет <...> Напротив, что за глаза у моего народа! Постоянно навывкате, но без какого-либо напряжения. Пусть они и не выражают никакого здравого смысла, но зато какую мощь! (Какую духовную мощь!) Эти глаза никогда ничего не продадут. Не продадут и не купят. Что бы ни происходило в моей стране. В

Штампы, обличающие капиталистов, в переводе дополнены единицей *inflación*, что призвано актуализировать текст в восприятии читателя-испанца.

Ироническое переосмысление и актуализация цитат из классической литературы осуществляется за счёт модификации цитат и привнесения новых смыслов. В приведённом выше контексте разрушение патетики достигается при помощи введения в контекст разговорных единиц: *«глазом не моргнуть»*, *«всё божья роса»*.

Аналогичное ироническое переключение тональности видим и в случае модификации цитаты из Николая Островского:

«Жизнь дается человеку один раз, и прожить ее надо так, чтобы не ошибиться в рецептах»

“Solo se vive una vez y hay que vivir la vida de tal manera que no se equivoque en las recetas”¹⁰³.

В поэме есть случаи «интертекстуального пересказа», когда стиль повествования героя должен заведомо контрастировать со стилем автора. Так, например, герой рассказывает о своей любви «по-тургеневски», и включается уже пародийный модус:

«...у Ивана Тургенева все это немножко не так, у него все собираются к камину, в цилиндрах, и держат жабо на отлете <...> А жабо – что нам жабо! Мы уже и без жабо – лыка не вяжем...»¹⁰⁴

“...eso es algo diferente en Turguénev. En sus libros, todos se reúnen alrededor de la chimenea, usan sombreros de copa y llevan las chorreras en la mano <...> Y en cuanto a las

моменты сомнений, тяжёлый размышлений, в час испытаний или неудач, эти глаза не моргнут. Для них всё – божья роса”.

¹⁰³ «Жизнь проживается только однажды, и нужно прожить её так, чтобы не ошибаться в рецептах»

¹⁰⁴ Венедикт Ерофеев, Москва-Петушки, глава «61-й километр – 65-й километр»

chorreras, ¡qué nos importan a nosotros las chorreras! Aun sin chorreras ya casi no podemos ni hablar... ”¹⁰⁵

Абсурдистский авторский элемент «жабо на отлёте», видимо, созданный на основе наречного выражения «[цилиндр] на отлёте» трансформирован в нелогичное, но понятное «держать жабо в руке», вследствие чего комический эффект сохранён частично.

Наряду с литературными отсылками текст богат культурными аллюзиями, которые в большинстве своём распознаются носителем русского языка, но могут оказаться непонятны испанскому читателю. Так, например, рассказывая об «индивидуальных графиках» в главе «Новогиреево-Реутово», автор упоминает известные произведения искусства:

*«...У третьего – биение гордого сердца, **песня о буреветнике и девятый вал**. И все это – если видеть только внешнюю форму линий...»*

“En un tercero, el latir de un corazón orgulloso, la canción del petrel y la novena gran ola. Y todo ello, si uno se fija solamente en la forma externa de los gráficos ”¹⁰⁶

«Песня о буреветнике» и «Девятый вал» переведены буквально – “Canción del petrel” и “La novena gran ola”, вероятно, было бы целесообразно снабдить текст примечанием, указывая на отсылки к Горькому и Айвазовскому.

Отдельного внимания заслуживает феномен автоцитации и построения связей внутри произведения. В поэме присутствует ряд выражений-лейтмотивов, очерчивающих структуру произведения или

¹⁰⁵ «У Тургенева несколько иначе. В его книгах все собираются возле камина, надевают цилиндры и носят жабо в руке <...> А что до жабо, то какое нам до них дело, мы и без жабо уже почти говорить не можем»

¹⁰⁶ «На третьем [графике] – биение гордого сердца, песня о буреветнике и девятая большая волна. И всё это – если учитывать только внешнюю форму графиков».

дополняющих образ персонажей: периодически мы встречаем в тексте отсылки к чему-то ранее упомянутому в поэме. Подобные отсылки могут быть в большей или меньшей степени значимыми и легко распознаются, если воспроизводят нечто сказанное выше дословно или близко к тексту. Анализ перевода показывает, что подобные отсылки внутри произведения чаще всего игнорируются, не опознаются переводчиками и становятся малодоступны для распознавания читателем.

Интертекстуальный потенциал романа «Школа для дураков» реализован на уровне жанрообразующего идеостилевого влияния жанра романа воспитания, а также за счёт вводимых в текст аллюзий и цитат (как и в «Москве-Петушках»).

Основными пластами интертекстуальных упоминаний для Соколова, как и для Ерофеева, становятся русская классическая литература и хрестоматийные тексты советского периода, хотя встречаются и «очевидные» отсылки к классике мировой литературы (например, образ географа Норвегова отчасти является переосмыслением образа Дон Кихота. Учитель рассказывает, что ему нельзя подходить к ветреным мельницам: «Врачи <...> запретили мне подходить к ветряным мельницам ближе, чем на километр, но запретный плод сладок: меня ужасно к ним тянет, они совсем рядом с моим домом, на полынных холмах, и когда-нибудь я не выдержу»¹⁰⁷).

Как правило, интертекстуальные вкрапления представлены аллюзиями, введёнными в повествование, нередко они используются в составе сравнений или переосмысляются, дополняясь новыми элементами. Ваше анализировалась снабжённая сноской неатрибуированную цитату из Пушкина. Примечательно, что это единственный случай, когда цитата поясняется примечанием, и все

¹⁰⁷ Саша Соколов, Школа для дураков, Глава Первая. Нимфея

остальные случаи, включая более очевидные цитаты, никак не помечаются:

*Весна – это вам не зима, когда мой двор
уединенный, печальным снегом
занесенный, твой колокольчик огласил¹⁰⁸.*

*La primavera no es el invierno, es cuando en
mi patio apartado de todo, cubierto de una
nieve triste, tu campanilla ha sonado.¹⁰⁹*

Отметим, что нераспознанная (хотя и переданная синтаксически близко к оригиналу) цитата повлекла за собой фактическую ошибку. Переводчица неверно определяет тип придаточного, и из текста перевода следует, что *колокольчик огласил двор* весной, в то время как в пушкинском тексте речь идёт о приезде Пущина 11 января 1865 года.

Подчас цитаты претерпевают авторскую модификацию и разрываются

*По долинам небытия и по взгорьям страданий /
Por los valles de la nada y por las colinas de los
sufrimientos¹¹⁰*

или приводятся не полностью:

*занятия музыкой, на любом инструменте,
умеренно, терапия, чтобы не было
мучительно больно*

*estudiar música, cualquier instrumento, con
moderacion, como terapia, para que no sea
atrozmente doloroso¹¹¹*

¹⁰⁸ Саша Соколов, Школа для дураков, Глава пятая. Завещание

¹⁰⁹ "Весна – это не зима, это когда с моём дворе, отдалённом от всего, покрытом печальным снегом, твой колокольчик зазвучал"

¹¹⁰ "По долинами ничего и по холмам страданий"

Примечательно, что контексты «чтобы не было мучительно больно» и «мне всё равно мучительно больно» далее снова встречаются в романе и систематически переводятся при помощи глагола *sufrir* (страдать):

para no sufrir atrozmente (дважды)

sufro atrozmente (дважды)

В рассуждение о шахматной фигуре *конеслон*, которая может ходить «крест накрест или вовсе не ходить, то есть пропускать ход» вплетается видоизменённый текст песни из фильма «Дети капитана Гранта». При этом цитата атрибуирована, но неверно: герой путает капитана Гранта с другим персонажем, капитаном Бладом/Блэдом: «напевал на мотив из Детей капитана Блэда: конеслон, конеслон, улыбнитесь». В переводе аллюзия не распознана, и сохранён персонаж *Capitán Blood*.

Отметим, что поскольку часть романа рассказывается от лица школьника, многие интертекстуальные элементы отсылают нас к хрестоматийным произведениям школьной программы, многие из которых легко считываются носителями русского языка и культуры:

*негром преклонных годов / un negro de edad respectable*¹¹²

*Все было **мрак и вихорь**¹¹³. Нет, мы **посвятим** сегодняшние **порывы** наши – наоборот – пустыне, обгаренной тюльпанами./*

¹¹¹ "Заниматься музыкой, любым инструментом, умеренно, в качестве терапии, чтобы не было нестерпимо больно"

¹¹² "негром почтенного возраста"

¹¹³ Цитата из «Капитанской дочки».

*Todo eran tinieblas y torbellinos. No, vamos a dedicar nuestros arrebatos del día de hoy – al revés – al desierto bañado de sangre del tulipán*¹¹⁴

Помимо отсылок к литературным произведениям в тексте встречаются упоминания различных фактов русской культуры. Так, например, упоминается картина «Купание красного коня», переданная как “el baño de un caballo rojo”, где использование неопределённого артикля является семантически значимым, в то время как в испанской традиции название полотна Петрова-Водкина переводится как “El baño del caballo rojo” (определённый артикль указывает на единичность объекта).

Помимо хрестоматийных художественных произведений, знакомых советскому школьнику, в интертекстуальных вкраплениях видим также типичные для школьных учебников формулы наподобие «из пункта А в пункт Б». В одном из контекстов «пункты» иронически переосмысляются, и мужской туалет школы, где герой разговаривает с учителем Норвеговым, именуется «пункт М», что было передано в переводе буквально:

*я особенно рад нашей встрече здесь, в
пункте М /*

*me alegra mucho verle aquí, en el punto M*¹¹⁵

В испанской традиции мужской и женский туалет обыкновенно обозначают не буквами, а пиктограммами, и буква М, так или иначе, не служит для обозначения мужского пола. Игру слов можно было бы воссоздать, обыграв буквенное обозначение WC.

¹¹⁴ "Всё было вихри и тьма. Нет, сегодняшние наши порывы мы посвятим – напротив – пустыне, залитой кровью тюльпана"

¹¹⁵ "Очень раз видеть вас здесь, в пункте М"

Скирлы — малоизвестное даже для русского читателя слово из сказки¹¹⁶. Однако следует обратить внимание не только интертекстуальный, но и автотекстуальный потенциал единицы. Так «Скирлы» — это внутренняя цитация в рамках произведения, которая анонсирует одноимённую главу «Школы для дураков» ли отсылает нас к ней в последующих главах. Поскольку герой воспринимает время нелинейно, для нас не всегда очевидна хронология подобных отсылок, однако связи выстраиваются только по мере дальнейшего прочтения. В переводе повтор механически сохранён, использована «правильная» словоформа, в то время как слово «скирлы» опущено.

*Нет, прежде виадук с обледенелыми скрипучими ступенями. Скирлучими, мама. От слова скирлы....*¹¹⁷

*...Escalones helados y rechinantes. Rechinantes, mamá*¹¹⁸.

В этом случае игра слов построена на окказионализме «скирлучий», построенном за счёт ложной народной этимологии.

В поэме Ерофеева мы встречаем отсылки к различным фактам мировой культуры, от античной мифологии до советской публицистики. У Соколова преобладают аллюзии на классическую русскую литературу. Анализ переводов позволяет нам заключить, что переводчики обоих произведений не предпринимают попыток воспроизведения интертекстуальных элементов, вне зависимости от их функции (декоративная, эстетическая, референтная).

Распознать аллюзия или подобного вида ссылку — задача чрезвычайно сложная и для русского читателя, подчас незнакомого с произведениями русской и мировой литературы. Однако переводчику

¹¹⁶ Междометие, возможно звукоподражательное, не имеющее определённого значения, встречающееся только в тексте одноимённой сказки.

См, например <http://www.folk.ru/Skazki/skazka.php?folkID=179&rubr=skazki>

¹¹⁷ Саша Соколов, Школа для дураков, Глава третья. Савл. Единица «скирлучий» также встречается в пятой главе «Завещание».

¹¹⁸ «Обледенелые и скрипучие ступени. Скрипучие, мама»

следовало бы там, где это возможно, использовать средства и пути компенсации подобных потерь, в частности, создавать комический эффект за счёт использования модифицированных фразеологических единиц, сочетания слов разных стилистических окрасок, каламбуров, построенных на паронимах. Выявленные нами в переводных текстах отдельные находки переводчиков свидетельствуют о неиспользованных в полной мере языковых ресурсов испанского языка.

2.1.2 Авторские модификации фразеологизмов и каламбуры в оригинале и переводах

Характерный общий для «Москвы-Петушков» и «Школы для дураков» художественный ресурс – введение в текст иронически переосмысленных фразеологизмов и игры слов. При этом в романе Соколова доминируют фонетические приёмы, которые служат не только для создания комического эффекта, но и для формирования канвы поэтического текста. Собственно звуковая игра слов дополняется иными поэтическими средствами: ритмизацией текста, рифмовкой, аллитерациями, ассонансами, звукописью.

Один из наиболее характерных для Ерофеева способов создания комического эффекта – авторское видоизменение фразеологизмов. Нередко ерофеевская игра слов строится на авторской модификации, комическом искажении или контаминации разных фразеологических единиц, обыгрывании контекстуальных синонимов и антонимов, конверсивов. Подобные единицы представляют большую сложность для прагматически адекватного перевода. Нередко комический эффект в переводе теряется: так, например, рассмотрим следующий контекст:

Начнет тошнить со всех трех сторон

*me iba a poner a vomitar por todas partes*¹¹⁹

Здесь в основе комического эффекта лежит искажение фразеологизма «на все четыре стороны/со всех четырёх сторон». В переводе видим «правильное» сочетание “*por todas partes*”¹²⁰. Аналогичным образом переведен и встречающийся в другой главе «правильный» по форме, но иронически использованный Ерофеевым

¹¹⁹ "меня начнёт рвать повсюду"

¹²⁰ "Со всех сторон, повсюду"

фразеологизм. Комический эффект нетрудно было бы сохранить, употребив в переводе числительное:

Такси обтекают меня со всех *Los taxis me rodean por todas*
четырёх сторон *partes*¹²¹

Отметим, что единицу «тошнить со всех трёх сторон» можно воспринимать не только как авторскую модификацию фразеологизма: во-первых, три стороны можно воспринимать как замаскированную сниженно-физиологическую деталь. Во-вторых, характерные для ерофеевского художественного мира три стороны – это физический, духовный и сверхдуховный, мистический уровень. В пользу второй версии и против первой свидетельствует то, что глагол *тошнить* у Ерофеева обозначает как правило состояние духа, но не тела: для физиологических процессов используется другая лексема (эта антиномия сформулирована в разговоре протагониста с ангелами небесными в главе «Москва. К поезду через магазин»).

Похожим способом создания комического эффекта является искажение или подмена значения фразеологизма. Так, например, в главе «Храпуново – Есино» игра строится на переосмыслении выражения «пить на брудершафт»:

*«Он пил только краденое: утащит, например, в аптеке флакон тройного одеколона, отойдет в туалет у вокзала и там тихонько выпьет. Он называл это «пить на брудершафт», он был серьезно убежден, что это и есть «пить на брудершафт»...»*¹²²

*“Bebía a costa de los demás. **Bebía lo que robaba:** así, por ejemplo, mangaba frascos de “Colonia Triple” en la farmacia, se*

¹²¹ "Такси окружают меня со всех сторон"

¹²² Венедикт Ерофеев, Москва-Петушки, глава «Храпуново – Есино»

*metía en el retrete de la estación de ferrocarril y se los bebía allí a escondidas. Llamaba a eso “beber por la bruderschaft”. Estaba totalmente convencido de que eso era “beber por la bruderschaft...”*¹²³

В немецком языке существует аналогичное русскому выражение “*mit jemandem Bruderschaft trinken*”, а само слово *Bruderschaft* переводится как «братство». Примечательно, что читателю-испанцу неизвестна и сама манера пить на брудершафт, понятная немцу и русскому. В переводе слово “*Bruderschaft*” затранскрибировано, и ни игра слов, ни фразеологизм как таковой не воспроизведены: само выражение передано как “*beber por la bruderschaft*”¹²⁴.

Можно трактовать текст так, что впоследствии герои пьют «*за братство*»:

— *¿Por la bruderschaft, chicos?*¹²⁵

— *Por la bruderschaft.*

Между тем, этот контекст так же некорректно интерпретировали создатели театральной адаптации, где единица «пить на брудершафт» понята неверно, что приводит к однозначной утрате языковой игры, хотя контекст выглядит логично:

“*Beber gracias a la fraternidad universal*”¹²⁶.

Аналогичное ироническое обыгрывание понятия «уволиться по собственному желанию в сочетании со сказочной формулой «по щучьему веленью» проходит сквозь текст романа «Школа для дураков»:

¹²³ "Он пил за чужой счёт. Пил то, что крал: например, утаскивал из аптеки пузырьки «Тройного одеколона», прятался в туалет железнодорожной станции и пил их там тайком. Он называл это «Пить на [за] брудершафт». Он был абсолютно уверен, что это и было «пить на брудершафт»"

¹²⁴ "Пить за брудершафт"

¹²⁵ "За брудершафт, ребята?"

¹²⁶ "Пить благодаря всеобщему братству"

Оригинал	Перевод М. Эстапе	Перевод
<i>директор Н. Г. Перилло, подстрекаемый на злое дело Ш. С. Трахтенберг Тинберген, уволил вас с работы по собственному желанию.</i>	<i>Le despidió por petición de usted</i>	<i>Уволил Вас по Вашему желанию</i>
<i>прошел слух, что вы, Савл Петрович, уволены с работы по щучьему велению</i>	<i>había sido despedido a petición propia</i>	<i>Вас уволили по собственному желанию</i>
<i>Петиция. В связи с тем, что педагог географ П. П. Норвегов уволен по собственному, а на самом деле – нет</i>	<i>...por petición propia, cuando en la realidad no ha sido así</i>	<i>...по собственному желанию, тогда как в действительности это было не так</i>
<i>Перилло хотел уволить меня по щучьему</i>	<i>Perillo quería echarme</i>	<i>Перилло хотел меня выгнать</i>

Оборот «по щучьему веленью», – известный и понятный только носителю русского языка и культуры, опущен. Между тем, утрачена и игра слов, построенная на ироническом осмыслении увольнения якобы по собственному желанию.

Примечательно, что авторские фразеологизмы представлены в анализируемых текстах не только за счёт модификации существующих

общеупотребительных единиц. Встречается и масса авторских находок, не имеющих прообраза. Такие фразеологизмы в большинстве своём переданы в переводах при помощи аналогичного оборота, существующего в испанском языке. Так, сравним

Нервы навывпуск

*Le pone a uno los nervios de punta*¹²⁷

*Nervios a flor de piel*¹²⁸

Авторский фразеологизм «нервы навывпуск» создан за счёт нарушения лексической сочетаемости и контаминации двух выражений «нервы на пределе» и «рубашка навывпуск». Такая комбинация не только создаёт комический эффект, но и подчёркивает две стороны состояния героя – обострившуюся эмоциональную уязвимость и неопрятный внешний вид.

Вариант перевода с “los nervios de punta” представляется не вполне точным, так как характеризует не уязвимость, а напряжение человека. Единица “Nervios a flor de piel”, использованная в драматической адаптации в этом отношении является более адекватным оригиналу вариантом перевода.

Тем не менее, оба испанских эквивалента нормативны, поэтому в переводах утрачивается и комический эффект, и доосмысление фразеологизма, спроецированного не только на состояние, но и на внешний вид.

Окказиональные авторские фразеологизмы и сравнения системно подменяются нейтральными нормативными аналогами или переводятся экспликативно:

¹²⁷ «Действует на нервы, вызывает напряжение»

¹²⁸ «Нервы натянуты», «как на иголках»

*Рассмеялись бы, как боги Reírse a una carcajada
limpia¹²⁹*

Важно отметить, что иногда в переводе появляется фразеологизм, которого не было в оригинале, то есть игра слов и образность повествования в целом, характерная для стиля анализируемых текстов, отчасти компенсируется. Такой ход может быть оправдан, когда, например, словосочетание «*прекрасно уживались*» передано при помощи фразеологизма “*iban como anillo al dedo*” («*подходили как перчатка к руке*», «*в самый раз*»).

Однако в определённых контекстах (в речи отдельных персонажей) употребление фразеологизмов оказывается неуместным. Так, например, один из персонажей, дедушка Митрич, «слабоумный»¹³⁰ обладает весьма скудным словарным запасом и несколько косноязычен: «*Едем в Орехово, в парк... В карусели покататься...*». Для его речевой характеристики важна нарочитая безэмоциональность, нейтральность регистра, простота выражения и подчас отсутствие вовлечённости в коммуникативную ситуацию:

*– Да, да, да, – кивал головой старый Митрич, – они там
кушают, а мы почти уже и не кушаем... Весь рис увозим в
Китай, весь сахар увозим на Кубу... А сами что будем
кушать?..¹³¹*

Учитывая специфику этого персонажа и его неказистую манеру изъясняться, странно видеть в переводе фразу, насыщенную синонимами и содержащую более широкий спектр синтаксических моделей. Эта трансформация приводит к стиранию речевой характеристики.

¹²⁹ «Расхохотаться во весь голос»

¹³⁰ «...Внучек на две головы длиннее дедушки и от рождения слабоумен. Дедушка – на две головы короче, но слабоумен тоже...» (Москва-Петушки)

¹³¹ Венедикт Ерофеев, Москва-Петушки, глава «Павлово-Посад–Назарьево»

– *Sí, sí, sí – asentía con la cabeza el viejo Mítrich –. Ellos **no hacen más que manducar** y nosotros casi **no tenemos nada que llevarnos a la boca... Mandamos todo el arroz a China, llevamos a Cuba todo el azúcar... ¿Qué nos queda a nosotros?***¹³²

Говоря о передаче речевой характеристики дедушки Митрича, следует отметить, что контаминированная речь и коверканье слов также не воспроизведены в переводе:

Пысает на пол

*Se meaba en el suelo*¹³³

Иногда ерофеевская ироническая игра слов строится на алогизмах, доведении до абсурда, что позволяет говорить о бахтинском карнавальном переворачивании в контексте Ерофеева. Подобная игра может быть выражена и исключительно лексически. Так, в главе «Дрезна-65-й километр» находим рассказ о контролёре Семёныче и о такой системе, когда наличие билета – нечто постыдное для пассажира электрички:

*«...Если какой-нибудь отщепенец спьяну и купит билет, так ему, конечно, неудобно, когда идут контролеры: когда к нему подходят за билетом, он не смотрит ни на кого — ни на ревизора, ни на публику, как будто хочет провалиться сквозь землю. А ревизор рассматривает его билет как-то брезгливо, а на него самого глядит уничтожающе, как на гадину....»*¹³⁴

Далее такой пассажир называется «зайцем». (В тексте слово закавычено, так как использовано в значении, противоположном

¹³² " – Да-да-да – кивал дедушка Митрич – они только и делают, что жрут, а у нас маковой росинки во рту не бывает... Отправляем весь рис в Китай, посылаем весь сахар на Кубу... А нам что остаётся?"

¹³³ «Мочился на пол»

¹³⁴ Венедикт Ерофеев, Москва-Петушки, глава «Дрезна-65-й километр»

«безбилетнику»). Такое обыгрывание значения привносит в микроконтекст должную иронию.

“...Si algún rebelde compraba billete debido a la borrachera, se sentía luego incómodo al pasar los revisores: cuando le pedían el billete no miraba a nadie, ni al revisor, ni a los viajeros, era como si quisiese desaparecer bajo tierra. Y el revisor, a su vez, estudiaba con asco su billete y le fulminaba con la mirada como si se tratase de un reptil...”¹³⁵

Далее такого человека называют зайцем, и в переводе эта единица воспроизведена буквально:

“Y los viajeros miraban a la “lliebre” con sus grandes y bellos ojos como diciendo...”¹³⁶

Стремясь к формально точному воспроизведению, переводчики даже сохраняют кавычки, однако читателю непонятно ни фигуральное значение лексемы «заяц», ни игра слов за счёт инвертированного значения.

Игра слов может строиться на полисемии: Так, здесь обыгрываются разные значения прилагательного *тяжёлый* (обладающий большой массой/мучительный).

*Хорошая люстра. Но уж слишком **тяжелая**. Если она сейчас сорвется и упадет кому-нибудь на голову - будет страшно больно... <...> **Тяжелая** это мысль: ... ты сидишь, а на тебя сверху - люстра. Очень **тяжелая** мысль...*¹³⁷

¹³⁵ "Если какой-нибудь бунтарь покупал билет спяну, он чувствовал себя неловко, когда проходили контролёры: когда у него спрашивали билет, он ни на кого не смотрел, ни на контролёров, ни на других пассажиров, будто хотел сквозь землю провалиться. Контролёр, в свою очередь, изучал его билет и смотрел на него как на гада/рептилию"

¹³⁶ "А пассажиры смотрели на «зайца» своими большими и красивыми глазами, будто бы говоря..."

¹³⁷ Венедикт Ерофеев, Москва-Петушки, глава «Москва. Ресторан Курского вокзала»

*¡Buena lámpara de araña! Pero demasiado **pesada**. Si se desprendiera y cayera sobre la cabeza de alguien, haría un buen daño <...> Es un pensamiento **penoso**... estás sentado y te cae encima la lámpara de araña. Vaya pensamiento tan **penoso**...*¹³⁸

В переводе игра слов не сохранена, и использованы разные прилагательные (*pesado*, *penoso*), хотя значения испанской лексемы *pesado* вполне позволяли воспроизвести игру слов (одно из значений. Зафиксированных в словаре RAE: “Duro, violento, insufrible, difícil de soportar” (тяжёлый, жестокий, невыносимый)¹³⁹).

Более удачным видится решение относительно «тяжёлой мысли», представленное в тексте театральной адаптации:

*Eso sí que sería **aplastantemente triste***¹⁴⁰

Игра слов, построенная Сашей Соколовым на полисемии единицы товарищ [обращение и обозначение друга или приятеля] (*товарищ прокурор* и *товарищ прокурора*) также не передаётся, и смысл даже искажается, так как *товарищ* подменяется *помощником*:

Что это, товарищ прокурор, говорит товарищ прокурора, у вас стекол-то совсем ноль?

*Que es esto, camarada fiscal, dice el ayudante del fiscal...*¹⁴¹

Надо отметить, что в абсолютном большинстве случаев переводчики прибегают к дословному переводу игры слов или к адаптивному переводу, сохраняя смысл, но поступаясь каламбуром как

¹³⁸ "Отличная люстра! Но слишком тяжёлая. Если б она отвалилась и упала кому-то на голову, было бы очень больно <...> Это печальная мысль. Ты сидишь, и вдруг на тебя сверху падает люстра. Вот так печальная мысль"

¹³⁹ <http://lema.rae.es/drae/?val=pesado>

¹⁴⁰ «Это было бы сокрушительным ударом», «Это было бы подавляюще грустно»

¹⁴¹ «Что это такое, товарищ прокурор, говорит помощник прокурора»

таковым. Таковы, например, контексты, где каламбур построен на однокоренных словах, что в переводе утрачивается:

*Вы к полуночи такой
пламенный, что через вас
девушки могут прыгать в <...> **Se encontrarán con lo que**
ночь на Ивана Купалу. **И buscaban.**¹⁴³
ясное дело, они все-таки
допрыгаются.¹⁴²*

К ночи на Ивана Купалу даётся примечание в виде сноски с указанием на то, что речь идёт о Святом Хуане, что обеспечивает понимание самого контекста.

Важным художественным ресурсом и способом создания комического эффекта в анализируемых произведениях являются каламбуры. Согласно наблюдениям В. С. Виноградова, в составе каламбура можно выделить два компонента: опорный и результирующий (основание и результанту). Комический эффект создаётся после реализации второго элемента.

Одним из наиболее частотных ресурсов для создания каламбуров является их построение на созвучии паронимов.

Как отмечает выдающийся переводчик Н. М. Любимов, «если каламбур имеет совершенно определённый социально-политический адрес, если он имеет идейное значение, переводчику надлежит напрячь все усилия и передать его с художественной точностью. Там, где присутствует чисто звуковая игра, переводчик вправе отступить от буквы оригинала, если иначе ему не создать того самого комического эффекта, которого добивался автор»¹⁴⁴. Интересно, что у Ерофеева мы встречаем и такие каламбуры, где релевантно и идейное содержание, и

¹⁴² Венедикт Ерофеев, Москва-Петушки, глава «Купавна–33-й километр»

¹⁴³ "Найдут то, что искали"

¹⁴⁴ Любимов Н.М. Перевод – искусство. М. 1982. – с. 245.

звуковой облик. Так, например, имена собственные могут служить ресурсом для эвфемизации за счёт фонетического подобия. Рассмотрим контекст:

Оригинал	Крюкова и Каскарра
"Ну как? Нинка из 13-ой комнаты даян эбан? А тот отвечает с самодовольною усмешкою: "Куда ж она, падла, денется? Конечно, даян."	<i>¿Qué tal Ninka, la del 13? ¿Dayán Ebán? A lo que este último, mostrando una sonrisa burlona llena de suficiencia, contesta: "¿Qué quieres que hiciera esa guarra? ¡Pues claro que dayán dayán!"</i>¹⁴⁵

Контекст переведён буквально, а эвфемизмы переданы посредством калькирования, то есть их внутренняя форма не содержит никаких намёков, понятных читателю-испанцу. Более того, единицы написаны с большой буквы, что прочнее связывает их с именами Аббэ Эбан и Моше Даян, тогда как для передачи эвфемизированного подтекста собственно антропонимы в меньшей степени важны, нежели созвучие с обценной лексемой.

Подобную игру слов полноценно передать крайне сложно, однако для того, чтобы донести её до испанского читателя, следовало, по меньшей мере, снабдить этот контекст примечанием в виде сноски, как это сделано в случае с концептуально значимым квази-антропонимом: "*Algo parecido a **Sir Kombi Korm*** (en ruso, pienso compuesto)*"¹⁴⁶. Это единственный для всего текста Крюковой и Каскарры случай, когда игра слов объясняется переводчиками в примечании.

¹⁴⁵ «Как Нинка из 13-й? Даян Эбан? На что последний с полной удовлетворения усмешкой отвечал: Что же ещё могла сделать эта шлюха? Конечно даян даян!»

¹⁴⁶ Оригинал: «фамилия у него какая-то звучная и дурацкая, вроде сэр Комби Корм» / «Что-то наподобие сэр Кобми Корм» *комбинированный корм, рус.

Одним из немаловажных стилистических приёмов и ресурсов языковой игры можно считать обыгрывание различных антиномий – поясняя свои метафизические построения, герой прибегает к противопоставлениям. Перевод таких контекстов также следует отнести к лексическим вопросам перевода, так как эти противопоставления часто строятся на разных типах антонимов.

Иногда в переводе подобный вопрос – при отсутствии очевидного способа воссоздать антоним – решается за счёт выражения противопоставления другим способом, например, при помощи антонимичного предлога:

Оригинал	Крюкова и Каскарра	
«...Был у вас вечером позыв к идеалу – пожалуйста, с похмелья его сменяет порыв к антиидеалу , а если идеал и остаётся, то вызывает антипорыв . ¹⁴⁷	“... <i>Si ha tenido usted por la noche un arranque en pos de un ideal, ya verá: después de la borrachera ese arranque será sustituido por otro contra el ideal; y si el ideal subsiste, provocará entonces un antiarranque...</i> ”	«Если у вас вечером был порыв к идеалу , вы увидите: после пьянки этот порыв сменится другим, против идеала ; и если идеал сохранится, то вызовет в таком случае антипорыв »

Кроме того, в приведённом контексте проигнорировано обыгрывание созвучных и семантически сходных, но противопоставленных слов «позыв» и «порыв».

¹⁴⁷ Венедикт Ерофеев, Москва–Петушки, глава «Фрязево–33-й километр»

Антонимы, образованные при помощи отрицательной приставки, передаются разнокоренными лексемами, что несколько разрывает семантические связи в этом контексте:

*Я, например, если пью – я Estoy enormemente **alegre**,
весел чертовски, я **dinámico** <...> no es que esté
подвижен <...> наутро я не **triste sin más, inactivo**. No...¹⁴⁹
просто **невесел**, не просто
неподвижен, нет.¹⁴⁸*

Ещё более сложно структурированную игру с русскими словообразовательными средствами видим в следующем примере:

*Если с вечера, спьяна Si, la naturaleza «**nos da de**
природа нам «**передала**», то **más**» por la noche debido a la
наутро она столько же и borrachera; por la mañana, en
«**недодает**», с cambio, **nos reduce la misma**
математической **cantidad** con precisión
точностью¹⁵⁰ **matemática**.¹⁵¹*

Схожим образом пропадает обыгрывание конверсивов *дать-взять*:
«Человек не должен быть одинок – таково мое мнение. Человек должен
отдавать себя людям, даже если его и **брать** не хотят.»

Комический эффект здесь создаётся и за счёт оппозиции выражения, принадлежащего к более высокому регистру «*отдавать себя людям*» и сниженного «*брать не хотят*», обыкновенно относящегося к предметам, а не к людям. Этот оттенок в переводе утрачен:

¹⁴⁸ Венедикт Ерофеев, Москва–Петушки, там же.

¹⁴⁹ "Я неимоверно **весел, подвижен**. ...я не просто **грустен, неактивен**. Нет..."

¹⁵⁰ Венедикт Ерофеев, Москва–Петушки, там же.

¹⁵¹ «Если природа "даёт нам лишнего" вечером из-за пьянства [эксплицитно выражена тема пьянства], утром она – напротив – настолько же уменьшает количество, с математической точностью»

*“El hombre debe **entregarse a la gente**, incluso cuando **no se la quiera aceptar**. ”*

[Человек должен отдавать себя людям, даже тогда, когда они не хотят его принимать]

К явлениям схожей природы можно отнести обыгрывание однокоренных слов, относящихся к разным частям речи, которые тоже подчас переданы при помощи разных лексем:

Оригинал	Крюкова и Каскарра	
<i>Скорбен</i>	<i>Triste</i>	<i>грустный</i>
<i>Скорбь</i>	<i>Dolor</i>	<i>боль</i>

Кроме того, единицы высокого стиля, важные для выстраивания поэтической канвы произведения, переданы нейтральными и стилистически немаркированными синонимами.

Иногда использование синонимов обуславливает связь фраз внутри контекста:

*И знаю: и сегодня будет то же, тот же хмель и то же **душегубство**...*

*Вы мне скажете: так что же ты, Веничка, ты думаешь, ты один у нее такой **душегуб**?¹⁵²*

В этом случае лексема душегубство не вполне точно передана при помощи слова “*muerte*”, «душегуб» же и вовсе проигнорирован. Отметим, что эта лексема встречается в поэме ещё один раз и переведена как “*criminal*” («преступник»).

Основной ресурс для построения языковой игры в «Школе для дураков» – фонетические средства, звуковые повторы, аллитерации и

¹⁵² Венедикт Ерофеев, Москва–Петушки, глава Железнодорожная–Черное

переходы построенные на созвучии, рассмотренные ниже. Тем не менее, в романе также можно встретить отдельные случаи авторской модификации фразеологических единиц:

*У нас с ней все хорошо получилось, в самую тютельку
...a las mil maravillas¹⁵³*

*яблоками раздора и грушами печали
las manzanas de la discordia y las peras de la tristeza¹⁵⁴*

В первом случае переводчица использует нормативный фразеологизм для передачи смысловой составляющей, а во втором прибегает к калькированию.

Можно заключить, что тенденция к передаче синонимичных фразеологизмов одним инвариантом и нейтрализация авторских модифицированных фразеологизмов не позволяет переводчикам воспроизвести важный для Ерофеева и Соколова стилистический ресурс, что объясняется, с одной стороны, игнорированием поэтического потенциала текстов, с другой стороны, стремлением к переводческой логизации и упрощению. Тем не менее, отдельные попытки сохранить или компенсировать игру слов свидетельствуют о наличии ресурсов для реконструкции авторских фразеологизмов и каламбуров в испанском переводном тексте.

¹⁵³ «Всё гладко, как по маслу»

¹⁵⁴ «Яблоки раздора и груши грусти»

Один из ключевых художественных ресурсов, которые использует Саша Соколов, – это фонетические средства и игра слов, построенная на паронимии. Как уже отмечалось, звуковые переходы нередко организуют речь повествователя и становятся источником ассоциативных связей.

Кроме того, Соколов использует более и менее очевидные графические приёмы – так, например, учитель Норвегов иногда называется ветрогоном («Ветрогон» – анаграмма его фамилии). В переводе этот приём не воссоздан, и персонаж назван «флюгером» ("el veleta de Norvégov"). Нужно отметить, что несмотря на отсутствие графического сходства, выбранная единица сохраняет семантику ветра и компонент легкомысленности¹⁵⁵

Примечательно, что в одном из контекстов ближе к концу книги Норвегов назван среди прочего «ветрогоном и флюгером» (*veleta y giraldilla*).

Примерами несложных графических приёмов являются случаи перестановки букв в слове в обратном порядке. Так, обращаясь к автору, герой рассказчик спрашивает: «а почему бы вам не взять *минодвесп*», что логичным образом передано “¿por qué no adopta el *ominoduesp*?”. В то же время в другом контексте («АТЕЛЬЕ МОД, *домеьлета. КОЛБАСЫ*») такая инверсия опущена.

Примечательно, что автор использует курсив для выделения некоторых подобных единиц, преимущественно – неологизмов. Иногда курсив также маркирует переключение на другого рассказчика или иную вставную конструкцию. Переводчик сохраняет авторский курсив и также выделяет им некоторые «непонятные» единицы и

¹⁵⁵ Из словарной статьи словаря RAE: “4. m. y f. Persona inconstante y mudable” – «Непостоянный и перемечивый человек»

затранскрибированные реалии, наиболее частотная из которых – *dacha* (русизм, зафиксированный в словарях). Иные реалии советского быта как правило передаются посредством уподобления *управдом* – *administrador* (*администратор, управляющий*).

В отдельных случаях переводчик по-формалистски сохраняет курсив при игре слов, не сохраняя собственно игру. Сравним: «Почтенный караул» передан как “*guardia de honor*”¹⁵⁶.

Неологизмы или исковерканные слова, а также некорректно употреблённые слова автор курсивом не выделяет, что позволяет видеть в них характерную черту речи психически больного человека. Такова ситуация, например, с единицей констриктор/констрикция, которая употребляется в тексте 13 раз, как правило, в значении «кондуктор», что выводится по контекстам (трамвайный констриктор, компостер констриктора). Однако есть и исключения: вывеска «РЕМОНТ ДЕТСКИХ КОНСТРИКТОРОВ» и контекст «...миновав отстойники и фильтры новейших премиальных констрикций». Если единица «констриктор» везде передана как “*constrictor*”, то в случае с «констрикциями» видим «конструкции»: “*las más recientes construcciones*”.

Ещё одна «сквозная» в данном романе единица – «сяку» (мера длины, примерно равная 30.2 см)¹⁵⁷. Слово «сяку» используется автором для создания звуковой игры и вводится в текст за счёт его созвучия с глаголом «иссякнуть»: «разве она [река] не может иссякнуть? Ты произнес сейчас странное слово, что ты сказал, что это за слово – сяку»/ “¿acaso no puede secarse? Acabas de pronunciar una palabra extraña, ¿qué has dicho, qué palabra es esta, *siaka*?”. Вероятно, переводчица посчитала «сяку» авторским неологизмом, существительным в косвенно падеже и

¹⁵⁶ «Почётный караул»

¹⁵⁷ Японско-русский словарь терминов японских боевых искусств. А.А. Арефьев. 2001 (https://budo_dictionary.academic.ru/1097)

вывела возможный номинатив "siaka", сохранив фонетическую игру: *secarse/siaka*.

Тем не менее, в последующих контекстах лексема передаётся иначе: «А снегу много? В среднем снежный покров – семь восемь сяку, а при сильных снегопадах более одного дзе¹⁵⁸» "...Alcanzó un promedio de siete u ocho siakiu, y con las nevadas más fuertes, más de un dze". Позднее так же единица транскрибируется как *shaku*.

Фонетические приёмы также реализуются в оговорках рассказчика: «Знаешь, в зябликах, вернее, в яблоках нашего вертограда сидят черви, надо что-нибудь придумать».

Отметим переводческое решение сохранить фонетическую игру при помощи созвучных слов: "Sabes, hay gusanos en las **peinetas**, **no**, **en las reinetas** de nuestro huerto, hay que pensar algo"¹⁵⁹. Отметим также, что устаревшая единица *вертоград* передана нейтральным *huerto* (*сад*).

В другом случае «оговорка» (или каламбур, построенный на созвучии паронимов) «тростниковая *дурочка*» вместо «дудочка» передана без воспроизведения созвучия и сохраняет только содержательную сторону: «исполняется на **тростниковой дурочке**»/ "se toca en la **caña de azúcar de las tontas**"¹⁶⁰.

Среди случаев функционально эквивалентной передачи языковой игры, реализованной в использовании паронимии и создании авторских неологизмов отметим примеры:

«положение *лещей*»/ "estado de las fosas"¹⁶¹

«отдел народного оборзования»/ "departamento de deformación nacional"¹⁶²

¹⁵⁸ Также японская мера длины.

¹⁵⁹ «Знаешь, червяки завелись в гребнях, то есть в ренетах [игра на созвучии слов *peineta* – гребень и *reneta* – ренет, сорт яблок] в нашем саду, надо что-то придумать»

¹⁶⁰ «Исполняется на тростниковой палочке из глупых»

¹⁶¹ «Положения ям», обыгрывание созвучия слов *cosa* и *fosa*

¹⁶² Отдел национальной деформации/искажения

В последнем случае видоизменение слова представляется концептуально значимым, так как *оборзование* приобретает сниженно-пейоративный компонент за счёт созвучия со словом «оборзеть» или «борзописец». В переводе не предпринята попытка создания фразеологизма, однако переводчик, используя отрицательный префикс иронически видоизменяет устойчивое понятие “*formación nacional*” и сохраняет отрицательную коннотацию.

Аналогичный приём «коверканья» видим в контексте: «чтобы мы лучше разбирались в вопросах внешней и внутренней *калитики*...». Исследователи усматривают в неологизме калитика возможный намёк на слова калека, калить или калита¹⁶³. В переводе контекст передан как “*las cuestiones de colítica exterior e interior*”¹⁶⁴, то есть изменение сохранено механически, хотя элемент языковой игры сохранён. Впрочем, в этом случае сложно было бы судить об адекватном и неадекватном переводе на уровне содержания, потому что однозначная отсылка к какому-то определённому слову не усматривается и в оригинале. Тем не менее, в переводе напрашивается возможная ассоциация со словом “*colitis*” (колит), что можно рассматривать как компенсацию (вероятно, неосознанную) утраченных ассоциаций, заложенных автором.

Иногда попытка передать окказионализм или неологизм влечёт за собой смысловую неточность:

*A вечером я с тебя, дерьмокрада, трехрублевку сдеру.
Que por la tarde, ladrón de mierda, te sacaré un billete de tres
rublos*¹⁶⁵.

Адаптация неоднозначна, так как единицу *ladrón de mierda* испанский читатель в первую очередь будет трактовать как «чёртов

¹⁶³ Kravchenko E. The Prose of Sasha Sokolov: Reflections On/of the Real. London. 2010.

¹⁶⁴ «Вопросы внутренней и внешней *калитики*»

¹⁶⁵ «А вечером я из тебя, проклятого вора, вытрясу трёхрублёвую купюру»

вор», в то время как в оригинале, исходя из сюжета подразумевается «человек, обчистивший дачную выгребную яму».

Иногда воссоздание паронимических приёмов средствами испанского языка не представляет сложности при переводе, так как созвучие корней сохраняется при дословном переводе:

*Перилло сидел в кресле развалиясь и угрюмо, несмотря на то что длилось утро средних лет, еще не усталое, бодрое, полное надежд и **планктонов** на будущее¹⁶⁶.*

*Perillo estaba apoltronado en su sillón, amargado a pesar de que estaba en la mañana de su vida, todavía fresco y animado, lleno de esperanzas y de **planctones** para el futuro¹⁶⁷.*

Как уже было отмечено, ассоциации, построенные на созвучиях часто организуют речь повествователя и позволяют перейти на другую тему или вставить некое – не имеющее отношения к теме – замечание: *Баркаролла три четверти бемоль скрипичный ключ не путать с грибом скрипица полуядовит отваривать*. Так, счёт созвучия в речи героя возникает условно-съедобный гриб скрипица. По всей видимости, переводчица не поняла названия гриба и связала его со словом *скрипач*: “Barcalora tres cuatros bemol no confundir la clave del sol con **una seta semivenenosa de un mal violinista hervirla**”¹⁶⁸.

В отдельных случаях переводчику не составляет труда передать фонетическую игру (*barricadas-barracudas*). Есть случаи менее «удачные» для воспроизведения, однако со вполне читаемой звуковой игрой: *«билеты би леты чего нет Леты реки Леты ее нету вам аи цвета и Вета и Альфа Вета Гамма»/ “los **billetes bi lletes** por qué no está el **Leteo***

¹⁶⁶ Саша Соколов, Школа для дураков, глава пятая, Завещание.

¹⁶⁷ “Перилло развалился в кресле, печальный, несмотря на то, что переживал утро своей жизни, свежее, бодрое, полное надежд и планктонов на будущее”

¹⁶⁸ «Баркаролла три четверти бемоль не путать ключ соль с полуядовитым грибом плохого скрипача отваривать»

no está el río Leteo no está no lo tiene ay drama d Rama d Alfa Beta Rama". Отметим, что в этом же фрагменте переводчица удачно и прагматически верно воспроизвела звуковую игру слов (*цвета и Bema/drama d Rama, Альфа Bema Гамма/Alfa Beta Rama*).

Фонетическая игра, представленная в предыдущем контексте, наряду с метризацией, служит для создания поэтического текста, для которого характерны рифмы и аллитерация.

Однако в ряде контекстов Маргарита Эстапе поступает фонетической игрой и переводит её части дословно: «не то не та нетто брутто Италия итальянский человек» “algo distinto netto brutto...”. Это один из тех случаев, когда созвучие лежит в основе ассоциативной связи, однако в переводе это утрачивается.

В последних приведённых контекстах отмечается типичный для Соколова гомеотелевт, использование единиц с созвучной финальной частью: *билеты-Леты-нету-цвета-вета/ не то/не та/нетто*. Примечательно, что некоторые исследователи сближают понятие рифмы и гомеотелевта, считая последний рифмой, которая включена в прозаический текст¹⁶⁹.

Иногда Соколов создаёт сложную цепочку каламбуров, построенных на созвучиях паронимов, которая развивается и проходит через несколько предложений:

<i>Я хотел узнать у вас, как идут дела у вас на почве, то есть нет, на почте, на почтамте почтимте почтите почуле почти что.</i>	<i>Quería saber cómo van las cosas en copeos, no, en correos, corramos, correteos, corrерías. ¿Cómo, en correos?</i>	<i>Я хотел узнать, как идут дела [воссоздана игра слов, построенная на созвучии] <...> Как? На почте?</i>
---	--	--

¹⁶⁹ Bernard Dupriez, Gradus, les procédés littéraires, Paris, 2003, p 232.

Что что, на почте?		
... где же им еще жить, если не у вас на почуле?	... <i>si no las tienen aquí</i>	...если их у вас здесь нет
припадком на всенервной почве	<i>crisis general de nervios</i>	Общий нервный кризис
вы ведь – женщина, вам, я полагаю, тоже хочется кричать на вашей нервной почте ¹⁷⁰	<i>porque usted es mujer, supongo que usted también tiene ganas de gritar con sus nervios postales</i>	Вы же женщина, я полагаю, что вы тоже хотите кричать со своими почтовыми нервами

Можно проследить, что сквозная игра слов, построенная на созвучии, частично передаётся переводчицей, однако некоторые её компоненты всё же опущены.

Не передаётся игра слов, построенная на паре омографов:

«Бери гребни и гребни домой, в Сиракузы»

«Toma los remos y vuelve a casa, vuelve a
Siracusa»¹⁷¹

Можно было бы частично воспроизвести повтор при помощи глагола remar ("toma remos y rema"), однако вероятно переводчица решила избежать такого хода, чтобы читатель не принял повтора за нежелательную тавтологию. Отметим, что и в оригинальном тексте игра слов была бы не вполне очевидна, поскольку лексема *гребь* в словарях помечена как диалектная и вряд ли присутствует в активном лексиконе

¹⁷⁰ Саша Соколов, Школа для дураков, Глава четвёртая. Скирлы

¹⁷¹ «Бери вёсла и возвращайся домой, возвращайся в Сиракузы»

русского читателя, в то время как несложно допустить в звучащей речи рассказчика тавтологическую фразу "бери гребни и гребни домой", если бы ударение не выделялось бы авторским курсивом.

Между тем, переводчик игнорирует графические средства выделения, систематически искажая авторский замысел. Так, какие-то авторские курсивы сохраняются, но какие-то оказываются пропущены. Кроме того, в переводе курсивом выделены и слова-реалии, в том числе, наиболее частотное *dacha*. Наряду с реалиями переводчик использует курсив для выделения других иностранных и заимствованных слов, наподобие слова «альпеншток», которое в оригинале никак не помечается¹⁷².

В переводе «Школы для дураков» довольно немногочисленны попытки сохранить эти художественные ресурсы, что нередко требует упрощения самого текста. Так, в контексте «горят костры горючие кипят котлы кипучие» сохранена исключительно содержательная сторона: “los calderos hierven”. Чаще всего ритмизованные фрагменты воспроизводятся дословно, без попытки сохранить метр и рифму: «...звенеть деревенской косой, приговаривая: коси, коса, пока роса, или: коси коси, ножка, где твоя дорожка»/ “siega, siega, adiós rocío o siega, siega, dónde está tu camino”. В этом контексте также видим неправильную трактовку единицы «пока», которая понята как формула прощания, а не как наречие.

Переводчица не предпринимает попыток передать ритм и рифму и обыкновенно воспроизводит подобные контексты буквально, из-за чего их перевод нельзя считать прагматически верным:

Beta, Beta, Beta, razuta и раздета /

Rama, Rama, Rama, descalza y desnuda

¹⁷² Приведённые контексты дополняют список случаев несистемного использования курсивов, противоречащего авторскому замыслу

Та ли? Та. Та ли? Та. Та ли? Та. Тра та та: навывлет. <...>

Ее зовут Вета. Та.

¿Es ella? Sí. ¿Es ella? Sí. ¿Es ella? Sí. Tararará <...>

Ella se llama Rama. Aquella.

Наряду с цитацией, в приведённом контексте может усматриваться аллюзия или даже скрытая цитация строк Есенина:

*Милая, **ты ли? та ли?***

Эти уста не устали.

Эти уста, как в струях,

Жизнь утолят в поцелуях.

*Милая, **ты ли? та ли?***

Розы ль мне то нашептали?

Можно заключить, что в переводе Крюковой и Каскарры есть отдельные попытки передачи игры слов и авторской фразеологии. В текст театральной адаптации также вводятся фразеологические единицы, повышающие экспрессивность изложения. В переводе Маргариты Эстапе также обнаруживаются удачные попытки воспроизвести игру слов, однако нередко переводчица пренебрегает этим художественным ресурсом. Подчас на это также накладывается неполное понимание контекста, и, как следствие, неточности в переводе. Кроме того, почти полностью игнорируются тропы, рассмотренные на созвучии паронимов, а также ритмизация и рифмовка.

2.2 Функции иронического и поэтического

Одной из главных характеристик анализируемых текстов является их стилистическая разнородность. Эксперименты со смешением регистров проявляются как за счёт комбинации разнородных элементов в одном контексте (что нередко используется для достижения комического эффекта), так и за счёт включения в текст фрагментов, стилизованных под образцы религиозного, пропагандистского, канцелярского или иного дискурса.

В поэме «Москва-Петушки» нередко на небольшом отрезке текста «сталкиваются» образцы разных регистров, которые, однако, взаимодействуют и органично сочетаются. Так, случаи библейской стилизации, например, соседствуют с отсылками к газетным заголовкам и публицистическим штампам, а комические приёмы не лишают повествование трагического пафоса. Это позволяет исследователям рассуждать о полистилистичности текста поэмы. Так, В. Курицын в своей работе «Русский Литературный постмодернизм» предлагает рассматривать поэму Ерофеева как « "полистилистический" опыт — создание такого художественного поля, где мирно бы уживались евангельский, соцреалистический, народно-обсценный мифы, а так же "школьный" миф о мировой истории»¹⁷³.

Примечательно, что весь язык и сюжет поэмы амбивалентен и целиком построен на комбинировании низкого и возвышенного — люмпенского антуража и чрезвычайной изысканности стиля.

Одним из характерных стилистических приёмов Ерофеева является смешение регистров, смысловые оксюмороны (например, вспомним контраст вычурных названий коктейлей в главе «Электроугли-43-й километр» («Ханаанский бальзам», «Дух Женевы», «Слеза комсомолки») и их прозаичной сути: герой тщательно описывает

¹⁷³ Курицын В.Н. Русский литературный постмодернизм. (<http://www.guelman.ru/slava/postmod/>)

процесс приготовления и поэтизирует ингредиенты, в то время как речь идёт о компонентах, явно не пригодных к употреблению: денатурат, политура, лак, средство от потливости ног).

Использование лексических единиц разных уровней и резкое переключение стилистического регистра позволяет создать комический эффект за счёт снижения патетики или поэтизации низменного. Рассмотрим следующий контекст:

Давай, давай всю нашу жизнь будем вместе! Я увезу тебя в Лобню, я облеку тебя в пурпур и крученный виссон, я подработаю на телефонных коробках, а ты будешь обонять что-нибудь - лилии, допустим, будешь обонять. Поедем!¹⁷⁴	<i>¡Vámonos, vámonos a vivir juntos para toda la vida! Te llevaré conmigo a Lobnia, te cubriré de púrpura y de visón trenzado, rebañaré algún dinerillo de las cabinas telefónicas y podrás oler algo bueno: por ejemplo, lirios del valle. ¡Vámonos</i>	Давай, давай будем жить вместе всю жизнь! Я увезу тебя с собой в Лобню, я одену тебя в пурпур и кручённый виссон, я добуду денег из телефонных будок, и ты сможешь нюхать что-то хорошее, например, лилии. Поедем!
--	---	---

Так, Лобня – топоним, явно далёкий от романтических штампов о местах встречи влюблённых, однако для испанского читателя это едва ли очевидно. В контексте «Лобня» и «телефонные коробки» возвышаются и поэтизируются. В переводе есть и фактические и стилистические неточности: «телефонные коробки» заменены на «телефонные будки», в то время как *visón trenzado* в современном

¹⁷⁴ Венедикт Ерофеев, Москва–Петушки, глава «Железнодорожная–Черное»

испанском языке вызывает ассоциации с меховыми изделиями, изготовленными из множества лоскутов.

Нередко стилистическая окраска в испанском тексте пропадает, переводчики чаще всего стремятся перевести эмоционально окрашенную единицу нейтрально, метафоры выразить экспликативно, фрагмент, для которого характерен сниженный или – напротив – нарочито высокий регистр, также перевести нейтрально. Как правило, в литературном переводе приоритетной задачей является достижения аналогичного эстетического воздействия и сохранение идейно-художественного содержания текста, а не следование максимально возможной смысловой точности. Ради этого трансформируется синтаксис, структура предложения, функциональные эквиваленты превалируют над дословно воспроизведёнными единицами.

Однако нередко можно выявить случаи несовпадения стилистических регистров оригинала и перевода, которому свойственна «утрата образности, отказ от передачи игры слов, перевод нейтрального слова более экспрессивным или наоборот»¹⁷⁵.

Поскольку, как уже отмечалось нами, уровень нейтрального в стилистической норме испанского языка выше, нежели для русского, склонность к нейтрализации стиля ещё более усугубляет невыразительность и прозаичность текста:

Скинули с бригадирства / Despidieron de capataz / уволили из бригадиров

Сердце исходило слезами, но немотствовали уста
El corazón derramaba lágrimas, pero los labios callaban /
сердце проливало слёзы, а губы молчали

¹⁷⁵ Комиссаров В.Н. Теория перевода. Лингвистические аспекты. М. 2013. – с. 118

Между тем, иногда комбинация разных регистров происходит даже внутри одного предложения, и этот контраст в переводе как правило нейтрализуется:

Подохну, убитый роком

Muero a manos del destino

В этом контексте контраст регистров не передан. Если возвышенное *убитый роком* вполне успешно воспроизведено как *a manos del destino* [*от рук судьбы/отдавшись в руки судьбы*], то единица *подохнуть* переведена нейтральным глаголом *morir* (умереть). Отметим, что в испанском языке есть ряд фразеологизмов, за счёт которых можно было бы воссоздать сниженный регистр, как, например, *estirar la pata*, семантически близкое к русскому выражению *протянуть ноги*. В этом случае использование в одном контексте единиц *рука судьбы* и *протянуть ноги* создало бы дополнительную игру слов и помогло бы компенсировать излишнюю нейтральность текста.

Утрата контраста и несовпадение регистра в оригинале и переводе может исказить и содержательную сторону произведения, так, например слово *вышибала*, встречающееся в эпизоде «Москва. Ресторан Курского вокзала», в словаре Ушакова снабжено пометами «вульгаризм» и «просторечное», и обеспечивает читателю определённое представление об этом персонаже. В переводе же встречаем нейтральную единицу “*portero*” (консьерж). Аналогичным образом неадекватно и появление в театральной адаптации ликёра “Бенедиктин” в рационе героев, состоящим из нарочито дешёвых и простых напитков, распространённых в советское время. Отметим, что и буквальный перевод названий напитков и блюд («вермут, херес, бефстроганов») формально точен, однако не обеспечивает представления о референте и не позволяет понять, что речь идёт о дешёвых и низкокачественных продуктах из ассортимента советских магазинов и ресторанов.

Что касается вульгаризмов и сниженной лексики, встречающейся в экспрессивной речи персонажей, такие единицы систематически заменяются нейтральными аналогами:

*Это, значит, в переводе с древнежидовского... /
...del **hebreo antiguo**...
[...с древнееврейского]*

*Слышал <...>, как она **бренчит** на арфе / Le había oído **tocar**
el arpa
[слышал, как она играет на арфе]*

Для романа «Школа для дураков» также характерны внезапные переключения стилистических регистров внутри одного высказывания:

бежишь ты по школьному коридору, когда в классах идут занятия, и внутри естества твоего рождается желание кричать так, чтобы крик твой леденил кровь лживых и развратных учителей твоих и чтобы они, оборвав речь свою на полуслове, глотали бы языки и обращались на потеху идиотам ученикам в меловые столбы и столбики (в зависимости от роста...)¹⁷⁶

...corres por el pasillo de la escuela, mientras están dando clase, y nace en ti el deseo de gritar de modo que tu grito congele la sangre de tus maestros mentirosos y perversos, para que se interrumpen en medio de una palabra, se traguen la lengua y se

¹⁷⁶ Саша Соколов, Ук. соч, с. 54.

*transformen, para la gran diversión de sus idiotas de alumnos, en columnas y columnitas (según su altura)*¹⁷⁷¹⁷⁸ ...

Помимо переключения регистра в этом контексте для создания комического эффекта дискурс проповеди и пафос повествования разрушается за счёт пояснения «...*столбы и столбики (в зависимости от роста)*».

Отметим, что Маргарита Эстапе в целом пытается эквивалентно воспроизвести речь героя за счёт близкой передачи синтаксиса, однако стиль повествования в переводе по-прежнему тяготеет к нейтральному и однородному. Не сохранён высокий регистр и модус проповеди ("*внутри естества твоего рождается желание кричать*"; "*лживых и развратных учителей твоих*"). Порядок слов становится нормативным, отдельные элементы опускаются (ср. ("*внутри естества твоего рождается желание кричать*" и "[в тебе рождается желание кричать]").

Кроме того, *меловые столбы* в переводе названы *колоннами*, из-за чего читателю становится едва ли понятно, что речь идёт об изваяниях (подобных упоминаемым в романе «меловым старикам», стоящим во дворе спецшколы, где учится герой). Утрачивается и внутренняя отсылка к фантасмагорическому пассажиру из первой главы про посёлок Мел (в котором всё было построено из мела, выпадали меловые дожди, и зарплату жителям платили меловыми рублями).

Нередко стилистический контраст создаётся не благодаря переключению регистров, а за счёт введения в контекст одной минимальной «иностранной» единицы, призванной оживить повествование и создать комический эффект. Например, в возвышенном пассаже появляется просторечная единица, некая бытовая деталь или

¹⁷⁷ Sasha Sokolov, Op. cit, p. 143.

¹⁷⁸ "Ты бежишь по школьному коридору, пока идут уроки, и у тебя рождается идея закричать так, чтобы твой крик охладил кровь твоих лживых и извращённых учителей, чтобы они оборвали речь на полуслове, проглотили языки и превратились на потеху идиотам-ученикам в столбы (колонны) и столбики, в зависимости от роста"

канцеляризм (этот приём мы видели в приведённых выше примерах из поэмы «Москва-Петушки»).

Рассмотрим контекст из «Школы для дураков»:

тебе казалось, будто его босые ноги совсем не касаются земли, пола, а когда он стоял в тот день посреди деревянной платформы, казалось, он не стоит вовсе, но как бы висит над ней, [далее вводятся сниженные бытовые детали] над ее щербатыми досками, над всеми ее окурками, отгоревшими спичками, тщательно обсосанными палочками от эскимо, использованными билетами и высохшими, а потому невидимыми пассажирскими плевками разных достоинств¹⁷⁹
[в конце пассажа появляется ироническая характеристика: на плевки проецируется характеристика, свойственная предметам, имеющим математически выраженную величину: купюрам, игральным картам или фишкам. В переводе эта ирония снимается, и плевки названы просто *разными/различными*]:

*Tenías la impresión de que sus pies descalzos apenas si tocaban la tierra, el suelo, pero cuando aquel caluroso día estaba en medio del andén de madera, parecía no estar de pie sobre el suelo, sino suspendido sobre él, sobre **los tablones rugosos, sobre todas sus colillas, las cerillas quemadas, los palitos cuidadosamente lamidos de los helados, los billetes usados y los escupitajos distintos de los pasajeros**¹⁸⁰¹⁸¹...*

¹⁷⁹ Саша Соколов, Ук. соч. с. 11.

¹⁸⁰ Sasha Sokolov, Op. cit, p. 31.

¹⁸¹ "У тебя создавалось впечатление, что его босые ноги едва касались земли, пола, но когда он в тот жаркий день он стоял посреди платформы, он, казалось, не стоял на поверхности, а висел над ней, над неровными досками, над её окурками, сгоревшими спичками, тщательно обсосанными палочками от мороженого, использованными билетами и различными плевками пассажиров".

Если в «Москве-Петушках» отсылки к Библии нередко были связаны с образом ангелов небесных, то в «Школе для дураков» пласт библейских аллюзий и соответствующая стилизация текста тесно связана с образом географа Норвегова. В его реплики, преимущественно выдержанные в эстетике проповеди, также вводятся контрастные элементы: «...скромный, но знающий дело педагог, чья худая, но все еще царственная рука с утра до вечера вращает пустопорожнюю планету, сотворенную из обманного папье маше! Дайте мне время – я докажу вам, кто из нас прав, я **когда-нибудь так крутану ваш скрипучий ленивый эллипсоид**, что реки ваши потекут вспять...»¹⁸².

В тексте есть и более локальные случаи комбинации библейского и бытового дискурса: «...это игла, которой он зашивает себе рот, дабы не есть бутербродов матери своей, завернутых в газеты отца своего»¹⁸³ / *se está cosiendo la boca para no comerse los bocadillos que le da su madre su madre envueltos en los periódicos de su padre*¹⁸⁴».

Некоторые случаи смешения единиц разных регистров или свойственных разным дискурсам не носят системного характера и могут служить для создания комического эффекта. В переводе они, как правило, заменяются нейтральным гиперонимом или наиболее соответствующей стилю всего высказывания единицей:

*вы, наверное, тоже смогли бы **убыть** туда на несколько дней*

*...podría también **pasar** unos días allí [могли бы провести там несколько дней]*

*но не робейте, юноша, я не направлю его в вашу сторону и не **причину вам колющей раны***

¹⁸² Саша Соколов, Школа для дураков, Глава первая. Нимфея.

¹⁸³ Саша Соколов, Школа для дураков, Глава третья. Савл.

¹⁸⁴ «Он зашивает себе рот, чтобы не есть бутерброды, которые ему даёт мать, заворачивая их в газеты его отца»

no tema, joven <...> no voy a ocasionarle una herida punzante
[не бойтесь, молодой человек, <...> я не причиню вам
колющей раны]

[мать] заставит **покинуть** седло велосипеда
*Me obligará a **bajar** de la silla de mi bicicleta* [она заставит
меня слезть с седла велосипеда]

*мы будем видеться, наши **взаимные отношения** не зачахнут*
iré a verles, nos veremos, charlaremos, maldita sea [я буду
заходить к вам, мы увидимся, поболтаем, чёрт возьми]

В последнем фрагменте в контекст также неоправданно вводятся отсутствующие в оригинале единицы, характерные для разговорного стиля: *charlar, maldita sea*¹⁸⁵.

Иногда введение в контекст контрастных единиц служит для создания игры слов: «*по-видимому, свадьба наша не за **горными**, с позволения сказать, **системами***». Обыгрывается фразеологизм *не за горами*, который комбинируется с понятием, характерным для научного дискурса (герой рассказывает учителю географии о своих чувствах к Вете Аркадьевне). Игра слов эксплицитно маркируется при помощи оборота *с позволения сказать*. Примечательно, что в переводе оборот сохранён, хотя суть самой игры слов не передаётся: «*Por lo visto, nuestra boda está al caer, si se nos permite la expresión*»¹⁸⁶. За счёт подобной трансформации нивелируется не только игра слов, но и стирается речевая характеристика персонажей.

¹⁸⁵ «Болтать»; «чёрт возьми»

¹⁸⁶ «По-видимому, вот-вот будет наша свадьба, если можно так выразиться».

Следующий контекст по набору средств художественной выразительности и синтаксическим особенностям можно было бы отнести к стихотворению в прозе. Однако, несмотря на его лирический тон, на уровне содержания мы видим описание бытовых явлений: шум воды в батареях, истопник в котельной. Фрагмент завершается характерной комбинацией возвышенной и официально-канцелярской лексики:

*В утробах некрашенных батарей шумела вода, за окном шагала тысяченогая неизбывная, неистребимая улица, в подвалах котельной от одной точки к другой, мыча, метался с лопатой в руках наш истопник и сторож, а на четвертом пушечно грохотала кадриль дураков, **потрясая основы всего учреждения**¹⁸⁷.*

В приведённом фрагменте поэтичность создаётся за счёт обилия эпитетов, использования возвышенной лексики и сложного синтаксиса, для которого характерны инверсии и перечисления. Примечательно, что в переводе синтаксис сохранён в почти абсолютной точности, что характерно для перевода Эстапе, однако контрастная концовка про *сотрясение основ всего учреждения* приведена к более нейтральному физическому *сотрясанию фундамента здания*, хотя в испанском языке существует оппозиция глаголов *conmover* и *sacudir* (потрясать/трогать в эмоциональном плане и сотрясать физически):

En las entrañas de los radiadores despintados borboteaba el agua, por la ventana se veía caminar, inexorable, inextinguible, la calle de mil pies, en los subterráneos de la sala de las calderas, el responsable y vigilante iba de una caldera a otra, con la pala en las manos, y en el tercer piso estaba armando

¹⁸⁷ Саша Соколов, Школа для дураков, Глава Пятая. Завещание

*jaleo una cuadrilla de idiotas, sacudiendo los cimientos de todo el edificio*¹⁸⁸¹⁸⁹.

Полистилистичность и жанровая неоднородность постмодернистских текстов предполагает комбинацию единиц разных регистров, которая проявляется и на смысловом уровне и на разных языковых уровнях. В испанских переводных текстах комбинация низкого и высокого регистра, а также соположение иронического и поэтического начала зачастую не распознаётся или сознательно игнорируется, вследствие чего утрачивается амбивалентность постмодернистской поэтики, утрачивается речевая характеристика персонажей и стирается игра слов, направленная на достижение комического эффекта.

¹⁸⁸ Sasha Sokolov, Op. cit., p

¹⁸⁹ “Во внутренностях некрашеных батарей журчала вода, в окно выло видно, как шагает тысяченогая улица, неумолимая и неистребимая, в подвале котельной ответственный и сторож ходит от одного котла к другому с палкой в руках, а не третьем этаже грохотала кадрили дураков, сотрясая фундамент всего здания”.

2.3 Функциональный анализ особенностей сценической адаптации поэмы «Москва-Петушки»

При рассмотрении средств сценической адаптации оригинала как коммуникативного акта особого типа нужно отметить, что при презентации театрального текста отсутствует дистанция между отправителем и получателем сообщения, кроме того, восприятие текста симультанно и связано с целым рядом визуальных и звуковых эффектов (за счёт использования декораций, грима, костюмов, музыкального и шумового сопровождения, световых эффектов и прочих средств), и с этим будет связан ряд преобразований.

Преобразование текста недраматического литературного произведения в текст сценический обычно сопряжено с рядом сложностей: текст подвергается серьёзной переработке, и многие художественные достоинства неизбежно теряются. Цели переводчика и создателя адаптации во многом определяются тем, что текст ориентирован на сценическую презентацию. Однако у процесса адаптации, вынуждающего жертвовать художественными приёмами, представленными в оригинальном тексте, есть и обратная сторона, поскольку театральная постановка позволяет задействовать обширный арсенал аудиовизуальных средств. Так, Иржи Левый отмечает, что «иной раз театр имеет возможность сценически донести многое, что при восприятии литературного текста осталось бы незамеченным»¹⁹⁰.

Поскольку современный испанский зритель в определённой степени дистанцирован от читателя подлинника и имеет культурный фон, отличный от культурного фона носителя русского языка, который позволил бы ему в полной мере понять постановку, при создании адаптации необходимо погрузить читателя в соответствующую среду и эксплицировать некоторый объём фоновой информации. Как уже

¹⁹⁰ Иржи Левый, указ. соч., с 58.

говорилося вище, для цього в издание текста театральної адаптації поеми «Москва-Петушки» включений деякий корпус критического матеріала і статей культурно-історической і етнографіческой тематики. Сам же текст поеми також адаптований для того, чтобы быть понятним потенціальному глядачу-іспанцу.

Текст театральної адаптації не забезпечує такого об'єму текста для изысканий в області сопоставительної лінгвістической, як переклад, поскольку вірш оказується сильно скорочена і перероблена: так, наприклад, редуцирована система персонажеской: помімо Венічки в постановці фігурує Еканус¹⁹¹ (контамінація образу ангелеской небеснеской і деяких других персонажеской, собеседник, позволяющий інсценувати діалогізованні внутрішні монологи героя) і ряд періодической появляючихся второстепеннеской героєской. (Примечательно, что всех второстепеннеской героєской і Екануса грає один актор, из-за чего структура произведенія упрощается).

Однако анализ текста позволяет выявить ряд характернеской лінгвістической і лінгвокультурнеской особеносцей.

Нельзя однозначно судити, насколько авторы адаптації опирались на текст іспанского переклада поеми, однако, деякі факторы указувають на наличие переклада-посредника. В отдельных случаях тексте адаптації, наприклад, сохранена гра слів, которая в перекладе была утрачена. Кроме того, режиссер спектакля “*Moscú Cercanías*” (Москва Пригородная), Анхель Фасио указуwał, что впервые с «Москвой-Петушками» он познакомился в 1985 году в Польше, когда іспанских перекладеской ещё не существовало, позднее он познакомился і с іспанским изданием 1992 года, о котором отзывался следующим образом: “*la traducción de una pareja descendiente de los niños de Rusia no*

¹⁹¹ Выбор имени персонажа никак не мотивирован в тексте и сопутствующих материалах, однако нам удалось установить, что «Еканус» отсылает к персонажу из системы Енохианской магии (учение, созданное в XVI веке в Англии на основе апокрифической книги Еноха). В системе «ангельской магии» Еканусом зовут ангела-покровителя писателеской.

era nada del otro mundo, pero bastaba para acceder a los significados del original”¹⁹²¹⁹³. Примечательно, что режиссёр подчёркивает, что перевод Крюковой и Каскарры помогал понять значения слов, но не оценить художественную ценность ерофеевского языка.

Если авторы рецензий, знакомые с «Москвой-Петушками» по переводу Крюковой и Каскарры склонны выносить на передний план бытовые составляющие сюжета и социальный контекст, то создатели сценической адаптации чаще подчёркивают поэтический характер произведения. Так, в своём интервью Серхио Масиас, театральный режиссёр и один из актёров, задействованных в спектакле *Moscú Cercanías*, ставит Ерофеева в один ряд с Рембо, Верленом и Жене. Само произведение классифицируется как *poeta en prosa*. Отметим, что несмотря на некоторые неточности в изложении рецензия Серхио Масиаса обнаруживает и понимание поэтического начала, и интертекстуальности, и полистилистичности — в самом своём тексте Масиас комбинирует возвышенное и низменное:

*“Su odisea es un recorrido por el alma rusa, cuya máxima expresión de tristeza es el hipo, que tarde o temprano surge tras la ingesta continuada de alcohol, solo o en compañía”*¹⁹⁴

«Его одиссея – это путешествие по русской душе, для которой наивысшим проявлением тоски является икота, которая рано или поздно приходит после продолжительного употребления алкоголя, в одиночку или в компании».

¹⁹² Facio A. Petushki, patria querida // Cuadernos del TEATROESPAÑOL. Madrid. 2011. – p. 231.

¹⁹³ "Перевод пары русского происхождения был не Бог весть какой, но этого было достаточно, чтобы уловить значения слов оригинала".

Отметим, что нам не удалось найти иные указания на русское происхождения переводчиков, как и на то, что речь идёт о семейной паре. Кроме того, версии про русское происхождение Каскарры противоречат крайне немногочисленные доступные факты из его биографии. Так, в некрологе, опубликованном в 1998 году в *El País*, говорится, что Каскарра родился в Сарагосе и учился в Барселоне. Удалось также выяснить, что Каскарра был видным деятелем коммунистического движения и борцом с франкизмом, и что его именем названа улица в Сарагосе.

(https://elpais.com/diario/1998/06/27/agenda/898898401_850215.html)

¹⁹⁴ espaciophake.blogspot.com/2010/12/desde-rusia-con-alcohol-venedikt.html Sergio Macías. Desde Rusia con alcohol: Venedikt Erofeiev

“Erofeiev se marchó en 1990 con su cirrosis y su altavoz de laringe a ver el Kremlin para toda la eternidad”

«Ерофеев ушёл в 1990 году с циррозом и голосообразующим аппаратом, чтобы вечно смотреть на Кремль».

Театральная адаптация сугубо минималистична: основных персонажей в спектакле всего двое: лирический герой, Веничка (Vienya/Benito) и ангел Эканус, который условно перевоплощается во второстепенных персонажей: официант в привокзальном ресторане, девушка Каталина (в оригинале отсутствует, однако в ней частично воплощён образ внука Митрича), дедушка Митрич, кондуктор Семёныч, Декабрист (объединяет в себе образ Декабриста из поэмы и Черноусого), Дарья (Женщина сложной судьбы).

В постановке главный герой поэмы полностью отождествляется с её автором. Так, спектакль открывается вступлением Экануса (в исполнении упомянутого Серхио Масиаса), содержащим надсюжетный комментарий, в котором зрителю представлен автор/персонаж Ерофеев:

Текст	Перевод	Комментарий
<i>“Señoras, señores, muy buenas noches. Permítanme que me presente. Me llamo Ecanus, soy un espíritu celeste, y hasta hace unos meses mi ocupación laboral consistía en tutelar la biografía del cristiano de turno que</i>	<i>«...Позвольте мне представиться. Меня зовут Эканус, и я небесный дух. До недавних пор в мои трудовые обязанности входило посменно опекать одного христианина. Моё начальство любезно</i>	[Образ ангела переосмыслен, добавилась некая бытовая, подчас канцелярская составляющая. В поэме герой говорит с ангелами или молится, обращаясь к Царице Небесной. В адаптации

<i>mis superiores tuvieran a bien encomendarme. Con otras palabras, un ángel guardián de segunda clase.</i> <i>De los leales, no de los otros. Desgraciadamente, en mi última misión las cosas no rodaron nada bien, y me retiraron las alas por faltar a la ortodoxia en la interpretación de las ordenanzas. Ahora no soy más que un ángel raso, un mísero asistente. Pero es que mi pupilo... mi pupilo era de armas tomar. Benito Eroféiev, Vienya para los amigos... Nacido en Kandalaksha, al norte de Rusia, el 24 de Octubre de 1938.</i> <i>Hijo de Basilio y de Ana. Escritor. El 721.537.260 de la sección escrita. Y a esto he de añadir: borracho vocacional.</i>	<i>поручило мне это дело. Иначе говоря, я был ангелом второго разряда.</i> <i>Добропорядочным, а не как некоторые. К сожалению, на очередном моём задании дела пошли неважно, и за недостаточное смирение меня лишили крыльев. Теперь я рядовой ангел, всего лишь ассистент. Но дело в том, что мой подопечный... не лыком шит мой подопечный. Бенито Ерофеев. Для друзей – Веня. Родился в Кандалакше, на севере России, 24 октября 1938.</i> <i>Сын Василия и Анны. Писатель. Номер 721.537.260. И, надо</i>	религиозный пласт уходит на второй план и представлен в сниженно-ироническом ключе] [Имя героя заменено испанским аналогом] [Добавлены биографические сведения о самом Ерофееве, который, как отмечалось, полностью
---	---	--

<i>Entregó su alma a Dios a los 52 años de edad, con el hígado hecho polvo, y en olor da la descomposición orgánica, causada por un cáncer de garganta.</i>	<i>отметить, прирождённый пьяница. В возрасте 52 лет отдал Богу душу вместе измученной печенью и запахом разложения, вызванного раком горла.</i>	отождествлён с протагонистом] [Для создания эффекта эпатажа вводятся физиологические подробности]
<i>Ardió literalmente en el alcohol y la ironía. Y, como mis superiores toleran peor la ironía que el alcohol, decidieron mandarle al gulag del Purgatorio.</i>	<i>Он буквально захлебнулся в злой иронии и алкоголе, и поскольку моё начальство не переносит ни того, ни другого, его решено было отправить в чистилище, загробный ГУЛАГ.</i>	[Усилен идеологический пласт поэмы]
<i>Pero ha habido suerte, y nos han concedido el beneficio de la reinserción. Para ello, hemos de representar 500 veces esta pieza de Moscú Cercanías, en que podrán asistir al último día de vida del amigo Eroféiev.</i>	<i>Однако – по счастью – нам дали возможность реабилитироваться. Для этого мы должны 500 раз сыграть эту пьесу, которая расскажет вам о последнем дне жизни Ерофеева.</i>	[Введена косвенная реклама самой постановки]
<i>Es una adaptación que ha</i>	<i>Её создал другой ангел-</i>	

hecho otro ángel disidente de una novela escrita por el mismo Benito, y que corrió fotocopiada todos los países del Este allá por los años 70. Yo, francamente, sospecho que mi pupilo tenía visión profética, que sabía lo que le esperaba. Yo también lo veía venir, pero no pude hacer carrera de él. Esperamos que e ustedes les sirva para meditar sobre el daño que hace el alcohol, y más que el alcohol la lucidez. Benito hará de Benito, y yo de lo que era entonces, un carabina de segunda, como nos llaman allá arriba. Y también, de cuanto fantoche ocasional sea necesario para la representación. Buenas noches... No recen por nosotros. Hablen bien del	диссидент, обработав роман, написанный самим Бенито и передававшийся из рук в руки в копиях ещё в семидесятые годы. Я, честно говоря, подозреваю, что у моего подопечного был дар предвидения, и он знал, что его ожидает. Я тоже всё понимал, но ничего с ним поделать не мог. Надеемся, что это действо позволит вам поразмышлять о том вреде, который наносит алкоголь, и о ещё большем вреде, которым чревата ясность рассудка. Итак, Бенито в роли Бенито, и я в роли побегушки второго разряда, как нас называют там наверху, и, по мере необходимости, в других ролях. Доброй ночи... Не молитесь за нас, лучшие	[Ещё один случай нарочитой идеологизации] [Очередной случай снижения религиозной патетики. Примечательно, что слово <i>carabina</i> в представленном значении закреплено за женским родом. Это можно соотнести с тем фактом, что в системе персонажей адаптации Эканус сделан бесполой сущностью]
--	--	---

<i>espectáculo, a ver si nos llueven contratos, y así Viena puede ir a tomarse unas copas de ambrosía con Dostoyevski, y yo, de paso, recuperar mi perdida condición alígera. Muchas gracias por venir.</i>	<i>похвалите потом спектакль, и, того глядишь, нас завалят контрактами, и Веня сможет отправиться пить амброзию с Достоевским, а заодно и я верну свои крылья. Большое спасибо за то, что вы пришли».</i>	[Эксплицитно выражена насыщенность текста отсылками к русской литературе, в частности, к творчеству Достоевского и принадлежность поэмы к корпусу известной в Испании русской литературы]
---	---	---

Тема алкоголизма тоже переосмыслена и актуализирована: так, официант из вокзального буфета сделан анонимным алкоголиком¹⁹⁵. В списке персонажей сам протагонист-Ерофеев представлен как *santo bebedor* («святой пьяница»).

Одной из отличительных черт является переводческая стратегия относительно передачи топонимов и антропонимов. Имена персонажей в ряде случаев подменяются испанскими аналогами: прежде всего, отметить имя главного персонажа: в постановке его, как отмечалось, называют *Benito*).

Итак, что касается имён собственных, то можно отметить, что зритель почти не сталкивается с непривычными русскими именами в

¹⁹⁵ Обогащение текста новыми смыслами нередко не соответствует культурно-историческому контексту создания оригинального текста. Так, официант в 1970-е годы в СССР едва ли мог быть анонимным алкоголиком. Отметим, что переводчики «Москвы-Петушков» и «Школы для дураков» не могли бы наполнить текст избыточными анахронизмами, так как переводы были сделаны вскоре после официального издания текстов на русском языке. Между тем, в театральной адаптации анахронизмы либо призваны упростить спонтанное восприятие звучащего сценического текста, либо вводятся для оживления повествования и создания дополнительного комического эффекта.

затранскрибированном виде. В отдельных случаях антропоним, не обладающий особой концептуальной значимостью, подменяется другим. Так, название коктейля «Поцелуй тётки Клавы» преобразовано в “*El beso de la tía Olga*”. Оригинальное имя, по всей видимости, заменено более простым и распространённым. Кроме того, с именем *Клава* была бы связана нежелательная контаминация с глаголом *clavar*, однако его можно было адаптировать как *Claudia*.

Интересные трансформации претерпели имена внесценических персонажей Алексея Блиндяева и Виктора Тотошкина – фамилии заменены номинативно-характеристическими, «говорящими»: *Vickor Ancionovich* и *Alexei Cementónov*. По всей видимости, фамилии отсылают нас к лексемам *cemento* (цемент) и *ansioso/ansiano* (беспокойный/пожилой) и, согласно замыслу переводчика, должны создавать дополнительный комический эффект, хотя в оригинале соответствующие антропонимы семантически не нагружены и, более того, по указаниям исследователей, соответствуют фамилиям реально существовавших прототипов.

Аналогичным образом, текст адаптации не перегружен и бытовыми реалиями, и прослеживается тенденция к их упрощению (так, *компот с белым хлебом* подменяется лимонадом (*limonada*)). Изобилующие в изданиях перевода бытовые реалии, в частности, наименования напитков редко транскрибируются и чаще переводятся описательно или при помощи уподобления. Следует отметить, что поскольку структура текста сильно видоизменена, найти точные соответствия в оригинале и театральной адаптации во многих случаях не представляется возможным, и сопоставить исходную единицу с её аналогом мы можем далеко не всегда. Поэтому иногда при комментировании способов воспроизведения лексических единиц приходится ограничиваться общими замечаниями.

Тем не менее, попробуем установить некоторые соответствия между бытовыми реалиями в оригинале и их презентацией в тексте сценической адаптации:

<i>Охотничья</i>	<i>El zapador</i>
<i>Красненькое [вино]</i>	<i>Clarete</i>
<i>Кориандровая</i>	<i>El vodka de cilantro</i>
<i>Кубанская</i>	<i>Cubana</i>
<i>Российская</i>	<i>Rusa</i> ¹⁹⁶

Как мы видим, основной стратегией становится дескриптивный перевод и уподобление. Отметим, что если логика при подмене «русской» просто «русской» ясна, то в случае с «Кубанской» неизбежна странная контаминация с прилагательным «кубинский», потому как испанская лексема *cubano* может относиться лишь к Кубе, но никак не к Кубани (*de Kubán*). Более того, у прилагательного нет определяемого слова, и использовано оно в форме женского рода, тогда как водка в испанском языке, как и все крепкие напитки, – мужского рода (сравним с "*El vodka de cilantro*"). Таким образом, прилагательное *cubana* без определяемого слова может обозначать и национальность (кубинка), хотя отсутствие артикля свидетельствует о том, что скорее подразумевалось прилагательное. Так или иначе, отметим, что названия напитков передаются не единообразно.

Формально правильная интерпретация некоторых реалий оказывается не вполне адекватной: напитки, упоминающиеся в поэме, отличаются простотой, дешевизной и низким качеством, и замена

¹⁹⁶ - Сапёр (солдат инженерных войск в первоначальном значении) – название передано неточно
- Кларет/розовое вино
- Кориандровая водка
- Кубинская/кубинка
- Русская

дешёвого «красненького» на “Clarete” не передаёт социальную функцию этой детали повествования. Особенно комичным оказывается появление вместо какого-то из напитков “*Dos copas de Benedictine*¹⁹⁷”, – наличие французского ликёра «Бенедиктин» в репертуаре напитков, потребляемых ерофеевскими персонажами, явно противоречит авторской коммуникативной задаче.

Однако, специфика сценического текста не позволяет автору литературного перевода может ввести в текст сноску, поэтому ему приходится поступаться многими реалиями, чтобы сделать звучащий со сцены текст пригодным для симультанного восприятия неподготовленным зрителем. Поэтому, например, решение заменять «Ефрона и Брокгауза» Советской Энциклопедией выглядит оправданным: не страдает содержательная сторона, и национальный колорит сохраняется, правда, исчезает социокультурная составляющая (если Большая Советская Энциклопедия не была редкостью, то словарь Брокгауза и Ефрона является более элитарным изданием)

Лупили по головам Ефроном и Брокгаузом *Les daban en el tarro con la Enciclopedia Soviética*

Кроме того, за счёт упоминания Советской Энциклопедии подчёркивается идеологическая подоплёка, понижающая всё произведение¹⁹⁸. Кроме того, проводятся параллели с Откровением Иоанна Богослова. В театральной адаптации этот образ трактован и воплощён именно так:

“La escena 15, tras un largo monólogo introspectivo, ilustra el texto de los cuatro macarras con obsesivas y fragmentadas

¹⁹⁷ «Два стакана Бенедиктина»

¹⁹⁸ Власов Э. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки». М. 2001. – с. 544

*imágenes de Los cuatro jinetes del Apocalipsis, cinta dirigida por Vicente Minelli en 1962.*¹⁹⁹ „²⁰⁰

В приведённых выше примерах прослеживается стремление сделать текст универсальным, благодаря ассоциациям и аллюзиям интернационального фонда. и более простым для восприятия представителем другой культуры. Иногда нам также встречаются попытки актуализировать текст в сознании зрителя-испанца:

Допустим, смотрят они	<i>Supongan que acaban de</i>
телевизор: генерал де Голль	<i>comer, u están viendo las</i>
и Жорж Помпиду	<i>noticias en la tele. El</i>
встречаются на	<i>Canciller Köhl y el rey de</i>
дипломатическом приеме ²⁰¹ .	<i>España se encuentran en una</i>
	<i>recepción diplomática.</i> ²⁰²

Ставшая материалом для исследования комментаторов буква «Ю», которую знает младенец – сын главного героя – заменена существующей в испанском алфавите буквой “О”.

Sabía hacer la letra “O”

Однако буква О предельно проста в начертании, поэтому, как нам кажется, было бы логично заменить её, например, буквой Ñ. В переводе же Крюковой и Каскарры название буквы затранскрибировано и передано как "iu".

Следует отметить, что попытки создать национальный колорит и погрузить зрителя в соответствующую культурно-историческую среду также присутствуют: иногда в тексте неожиданно появляется

¹⁹⁹ Facio A. Petushki, patria querida // Cuadernos del TEATROESPAÑOL. Madrid. 2011. – p. 238.

²⁰⁰ Сцена 15, после долгого интроспективного монолога текст о «четверых» иллюстрируется навязчивыми и фрагментарными изображениями из *Четырёх всадников Апокалипсиса*, снятых в 1962 году Винсентом Миннелли»

²⁰¹ Венедикт Ерофеев, Москва–Петушки, глава «85-й километр–Орехово-Зуево»

²⁰² «Представьте, что они только что поели и смотрят новости по телевизору. Канцлер Коль и король Испании встречаются на дипломатическом приёме».

отсутствовавший в оригинале *gulag* или *koljosh*, фразеологизм “*bebían como cosacos*” («пили как казаки»). Кроме того, чокаясь, главный герой с дедушкой Митричем произносят сакраментальное “¡Naz darovie!”.

В исходном виде сохранена задающая структуру произведения топонимика (лишь в названии не сохранены «Петушки», а «Орехово-Зуево» сокращено до «Орехово»). Если в тексте перевода можно было отметить некоторую бессистемность в переводе названий станций и вокзалов: *Saviélovski*, но *Estación de Kursk*, то в театральной адаптации также встречаем случаи некорректной интерпретации: на иллюстрации можно увидеть декорацию платформы, с которой отправляется герой, с табличкой «Курск». Передача названия вокзала *Estación de Kursk* может вводить в заблуждение и читателей перевода Крюковой и Каскарры. Так, в одной из рецензий²⁰³ отмечается, что герой начинает своё путешествие в Курске: “*Eroféiev testimonia la vida habitual de un borrachín de clase medio baja que comienza su viaje en Kursk, cuyo único capital son un par de botellas de vodka de distinta calidad y una botella de vino, junto a unas golosinas destinadas a su crío*”²⁰⁴.

Если текст перевода Крюковой и Каскарры нередко тяготел к снижению экспрессивности, то драматический текст Фасио – напротив – выглядит живо и выразительно. Подобная тональность задаётся первой же репликой героя Ерофеева, появляющегося после вступительной речи Экануса:

¿Dónde carajo estará el Kremlin? («Где, чёрт возьми, находится Кремль?»)

Большую часть сценического времени занимает первая половина поэмы – собственно путешествие героя. Петушинские революционные события, встреча с сатаной и сфинксом представлена в качестве

²⁰³ <http://librosenestereo.blogspot.com/2017/03/borrachera-en-transito-moscu-petushki.html>

²⁰⁴ «Ерофеев повествует об обычной жизни пьянчуги из низшего среднего класса, который начинает своё путешествие в Курске и чей единственный капитал – это две бутылки водки разного качества, бутылка вина и сладости, предназначенные для его ребёнка».

галлюцинаций героя: проецируются фрагменты фильмов Эйзенштейна «Октябрь» и «Броненосец Потёмкин», записей речей Троцкого, кадры с ликующей толпой. Протагонист отождествляется с неким большевистским лидером и вместе с Лениным и Керенским собирается объявлять войну Норвегии или Польше.

Существенное отличие перевода, на основании которого создавалась адаптация Анхеля Фасио, от перевода Крюковой и Каскарры заключается в том, что этот текст в большей степени экспрессивен, и речь персонажей приближена к разговорной. Тем не менее, люмпенский антураж и социальная характеристика героев выходит на передний план, тогда как поэтическое начало сохраняется в меньшей степени. Кроме того, очевидна нарочитая идеологизация текста, которая проявляется на разных уровнях. Религиозные же мотивы лишены патетики и переосмыслены в сниженном ключе, граничащем с богохульством.

2.4 Результаты переводческой трансформации

В предыдущих разделах мы уже анализировали случаи переводческого упрощения, связанные с опущением компонентов цитат, игнорированием игры слов или нивелированием эмоциональной окраски. В этом разделе мы рассмотрим случаи утраты выразительного потенциала, не входящие в предыдущие разделы, а также случаи опущения единиц, которые переводчики сочли избыточными или не соответствующими языковой норме, и которые читатель мог бы посчитать ошибкой переводчика. Такие случаи наиболее частотны в переводе «Школы для дураков», так как речи главного героя, страдающего шизофренией, свойственны грамматически некорректные структуры, незаконченные фразы, повторы, коверканье слов и построение парадоксальных логических связей.

Рассматривая ниже приведённые контексты, можно отметить тенденцию к «исправлению» и «выравниванию» авторского текста. Так, смешение регистров, служащее для Ерофеева и Соколова художественным приёмом, во многих случаях нивелируются, экспрессивно-окрашенные единицы нейтрализуются, игра слов игнорируется.

Одна из характерных переводческих стратегий – рационализация, в случае которой неочевидная для восприятия единица выражается в переводе экспликативно или упрощается. Здесь можно условно выделить два типа сложностей для читательского восприятия: 1) сложности, обусловленные различием языковых картин мира и культурного фона носителя языка оригинала и языка перевода, 2) авторские решения, малопонятные даже носителю языка оригинала и представителю соответствующей культуры.

К первым можно отнести контексты следующего порядка:

*У одного – Гималаи, Тироль, <...> Campos de petróleo de
бакинские промыслы или Bakú<...>
даже верх кремлевской
стены*

Как указывает Власов, речь идёт о контурах нефтедобывающих вышек в районе Баку, что, вероятнее всего, очевидно для русского читателя, и в меньшей степени – для испанского, поэтому переводческое решение здесь кажется вполне оправданным.

Второй тип можно проиллюстрировать следующим примером из посвящения, предваряющего текст поэмы «Москва-Петушки»:

*Вадиму Тихонову,
моему любимому **первенцу**,
посвящает автор
эти трагические листы*

Для носителя русского языка очевидно, что *первенец* – это первый ребёнок или нечто появившееся первым в числе аналогичных. Очевидно и то, что в этом контексте слово употреблено не в прямом значении. В действительности, как указывают комментаторы, «первенец» обозначает [одного из первых читателей поэмы²⁰⁵]. Именно так это и было «отредактировано» в переводе:

*Dedico estas trágicas páginas
a mi querido Vadim Tijonov,
el primero en comprenderme²⁰⁶.*

²⁰⁵

https://www.google.ru/url?sa=t&rct=j&q=&esrc=s&source=web&cd=1&cad=rja&uact=8&ved=0ahUKEwiE_KOKg_baAhVCheAKHdHfCoQQtwIIKDAA&url=https%3A%2F%2Fwww.youtube.com%2Fwatch%3Fv%3D_Efl3hjNTUY&usg=AOvVaw2daGNKXNbv7GQyA1KoQ_zo

²⁰⁶ «Посвящаю эти трагические страницы моему дорогому Вадиму Тихонову – первому из тех, кто понял меня»

Подобные трансформации объясняются тем, что переводчики избегают воспроизведения малопонятных единиц, которые могут оказаться неясны для читателя-испанца и, следовательно, могут быть восприняты как переводческая ошибка.

Иногда переводческое упрощение и рационализация заставляет поступаться игрой слов:

*«...чего он все стоит и стоит? И так у каждого столба.
Кроме Есино...»*

Речь идёт о поезде, а остановки у каждого столба – это то, что, как отмечает Э. Власов, «свойственно собакам, но не поездам», но в просторечии «электрички иногда именуются собаками – именно из-за частых остановок»²⁰⁷.

В переводе эта малопонятная игра слов нейтрализуется:

*“...¿Por qué seguirá parado? Y así en cada estación. Salvo en
Esino...”²⁰⁸*

Иногда тенденция к упрощению и экспликации проявляется в том, что в текст перевода вводится информация, которой не было в оригинале: либо в виде некоего уточнения/конкретизации при переводе той или иной единицы, либо в виде добавления новой информации.

Склонность переводчиков к «объяснению» нередко привносит в текст новые смыслы или преждевременно раскрывает сюжет и семантические связи внутри произведения, от чего предостерегает переводчика Иржи Левый: «зная всё течение и развязку конфликта, ясно представляя себе характеры, переводчик подчас забывает о том, что автор раскрывает все это читателю не сразу, что он до срока намеренно таит свое отношение к персонажу или отношения между персонажами и что, только не осознав общий замысел автора, можно прежде времени

²⁰⁷ Власов Э. Ук. Соч. с. 503.

²⁰⁸ «Почему от всё ещё стоит? И так на каждой станции. Кроме Есино».

сообщать все это читателю.»²⁰⁹ Однако подобное раскрытие имплицитной информации и подтекста не всегда оказывается вредна и может рассматриваться как частный случай прагматической адаптации. Так, рассмотрим некоторые примеры:

Затосковал

*Empecé a necesitar un trago*²¹⁰

Вместо относительно буквального воспроизведения глагола (например, *me puse triste*²¹¹) переводчики решили конкретизировать природу тоски героя, что, учитывая лежащую в основе произведения тему пьянства, встраивается в контекст вполне органично.

Аналогичный, но уже представляющийся менее оправданным пример встречаем в главе «43-й километр – Храпуново»:

*О, как давно я здесь не был! С тех пор, как вышел в
Никольском...*

*¡La de tiempo que hacía que no había estado ahí dentro!
Desde Nikólskoe, cuando me bebí..*²¹².

– в этом случае в переводе появляется единица, которой в оригинале не было. В тексте анализируемого перевода такие случаи немногочисленны, но присутствуют.

Одним из важных и прагматически значимых художественных ресурсов для «Москвы-Петушков» становятся разного рода ругательства и общенная лексика. Как отмечает Андрей Зорин, в поэме «угадан и воплощен тот процесс национальной люмпенизации, который решительно стирал перегородки между общественными группами»²¹³. Таким образом, бранная лексика и тема пьянства оказывается точкой схождения народа и интеллигенции. В обращении Ерофеева к сниженно-

²⁰⁹ Иржи Левый, указ. соч., с. 64.

²¹⁰ «Захотел выпить»

²¹¹ «Загрустил»

²¹² «Как давно я не был там внутри! С тех пор как проезжали Никольское, когда я выпил...»

²¹³ Зорин А. Опознавательный знак. // Театр, №9, 1991

бытовым мотивам и к табуированной лексике также усматривается связь с бахтинским карнавалом: автор обращается к низовой культуре.

Примечательно, что в разных русскоязычных изданиях поэмы мы можем найти ряд расхождений в передаче обценной лексики. Так, табуированная лексика обычно сохраняется «как есть», однако в некоторых изданиях можно найти эвфемизмы (наподобие «*фуёво*») или пропуск лексемы и его замена точками, хотя иногда такие точки могут быть введены автором и концептуально значимы.

Так, в изданиях, свободных от цензуры, остаются лишь «точки», которые можно считать художественно ценными, и перевод не всегда адекватно это воспроизводит: «*Не могу же я, как вы: встать с постели, сказать во всеуслышание: "ну, ребята, я ...ать пошел!"* или "*ну, ребята, я ...ать пошел!"* в переводе же читаем “*voу a саgar*”, “*voу a tear*”.

Противоположный эффект создаётся в контексте:

На запотевшем стекле чьим-то пальцем было написано: "..."
— и вот в эти просветы я увидел...²¹⁴

...Un dedo había dibujado lo siguiente en el vaho del cristal:
“...” *Por los intervalos que había entre los puntos distinguí...*²¹⁵

Даже если табуированная лексема здесь передаётся при помощи точек, очевидно, что подразумевается вполне конкретное слово.

Из перевода следует, что Веничка видит на стекле не буквы, а именно три точки:

Un dedo había dibujado lo siguiente en el vaho del cristal: “...”

...podía verse el mismo dibujo: “...”

...analizando los signos “...”

²¹⁴ Венедикт Ерофеев, Москва–Петушки, глава «Покров–113-й километр»

²¹⁵ «Чьим-то пальцем на стекле было нарисовано следующее: “...” Через интервалы между точками я разглядел...»

*están dibujados los tres puntos.*²¹⁶

Любопытно, что наряду с табуированной лексикой, «точками» в оригинале предаются и некоторые другие единицы:

«...Но, с другой стороны, они ведь и в И... [Ильича] из нагана стреляли!...»

Подобное написание антропонима оказывается концептуально значимым, однако в переводе не сохраняется, а в театральной адаптации и вовсе передана только содержательная сторона, и «Ильич» для простоты восприятия заменён «Лениным»:

“¿por qué disparar con un revólver contra Ilich”

*“...dispararon contra Lenin”*²¹⁷

Отдельного рассмотрения заслуживают вопросы орфографии, обусловленные особенностями самого языка подлинника. Иржи Левый, рассуждая о творческом воспроизведении художественной действительности, отмечает следующее: «Переводчик грешит против самостоятельности перевыражения и тогда, когда, например, обходит своеобразие произношения или правописания подлинника, воспроизводя только познавательные элементы мысли»²¹⁸. Рассмотрим следующий пример:

*Потом: слово "черт" надо принудить снова писать через "о", а какую-нибудь букву вообще упразднить, только надо подумать, какую*²¹⁹.

²¹⁶ «Был виден тот же рисунок», «анализируя символы», были нарисованы три точки.

²¹⁷ «Зачем стрелять из револьвера в Ильича?»

«Стреляли в Ленина»

²¹⁸ Левый И. Искусство перевода. М. 1974. – с.91

²¹⁹ Венедикт Ерофеев, Москва-Петушки, глава «Крутое–Воиново»

В переводе 1990 года этот фрагмент переведён следующим образом:

Luego: obligar a escribir otra vez la palabra “diablo” con “o”, suprimiendo totalmente alguna otra letra; lo único que hace falta es pensar en cuál de ellas²²⁰.

Такой буквальный перевод (не снабжённый никаким примечанием) не позволяет читателю ни распознать отсылку к некой орфографической норме, ни понять, как именно следует в испанской орфографии писать слово “diablo” «через “o”».

Однако в редакции 2010 года этот недочёт исправлен, и авторская идея передана вполне удачно следующим образом:

Luego: obligar a escribir otra vez la palabra “Diablo” con “D” mayúscula, o suprimir totalmente alguna otra letra; lo único que hace falta es pensar en cuál de ellas²²¹.

При переводе романа Саши Соколова Маргарита Эстапе также следует принципу переводческой логизации, игнорируя контаминированное написание слов или заменяя маркированные единицы нейтральными.

В данном разделе будут отдельно рассмотрены случаи упрощения «неправильных» фраз. Остановимся на тех случаях, когда переводчица нейтрализует ненормативный синтаксис и «исправляет» грамматически некорректные структуры:

Рассмотрим некоторые характерные случаи переводческой рационализации, встречающиеся в переводе «Школы для дураков»:

²²⁰ «Потом – снова заставит писать слово “дьявол” через ‘o’, а какую-нибудь букву и вовсе упразднить, единственное, надо придумать, какую из них»

²²¹ «Потом – снова заставит писать слово “дьявол” с большой буквы ‘d’, а какую-нибудь букву и вовсе упразднить, единственное, надо придумать, какую из них»

я частично исчез в белую речную лилию /
*desaparecí parcialmente convirtiéndome en un nenúfar blanco*²²²

Нарушение глагольного управления в обороте «исчезнуть [во что-то]» раскрыт в грамматически нормативное и логически оправданное «исчез, превратившись в...».

Разорванный синтаксис и незавершённые мысли «замаскированы» под парцелляцию:

об этом лучше всего расспросить тех редких птиц,
которые. Они летят и не возвращаются
*los escasos pájaros que. Vuelan y no vuelven*²²³

Прилагательное *сходный* с незаполненной валентностью [*сходный с чем?*] в переводе подменяется прилагательным **bueno**, благодаря которому предложение выглядит логичным: «...лохмотья, купленные по хорошей цене»²²⁴:

В лохмотьях, купленных по сходной цене у вокзальной
цыганки...
harapos comprados por buen precio

Аналогичные случаи связаны и с незаполнением валентности у глаголов неполной семантики, которые в речи рассказчика представлены как однозначные:

²²² «Я частично исчез, превратившись в белую лилию»

²²³ «Немногочисленные птицы которые. Летят и не возвращаются»

²²⁴ Отметим, что некоторые специализированные издания (юридические и экономические словари) толкуют единицу «сходная цена» как синоним умеренной/удешевлённой цены. Если рассматривать лексему в таком значении, то можно трактовать фрагмент не как случай намеренного незаполнения обязательной валентности, а как пример введения в контекст контрастной единицы.

Как называется эта река? Река называется. И ночь называется.

*El río tiene un nombre. Y la noche tiene un nombre.*²²⁵

Формально в переводе содержание передано верно, хотя получившиеся предложения выглядят законченными и нормативными. На наш взгляд, для более точного воспроизведения речи главного героя было бы более уместно использовать глагол *llamarse*: «*El río se llama. Y la noche se llama*».

Другим характерным синтаксическим приёмом, который использует Соколов, является употребление разнородных по значению единиц в позиции однородных. Нужно отметить, что переводчица упрощает не только соположение семантически неоднородных элементов в речи героя, но и силлепсы в речи автора и других персонажей:

*Дорогой ученик такой то, я, автор книги, довольно ясно
представляю себе тот поезд – товарный и длинный /
Es un largo tren de mercancías*²²⁶

В другом контексте (в речи Павла Петровича) также встречаем построенный на омонимии силлепс, который формально передан, однако эстетический эффект утрачен, и искажён смысл:

*качайте пиво из бочек и детей в колясках
balancee la cerveza de los bidones y a los niños de las cunas*

В переводе также не воспроизводятся олицетворения и случаи, когда на неодушевлённые предметы проецируются свойства одушевлённых:

²²⁵ «У реки есть название. И у ночи есть название»

²²⁶ «...длинный товарный поезд»

*облака и тучи, **беременные** меловыми дождями*
*nubes y nubarrones, **cargados** de lluvias de tiza*

*А молния попала в сосну, которая **жила** на краю леса*
*El rayo había caído en un pino que **estaba** en la linde del bosque.*

*Потом тайно **явилась** туча*
***apareció** sigilosamente un nubarrón²²⁷*

Отметим, что мы сознательно разделяем случаи персонификации и проекции свойств одушевлённого на неодушевлённое. Если в приведённых контекстах можно говорить об олицетворении как о разновидности метафоры, то в отдельных случаях представляется правомерным воспринимать проекцию свойств одушевлённого предмета на неодушевлённый не как стилистический приём, а как особенность мироощущения героя. Подобная антиномия сформулирована в Словаре литературных терминов: «Там, где поэт верит сам в одушевленность предмета, им изображаемого, не следовало бы даже говорить об олицетворении, как о явлении стиля, ибо оно связано тогда не с приемами изображения, а с определенным, анимистическим мирозерцанием и мироощущением. Предмет уже воспринимается как одушевленный и таким и изображается»²²⁸. Рассмотрим в качестве иллюстрации контекст:

Я нередко стою в прихожей и рассматриваю всякие
предметы на вешалке. Мне кажется, что они добрые и с
ними уютно, и я совсем не боюсь их, когда в них никто не

²²⁷ «...полные дождями», «находилась на краю леса», «появилась туча».

²²⁸ Петровский А.В. Словарная статья «Олицетворение» // Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. М., 1925 [электронный ресурс] – <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/>

*одег*²²⁹.

Me parece que son buenos y me siento cómodo con ellos...

Можно проследить, что в переводе стирается как олицетворение (*сосна находилась, туча появилась*), так и выражение особенности мироощущения героя: испанский перевод можно трактовать как: «предметы одежды хорошие, и мне в них удобно».

Ещё одна характерная черта, которая систематически нивелируется или рационализируется в переводе – повторы однокоренных слов и близких по структуре словосочетаний, использование тавтологических сравнений:

*со стороны железной дороги доносятся звуки железной
дороги*

desde la línea del ferrocarril llegan los sonidos del tren
[с железной дороги доносятся звуки поезда]

стуча и стучась
dando golpes
[стуча/ударяя]

Я решил стараться и стараться.
Decidí hacer los esfuerzos posibles.
[Я решил приложить все усилия]

Но в пустыне, по выражению самого плотника, было пусто
Pero en el desierto <...> no había nada.
[Но в пустыне <...> не было ничего]

²²⁹ Саша Соколов, Школа для дураков, Глава первая. Нимфея

Однако иногда переводчица сохраняет подобные повторы и тавтологические сочетания:

я изобрел некоторое изобретение

inventé un invento

[Я изобрёл изобретение]

*...перебирая в своей избирательной памяти слова, которые
лучше прочих звучат **в пустоте пустых помещений***

...en el vacío de los lugares vacíos

[В пустоте пустых мест]

В некоторых случаях повторы в речи героя формально воспроизводятся, но смысл передаётся неточно:

*это она служит у нас в школе заведующей учебной частью,
частью учебы*

y es ella la jefa de estudios de nuestra escuela, estudios de la jefa

*[и она заведующая учебной частью нашей школы, учебной
заведующей]*

Отметим, что несмотря на тенденцию к опущению избыточных и элементов с размытым значением, переводчики достаточно бережно относятся к текстам. В «Школе для дураков» нам удалось обнаружить единственный случай существенного опущения и неоправданной вольности и «додумывания» в воспроизведении следующего фрагмента:

*...по всей желанной земле идут скоростные машины,
разбрызгивая колесами тугую воду луж, и брызги залетают
уличным нашим подружкам под юбки, подружкам делается
щекотно и радостно, и мы невольно радуемся вместе с ними,*

*становится по-настоящему хорошо, и кажется, что еще немного – и сбудется все загаданное, и ничего, что почти никогда ничего не сбывается, ничего, потому что главное, что мы вместе, что мы любезны друг другу и что то взгляды наши, то руки – они то и дело встречаются, так ведь? ...*²³⁰

*...por toda nuestra tierra circulan los coches, sus ruedas salpican el agua de los charcos y mojan a nuestras queridas amiguitas de la calle con sus falditas cortas. ¡Pobrecitas! Las gotas las alcanzan hasta en las partes más ocultas, mucho más arriba de las rodillas – ¿entienden lo que quiero decir? ...*²³¹

На основании проанализированных контекстов можно проследить, что тенденция к переводческому упрощению предопределяется такими факторами, как обилие фоновой информации и авторских стилистических решений, которые в переводном тексте могут быть расценены как переводческая ошибка.

²³⁰ Саша Соколов, Школа для Дураков, Глава Пятая. Завещание .

²³¹ «по всей нашей земле ездят машины, их колёса разбрызгивают воду из луж на наших любимых уличных подружек в коротких юбках. Бедные! Капли долетают даже до самых скрытых мест, гораздо выше колен, понимаете, о чём я?»

Выводы ко 2 главе

Во второй главе исследования были представлены результаты лингвопрагматического анализа переводов.

Рассмотрение переводов интертекстуальных элементов позволило заключить, что пласт отсылок на русскую классическую литературу и художественные и публицистические тексты советского периода оказался почти полностью утрачен в переводах. Читателям-испанцам понятны только отсылки к классике мировой литературы, изначально атрибутированные цитаты или фрагменты, снабжённые сносками (которые единичны в переводе «Школы для дураков», в то время как в переводах «Москвы–Петушков» они отсутствуют вовсе).

Как следствие, для испанского читателя оказывается полностью стёрт пласт каламбуров, построенных на аллюзиях, и не достигается комический эффект, построенный на ироническом переосмыслении прецедентных текстов.

Не воспроизводится и игра слов, основанная на авторской модификации фразеологизмов. В подавляющем большинстве контекстов переводчики либо заменяют видоизменённую фразеологическую единицу обычным устойчивым сочетанием, либо стремятся к синтаксически точной передаче содержательной стороны высказывания, отодвигая коммуникативный эффект на второй план.

Такая стратегия представляется недопустимой при переводе игры слов построенной на фонетических приёмах, встречающейся у Ерофеева и служащей одним из центральных художественных ресурсов для Соколова. Так, для протагониста «Школы для дураков» звуковое подобие слов является одним из факторов, структурирующих ассоциативные цепочки. Вместе с тем, мы обнаружили и прокомментировали отдельные попытки переводчиков передать

фонетические приёмы средствами испанского языка, которые позволили достичь прагматически точного коммуникативного эффекта.

Тем не менее, нежелание добиваться эквивалентного эстетического эффекта или нерешительность при выборе стилистических средств, а также трактовка «Москвы–Петушков» и «Школы для дураков» как прозаических произведений в жанре романа позволяет переводчикам игнорировать случаи ритмизации текста, рифмовки и использования фигур поэтического синтаксиса.

Тексты Ерофеева и Соколова можно расценивать как полистилистические, для которых характерно использование единиц разных регистров даже в рамках одного высказывания. Это делает возможным резкое переключение с одного регистра на другой, нивелирование патетики или поэтизацию бытовых феноменов. Если для Ерофеева больше характерна амбивалентность, которая может проявляться в различных описаниях, размышлениях и в особенностях мировосприятия протагониста в целом, то Соколов нередко вводит в контекст одну контрастирующую с остальными единицу или использует резкий переход в другой регистр. Проанализировав примеры перевода эмотивной и стилистически маркированной лексики, мы выявили общую для всех переводчиков тенденцию к нейтрализации в переводе. Вследствие этого не только пропадает стилистическая окраска, но и стирается важнейшая для стиля этих писателей оппозиция иронического и поэтического начала.

Создатели текста драматической адаптации, в свою очередь, постарались сохранить и даже усилить экспрессивность текста.

Поскольку театральная постановка рассчитана на симультанное восприятие и сокращает дистанцию между отправителем и получателем сообщения, её текст строится в соответствии с особыми принципами. Кроме того, в коммуникативном акте появляются новые участники, поэтому на сценическую форму адаптации влияет прагматическая

установка автора, переводчика/переводчиков, режиссёра, актёра и позиция театра. Помимо самого текста конечный коммуникативный эффект также определяют различные аудиовизуальные средства, декорации, костюмы, организация сценического пространства. Поскольку мы располагали только иллюстрированным изданием текста адаптации, смогли оценить лишь такие сценические средства как костюмы и декорации. Между тем, при симультанном восприятии драматического текста зрителем имеют значение и другие особенности интерпретации (невербальные и визуальные средства, интонация, жесты и мимика, звуковые эффекты).

На основании анализа самого текста можно выделить ряд характерных особенностей драматической адаптации. Так, на передний план вынесен идеологический пласт, в то время как религиозная патетика снижена. Актуализирована «алкогольная» составляющая, главный герой (напрямую отождествляемый с самим Ерофеевым) определён как *santo bebedor* (*святой пьяница*). В центре сюжета помещено путешествие героя, оно же занимает большую часть сценического времени.

Мы рассмотрели случаи переводческого упрощения и рационализации и заключили, что тенденция к «выравниванию» текста объясняется не всегда достаточным пониманием контекста или нежеланием использовать в тексте единицу, которую читатель может расценить как переводческую ошибку или смысловую/стилистическую погрешность.

В переводах опускаются детали, которые могли показаться переводчикам малопонятными или не вполне значимыми. Для поэмы «Москва–Петушки» характерно наличие подобных непонятных или допускающих неоднозначную трактовку единиц. Кроме того, Крюкова и Каскарра не только опускают детали, но и нередко достраивают

семантические связи, которые в тексте оригинала не выражаются эксплицитно или вовсе отсутствуют.

В переводе «Школы для дураков» подавляющее большинство случаев переводческой корректировки и/или трансформации связано с непониманием задачи автора передать речь героя с психическим расстройством и специфическими особенностями мировосприятия. В речи протагониста встречаются многочисленные повторы, искажённые слова, грамматически некорректные предложения, парадоксальные логические связи. Вместе с тем, однако, нивелируются и фигуры поэтического синтаксиса, не передаются силлепсы, олицетворения, экспрессивные повторы, которые, несмотря на свою ненормативность, преследуют очевидную эстетическую функцию.

Заключение

Проведённый лингвопрагматический анализ позволил выявить ряд характерных особенностей переводов поэмы «Москва-Петушки» и романа «Школа для дураков», которые объясняются изначально неверной жанровой установкой и игнорированием поэтического потенциала произведений.

Жанровое и стилевое своеобразие произведений оказалось нераскрыто переводчиками, и сами переводные тексты выстроены по канонам социальной прозы с ярко выраженным идеологическим подтекстом.

В подавляющем большинстве случаев переводчики снабжают сносками бытовые реалии, что обеспечивает их понимание, в то время как единицы иного рода (игра слов, каламбуры) сносками не снабжаются, и попыток воспроизвести игру слов переводчики как правило не предпринимают, что приводит к практически полной утрате этого пласта авторского стиля в переводе. Аналогичным образом игнорируются и интертекстуальные вкрапления.

Испанские переводчики, к сожалению, не предпринимают попыток что различные схожие по значению устойчивые сочетания в переводе.

Это касается как перевода фразеологических единиц, так и игры слов и сниженной лексики, архаизмов, библеизмов, сниженной и обценной лексики. Случаи, когда переводчики пытаются реконструировать игру слов средствами испанского языка, немногочисленны.

Также нужно отметить частые случаи некорректной передачи единиц разных стилистических регистров, которая выражается, прежде всего, в нейтрализации экспрессивных единиц, подмене разговорно-сниженной лексики и вульгаризмов неокрашенными лексемами, экспликации фразеологических сочетаний. Необходимая окраска

утрачивается, и текст становится нейтральным, в то время как для создания прагматически верного перевода с русского на испанский язык следовало бы сделать текст более выразительным из-за несовпадения коэффициентов нормы в русском и испанском языке. Стилистическая однородность текста перевода также не позволяет сохранить речевую характеристику персонажей.

Поскольку нами были проанализированы как тексты перевода, так и текст сценической адаптации, необходимо отметить, что некоторые переводческие трансформации следует объяснять разными прагматическими задачами, различными целями создания перевода (перевод для публикации, перевод как материал для постановки). Перевод, лежащий в основе постановки анонимен, что позволяет предполагать, что он осуществлён через язык-посредник или представляет собой синтез разных переводов. Характер того, как модифицируется текст произведения при постанове определяется наличием промежуточных инстанций между автором и зрителем (режиссёр, актёр, театр как носитель определённой позиции).

Если проанализированный перевод Крюковой и Каскарры в большинстве случаев тяготеет к буквализму и нейтрализации стиля, то в тексте театральной адаптации прослеживается попытка сохранить и даже усилить его экспрессивность. На уровне содержания заметна гипертрофированная идеологизация и ослабление религиозной составляющей: пласт библейских аллюзий почти не представлен, а общая религиозная подоплёка переосмыслена в ироническом ключе.

Структура издания «*Moscú Cercanías*» также позволяет отметить основополагающую роль идеологической подоплёки поэмы в режиссёрском прочтении: об этом свидетельствует содержание представленных в корпусе критического материала статей, комментирующих взаимодействие культуры и советской идеологии и подчёркивающих роль цензуры в истории русской литературы и

искусства. Отбор и принципы презентации иллюстративного материала в этих статьях также рассчитан на узнавание знаковых фигур русской культуры, известных европейскому читателю.

Наличие нескольких изданий, театральной адаптации, текст которой опубликован, и ряда рецензий свидетельствует о большом интересе к поэме «Москва-Петушки» среди испанских читателей и исследователей. В испанских критических материалах она называется «Культовым произведением», отмечается, что она, как и её автор, – «феномен, не похожий ни на что из того, что было написано до неё и после неё»²³².

Что касается перевода романа Соколова, то на его материале мы также смогли проследить, как в переводе утрачивается соотнесённость текста с разными литературными жанрами, нивелируется контраст при соположении единиц разных регистров, а также устраняется полифония между голосами рассказчика и других героев.

Отдельные случаи игнорирования таких единиц можно было бы считать проявлением тенденции к переводческому упрощению или непониманием отдельных контекстов, однако, кажется правомерным считать основной причиной всех переводческих трансформаций изначальную жанровую установку и сложившиеся представления о русской литературе XX века как о социально-критической прозе.

²³² “...obra de culto”, “Moscó-Petushkí, al igual que su autor, no se parece en nada a lo que se ha escrito antes y después...” (Sala I.G., San Vicente R. Un marco para Venedikt Eroféiev // Cuadernos del TEATROESPAÑOL. Madrid. 2011.)

Библиография

1. Арутюнова Н.Д. (ред.) Логический анализ языка. Перевод художественных текстов в разные эпохи. М. 2012. – 400 с.
2. Арутюнова Н.Д. Язык и мир человека. М. 1999. – 896 с.
3. Арутюнова Н.Д., Падучева Е.В. Истоки, проблемы и категории прагматики // Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск XVI. Лингвистическая прагматика. М. 1985. – с. 3-43.
4. Бабина Л.В. Языковые средства реализации пародийной информации в тексте литературной пародии. Автореферат диссертации на соискание степени к.ф.н. М., 1996. – 24 с.
5. Барт Р. Избранные работы: Семиотика. Поэтика. М., 1994. – 616 с.
6. Барт Р. Лингвистика текста. // Текст: аспекты изучения семантики, прагматики, поэтики. М., 2001. – с. 168-176.
7. Бархударов Л.С. (ред.) Тетради переводчика. Выпуск 17. М., 1980. – 120 с.
8. Бархударов Л.С. Язык и перевод. М., 2007. – 240 с.
9. Бахтин М.М. Проблема автора // Вопросы философии, № 7. 1977, – с. 148-160
10. Бахтин М.М. Проблема речевых жанров // Бахтин М.М. Собр. соч. М., 1996. – с.159-206.
11. Бахтин М. М. Проблема содержания, материала и формы в словесном художественном творчестве (http://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/bahtin/probl_sod.php)
12. Бахтин М.М. Проблемы творчества Достоевского. Проблемы поэтики Достоевского. Киев, 1994. – 511 с.
13. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М. 1972. – 421 с.

14. Безрукова М.Н. Функциональный подход к проблеме перевода заголовка // Университетское переводоведение. Вып. 4. Сборник. СПб. 2003. – с. 44-47
15. Битов А.Г. Грусть всего человека: Предисловие к публикации романа «Школа для дураков» // Октябрь. 1989. – № 3. – с. 157-158
16. Брандес М.П. Стилистика текста. М. 2004. – 416 с.
17. Брандес М.П., Провоторов В.И. Предпереводческий анализ текста. М., 2001. – 224 с.
18. Будагов Р.А. Литературные языки и языковые стили. М. 1967. – 376 с.
19. Вавулина А.В. Пространственно-временные отношения в русской прозе 1970-х годов (Саша Соколов «Школа для дураков», Ю. Трифонов «Старик», В. Распутин «Прощание с Матерой»). Автореферат диссертации на соискание степени к.ф.н. М., 2000. – 22 с.
20. Вайль П., Генис А. Уроки школы для дураков // «Литературное обозрение». 1993. – №1/2. – с. 13-16
21. Вежбицкая А. Язык. Культура. Сознание. М., 1996. – 416 с.
22. Верещагин Е.М., Костомаров В.Г. Лингвострановедческая теория слова М., 1980. – 320 с.
23. Виноградов В.В. Об основных типах фразеологических единиц в русском языке // Виноградов В. В. Избранные труды. Лексикология и лексикография. М., 1977. – с. 140-161
24. Виноградов В.В. О теории поэтической речи. // Вопросы языкознания, №2. 1962.
25. Виноградов В.В. О языке художественной литературы, М. 1959. – 656 с.

26. Виноградов В.В. Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика. М. 1963. – 255 с.
27. Виноградов В.С. Лексические вопросы перевода художественной прозы. М. 1978. – 175 с.
28. Винокур Г.О. Избранные работы по русскому языку. М., 1959. – 492 с.
29. Власов Э. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки». М. 2001. с. 121-573.
30. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. М. 1980. – 343 с.
31. Вольф Е.М. Функциональная семантика оценки. М., 2002. – 280 с.
32. Галь Н. Слово живое и мёртвое. М. 2012. – 591 с.
33. Гальперин И.Р. Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981. – 139 с.
34. Гарбовский Н.К. Теория перевода. М. 2004. – 543 с.
35. Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха, М. 2003. – 272 с.
36. Гачечиладзе Г. Художественный перевод и литературные взаимосвязи. М., 1980. – 254 с.
37. Гиршман М.М. Ритм художественной прозы. М., 1982. – 367 с.
38. Григорьев В. П. Поэтика слова. На материале русской советской поэзии. М., 1979. – 343 с.
39. Гумбольдт В. Язык и философия культуры. М., 1985. – 449 с.
40. Диваков С.В. Творчество Саши Соколова (проблемы жанра) Диссертация на соискание степени к.ф.н. Тверь, 2012. – 211 с.
41. Добровольский Б.Д. Лексические трудности перевода в лингвокультурном аспекте (на материале романа Кристи Вольф «Медая» и поэмы Венедикта Ерофеева «Москва-Петушки») Диссертация на соискание степени к.ф.н. М., 2009. – 171 с.

42. Егер Г. Коммуникативная и функциональная эквивалентность // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М. 1978. – с. 137-156.
43. Егоров Е.А. Поэтика заглавия поэмы Вен. Ерофеева «Москва–Петушки» // Материалы Третьей международной конференции ТГУ [электронный ресурс] – <http://www.moskva-petushki.ru/articles/3mkttg/>
44. Егоров М.Ю. О постмодернистских аспектах поэтики романа Саши Соколова "Школа для дураков" // Ярославский педагогический вестник. 2002. – №2. – с. 38-42.
45. Ерофеев В.В. Оставьте мою душу в покое: Почти всё. М., 1995. – 416 с.
46. Жирмунский В.М. Теория литературы. Поэтика. Стилистика. Л., 1977. – 405 с.
47. Задорнова В.Я. Восприятие и интерпретация художественного текста. М. 1984. – 152 с.
48. Задорнова В.Я. Слово в художественном тексте // Язык, сознание, коммуникация. Сб. статей. Вып. 29. М. 2005, – с. 115-125
- 49.
50. Научная библиотека диссертаций и авторефератов disserCat <http://www.dissercat.com/content/lingvostilisticheskii-analiz-perevodov-romana-ma-sholokhova-tikhii-don-na-ispanskii-yazyk#ixzz5jB6C9xfA>
51. Золян С.Т. Семантика и структура поэтического текста. М., 2014. – 336 с.
52. Зорин А. Опознавательный знак. // Театр, №9, 1991
53. Иванов Вяч. Вс. Поэтика Романа Jakobsona // Jakobson P. Работы по поэтике: Переводы. М.: Прогресс, 1987. – с. 5—22
54. Иванов Н.В. Интерпретация и трансформация в переводе (на основе англо-русских и португальско-русских примеров) // «25 лет

- внешней политике России». Сб. Материалов X Конвента РАМИ. Т. 5: Социально-гуманитарные аспекты международных отношений. М., 2017. – с. 90-104
55. Иванов Н.В. Пять аспектов природы перевода // Вестник МГУ. Серия 22. Теория перевода. М., 2017. – №2. – с. 20-48
56. Иовенко В.А. Перевод в национально-культурном мировидении // Филологические науки в МГИМО. Выпуск №6. М., 2016. – с. 74-91
57. Ищук-Фадеева Н.И. В. Ерофеев. «Москва–Петушки»: Тошнота как экзистенциалистская категория»// Материалы Третьей международной конференции ТГУ [электронный ресурс] – <http://www.moskva-petushki.ru/articles/3mkttg/>
58. Каде О. Проблемы перевода в свете теории коммуникации // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М. 1978. – с. 69–90
59. Комароми А. Карнавал и то, что за ним: стратегии пародии в поэме Вен. Ерофеева «Москва–Петушки» [электронный ресурс] – http://e-reading.club/chapter.php/115312/11/Analiz_odnogo_proizvedeniya___Moskva-Petushki___Ven._Erofeeva_%28Sbornik_nauchnyh_trudov%29.html#n_64
60. Комиссаров В.Н. (ред.). Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике
61. Комиссаров В.Н. Лингвистика перевода. М. 2013. – 176 с.
62. Корнилов О.А. Языковые картины мира как производные национальных менталитетов М. 2003. – 349 с.
63. Красных В.В. Этнопсихоллингвистика и лингвокультурология: Курс лекций. М., 2002. – 284 с.
64. Крюков А.Н. Интерпретация в переводе // Переводоведение и культурология: цели, методы, результаты. М., 1987, – с. 41-76

65. Кузнецова А.А. Языковая экспликация хронотопа в постмодернистском тексте (на материале повести Саши Соколова «Школа для дураков»). Автореферат диссертации на соискание степени к.ф.н. СПб., 2002. – 21 с.
66. Кузнецова И. Н. Паронимическая аттракция как выразительное средство языка // Материалы Международной научной конференции "Дни франко-российских исследований". Сборник "Речь и тексты: тенденции, истоки, перспективы". М. 2013 – с. 77–90.
67. Курицын В.Н. Русский литературный постмодернизм. [электронный ресурс] – <http://www.guelman.ru/slava/postmod/>
68. Левин Ю. И. Избранные труды. М., 1998. – 824 с.
69. Левин, Ю. И. Комментарий к поэме «Москва-Петушки» Венедикта Ерофеева / Kommentar zum Poem «Moskva-Petushki» von Venedikt Erofeev/ Levin J. M., 1996.
70. Левый И. Искусство перевода. М. 1974. – 397 с.
71. Леденева В.В. Идиостиль (к уточнению понятия) // Филологические науки, №5, 2001. – с. 36-41.
72. Лотман Ю.М. Анализ поэтического текста. Структура стиха Л. 1972. – 272 с.
73. Лотман Ю.М. Структура художественного текста. М. 1970 – 383 с.
74. Любимов Н.М. Перевод – искусство. М. 1982. – 128 с.
75. Маслов В.А. Связь мифа и языка // Фразеология в контексте культуры. М. 1998. – с. 159-163
76. Мастерство перевода. Сб. статей. Выпуск № 14, М. 1986
77. Маяковский В. В. Эту книгу должен прочесть каждый // Маяковский В. В. Полное собрание сочинений: В 12 т. М., 1939, Т. 2. – с. 467-569

78. Мед Н.Г. Категория оценки в аспекте перевода (на материале испанского и русского языков) // Логический анализ языка. Перевод художественных текстов в разные эпохи. М. 2012. – с. 205-214
79. Мед Н.Г. Оценочная картина мира в испанской лексике и фразеологии : на материале испанской разговорной речи. Автореферат диссертации на соискание степени д.ф.н. СПб., 2008. – 42 с.
80. Моррис Ч.У. Основания теории знаков // Семиотика. Сборник переводов. М., 1983. – с. 37-90
81. Мукаржовский Я. Литературный язык и поэтический язык // Пражский лингвистический кружок: Сборник статей. М., 1967. – с. 416 – 431.
82. Найда Ю.А. К науке переводить. Принципы соответствий // Лингвистические аспекты теории перевода, Ереван, 2007. – с. 4-32
83. Оболенская Ю.Л. Каламбуры в произведениях Ф.М. Достоевского и их перевод на испанский язык // Тетради переводчика. Выпуск 17. М., 1980. – с. 48-62
84. Оболенская Ю.Л. Художественный перевод и межкультурная коммуникация. М. 2012. – 262 с.
85. Оболенская Ю.Л. Перевод как форма взаимодействия литератур // Введение в литературоведение (под ред. Л.В. Чернец). М., 2006.
86. Орлицкий Ю.Б. «Москва–Петушки» как ритмическое целое // Материалы Третьей международной конференции ТГУ [электронный ресурс] – <http://www.moskva-petushki.ru/articles/3mkttg/>
87. Орлицкий, Ю.Б. Стих и проза в русской литературе. М., 2002. – 681 с.
88. Падучева Е.В. (Ред.) // Новое в зарубежной лингвистике. Выпуск XVI. Лингвистическая прагматика. М. 1985. – 504 с.

89. Петер М. К вопросам семантики поэтического языка. // Структура и семантика литературного текста. Будапешт. 1977. – с. 3 – 21.
90. Пилюгина С.В. Жанровая вставка как литературоведческая категория // Вестн. Тамбовского ун-та. Серия. Гуманитарные науки. – 2009. - №2 (70) – с. 37-41
91. Плущер-Сарно А.Ю. Веня Ерофеев: «Разве можно грустить, имея такие познания!» Комментарий к комментарию // Новый мир. – 2000. – № 10. – с. 215-226
92. Полубиченко Л. В. Норма и стиль в художественном переводе // Язык. Культура. Перевод. Коммуникация. Сборник научных трудов. — Т. 2 из Выпуск 2. М. 2018. – С. 323–326.
93. Полубиченко Л.В. Филологическая топология. Теория и практика М. 2018. – 208 с.
94. Попович А. Проблемы художественного перевода М. 1980. – 199 с.
95. Поэтика. Стихосложение. Лингвистика. М. 2003. – 463 с.
96. Прохоров Г.С. Функция библейского парафраза в организации внутреннего интертекста поэмы Венедикта Ерофеева «Москва–Петушки»// Материалы Третьей международной конференции ТГУ [электронный ресурс] – <http://www.moskva-petushki.ru/articles/3mkttg/>
97. Радбиль Т.Б. Язык и мир: Парадоксы взаимоотражения. М., 2017. – 592 с.
98. Раевская М. М. Взаимодействие языков в процессе перевода как фактор межкультурной коммуникации // Россия и Запад: диалог культур. – Т. 1 – М., 2004. – с. 148–155
99. Ремник, Дэвид. Могила Ленина. Последние дни советской империи. М., 2017. – 624 с.
100. Рецкер Я.И. Теория перевода и переводческая практика. М., 1974. – 216 с.

101. Седов К.Ф. О поэтике прозы В. Ерофеева: "Москва-Петушки" (прагма-семиотический анализ текста) // Исследования по художественному тексту. Саратов, 1994. – с. 77-79
102. Семиотика (под ред. Ю.С. Степанова) М., 1983. – 627 с.
103. Сепир Э. Избранные труды по языкознанию и культурологии. М., 1993. – 656 с.
104. Симонова М.В. Лингвостилистический анализ переводов романа М.А. Шолохова «Тихий Дон» на испанский язык. Диссертация на соискание учёной степени к.ф.н., М, 2010
105. Скоропанова И. С. Русская постмодернистская литература М. 2001. – 608 с.
106. Сорокин Ю.А., Морковина М.Ю. Национально-культурные аспекты речевого мышления. // Исследование речевого мышления в психолингвистике. М., 1985, – с. 184-202.
107. Степанов Ю.С. Изменчивый «образ языка» в науке XX века // Язык и наука конца XX века. М., 1995. – с. 7-34.
108. Степанов Ю.С. Французская стилистика (в сравнении с русской) М. 2003. – 359 с.
109. Супрун А.Е. Текстовые реминисценции как языковое явление // Вопросы языкознания. 1995. №6. – с. 17-29
110. Терентьева Е.Д. Скрытая цитация как разновидность цитации в испанской прессе // Инновационное развитие современной науки. Сборник статей международной научно-практической конференции. – Уфа, 2014 – с. 201-205
111. Топоров, В. Н. Миф. Ритуал. Символ. Образ: Исследования в области мифопоэтического // Избранное. В. Н. Топоров – М. 1995, – 624 с.

112. Тороп П.Х. Проблема интекста // Труды по знаковым системам. Вып. 14: Текст в тексте. – Тарту, 1981. – с. 33-34
113. Тынянов Ю.Н. О литературной эволюции. // Поэтика. История литературы. Кино. – М., 1977. – с. 270-281
114. Тынянов Ю.Н. Проблема стихотворного языка. Статьи. М., 1965. – 303 с.
115. Фатеева Н.А. Интертекст в мире текстов: контрапункт интертекстуальности. М. 2007. – 282 с.
116. Федоров А.В. Основы общей теории перевода. Лингвистические проблемы. СПб. 2002. – 416 с.
117. Федоров А. В. Искусство перевода и жизнь литературы. 1983. – 351 с.
118. Фирсова Н.М. Грамматическая стилистика современного испанского языка. М., 2005. – 352 с.
119. Флорин С. Муки переводческие: Практика перевода. М. 1983. – 184 с.
120. Фоменко И.В. О феномене «Москвы–Петушков» [электронный ресурс] – http://www.bookol.ru/nauka_obrazovanie/yazyikoznanie/161685
121. Чернец Л.В. Литературные жанры (проблемы типологии и поэтики). М. 1982. – 192 с.
122. Чеснокова О. С., Талавера-Ибарра П. Л. Демон М.Ю. Лермонтова: обратный перевод как источник интертекстуальности // Вестник Российского университета дружбы народов. Серия: Лингвистика. – 2015. – № 2. – с. 166–179
123. Чуковский К.И. Высокое искусство. М. 2011. – 448 с.
124. Шاپир М.И. Проблема границы стиха и прозы в свете лингвистического учения Р.О. Якобсона // Роман Якобсон: Тексты,

- документы, исследования / Отв. ред. Х. Баран, С.И. Гиндин. М. 1999. – с. 664-669.
125. Шапир М.И. Язык поэтический. // Введение в литературоведение (под ред. Л.В. Чернец). М., 1999. – с. 512-528.
126. Швейцер А.Д. Перевод и лингвистика. М. 1973. – 273 с.
127. Швейцер А.Д. Теория перевода. М. 2012. – 216 с.
128. Шкловский В.Б. Художественная проза. Размышления и разборы. М. 1961. – 661 с.
129. Шкловский В.Б., Эйхенбаум Б.М. и др. Поэтика: Сборники по теории поэтического языка. Вып. 1-2. Петроград, 1919. – 173 с.
130. Шмид, В. Проза как поэзия. СПб. 1998. – 352 с.
131. Эйхенбаум Б.М. О поэзии Л. 1969. – 554 с.
132. Эпштейн М.Н. После карнавала, или вечный Веничка. // Золотой век. Вып. 4. М., 1993.
133. Эпштейн М.Н. Постмодернизм в России. М. 2001. – 368 с.
134. Эткинд Е.Г. Поэзия и перевод. М. 1963. – 432 с.
135. Якобсон Р.О. Работы по поэтике М. Прогресс 1987. – 463 с.
136. Albir A.H. Traducción y traductología. Madrid. 2011. – 693 p.
137. Alonso A. Noción, emoción, acción y fantasía en los diminutivos// Estudios lingüísticos. Temas españoles. Madrid, 1967.
138. Alonso D. Estudios y ensayos sobre literatura. Tercera parte, ensayos sobre literatura comparada. Madrid. 1975. – 996 p.
139. Cohen, R. Do Postmodern Genres Exist? // Postmodern Literary Theory: an Anthology, ed. by N. Lucy. Oxford, 2000. – p. 293-309
140. Davidson. G. A Dictionary of Angels: Including the Fallen Angels., 1971, – 386 p. [электронный ресурс: <https://masada.world/assets/angels.pdf>]

141. Dupriez B. Gradus, les procédés littéraires. Paris. 2003, – 540 p.
142. Gallego Roca M. Traducción y literatura: los estudios literarios ante las obras traducidas. Madrid. 1994, – 200 p.
143. Garcia Yebra V. En torno a la traducción. Madrid, 1984, – 423 p.
144. Facio A. Petushki, patria querida // Cuadernos del TEATROESPAÑOL. Madrid. 2011. – p. 231-244
145. Jakobson R. On Linguistics Aspects of Translation // On Translation, Cambridge. – p. 232-239
146. Kravchenko E. The Prose of Sasha Sokolov: Reflections On/of the Real. London. 2010. – 488 p.
147. Muñoz Martín R. Lingüística para traducir, Barcelona. 1995. – 328 p.
148. Nida Eugene A., Taber Charles R. The Theory and Practice of Translation Brill, 1982. – 218 p.
149. Paz-Gago J. M. La estilística 1993. – 208 p.
150. Remnick D. Lenin's Tomb: The Last Days of the Soviet Empire, 1994, 624 p.
151. Sala I.G., San Vicente R. Un marco para Venedikt Eroféiev // Cuadernos del TEATROESPAÑOL. Madrid. 2011. – 77-134 p.
152. Santoyo J.C. La cultura traducida. León. 1983. – 41 p.
153. Torre E. Teoría de la traducción literaria. Madrid. 2009. – 255 p.
154. Traducción e interculturalidad – Actas de la Conferencia Internacional «Traducción e Intercambio Cultural en la Época de la Globalización» – Frankfurt am Main, 2008. – 354 p.
155. Vinay J.P., Darbelnet J. Stylistique comparée du français et de l'anglais. Paris, 1958. – 331 p.

Источники:

156. Ерофеев В.В. Москва-Петушки. М. 1998. – 199 с.
157. Соколов С. Школа для дураков. М. 2017. – 256 с.
158. Eroféiev, Venedikt. Moscú-Petushkí. Madrid. 1992. – 169 p.
159. Eroféiev, Venedikt. Moscú-Petushkí. Barcelona. 2010. – 185 p.
160. Eroféiev, Venedikt. Moscú-Petushkí. Barcelona. 2017. – 200 p.
161. Eroféiev, Venedikt. Moscú cercanías // Cuadernos del TEATROESPAÑOL. Madrid. 2011. – 322 p.
162. Sokolov, Sasha. Escuela para idiotas. Barcelona. 1994. – 238 p.
163. A School for Fools. By Sasha Sokolov. Translated by Carl R. Proffer. Ann Arbor, 1977. – 288 p.
164. Блок А.А. Избранное М., 1973. – 480 с.
165. Боратынский Е.А. Стихотворения. Поэмы. Проза. Письма М., 1951. – 648 с.
166. Пушкин А.С. Сочинения в 3 томах М., 1974. – 1608 с.
167. Тургенев И.С. Избранные сочинения М., 1987. – 671 с.

Словари и справочная литература

168. Ахманова О.С. Словарь лингвистических терминов. М. 1969. – 608 с.
169. Белянин В.П., Бутенко И.А. Живая речь. Словарь разговорных выражений. — М. 1994. [электронный ресурс] — <http://livespeak.academic.ru>
170. Большой испанско-русский словарь / ред. Б. П. Нарумова М. 1999. — 832 с.

171. Большой толково-фразеологический словарь Михельсона [электронный ресурс] – http://dic.academic.ru/contents.nsf/michelson_old/
172. Квятковский А.П. Поэтический словарь. М. 1966. – 376 с.
173. Кожевников В.М., Николаев П.А. (общ. ред.) Литературный энциклопедический словарь. М. 1987. – 752 с.
174. Левинтова Э.И. Испанско-русский фразеологический словарь. М. 1985. – 1080 с.
175. Молотков А.И. (ред.) Фразеологический словарь русского языка. М. 1968. – 544 с.
176. Николаев П.А. (ред.) Русские писатели XX века: Биографический словарь М. 2000 – 808 с.
177. Лингвистический энциклопедический словарь / гл. ред. В.Н. Ярцева. – М. 2002. – 709 с.
178. Литературная энциклопедия: Словарь литературных терминов: В 2-х т. М., 1925 [электронный ресурс] – <http://feb-web.ru/feb/slt/abc/>
179. Стилистический энциклопедический словарь русского языка [электронный ресурс] <http://stylistics.academic.ru>
180. Ушаков Д.Н. Толковый словарь [электронный ресурс] – <http://dic.academic.ru/contents.nsf/ushakov/>
181. Философская энциклопедия (в 5 томах, 1960-1970) под редакцией Ф. В. Константинова
<http://philosophy.niv.ru/doc/encyclopedia/philosophy/>
182. Buitrago A. Diccionario de dichos y frases hechas. Barcelona. 2012. – 996 p.
183. DRAE
184. Diccionario panhispánico de dudas
185. Moliner M. Diccionario de uso del español

Интернет-источники

186. <http://dic.academic.ru/>
187. <http://modernlib.ru/>
188. <http://www.moskva-petushki.ru/>
189. http://www.bookol.ru/nauka_obrazovanie/yazyikoznanie/
190. <http://unlibroaldia.blogspot.com/2011/01/venedikt-erofeev-moscu-petushki.html>
191. <http://www.jotdown.es/2012/09/las-situaciones-1-moscu-petushki-de-venedikt-erofeev/>
192. <http://www.casadellibro.com/libro-moscu-petushki/9788492728114/1811428>
193. http://budo_dictionary.academic.ru/1097
194. <http://www.folk.ru/Skazki/skazka.php?folkID=179&rubr=skazki>
195. http://cvc.cervantes.es/literatura/aih/pdf/03/aih_03_1_089.pdf
196. <http://www.traduccionliteraria.org/1611/art/orzeszek.htm>
197. <http://cheloveknauka.com/moskva-petushki-ven-erofeeva-i-shkola-dlya-durakov-sashi-sokolova-v-kontekste-russkoy-literatury>
198. <https://www.nytimes.com/2006/05/14/books/review/14hamill.html>
199. <https://www.villagevoice.com/2008/12/03/susan-orlean-david-remnick-ethan-hawke-and-others-pick-their-favorite-obscure-books/>
200. <http://leer-y-charlar.foroespana.com/t1775-moscu-petuski-venedikt-erofeev>
201. <https://www.jotdown.es/2012/09/las-situaciones-1-moscu-petushki-de-venedikt-erofeev/>
202. <https://www.litres.ru/devid-remnik/mogila-lenina-poslednie-dni-sovetskoy-imperii/chitat-onlayn/page-3/>

- 203. <http://www.abretelibro.com/foro/viewtopic.php?f=16&t=105085>
- 204. https://elpais.com/diario/1998/06/27/agenda/898898401_850215.html
- 205. http://www.marbotediciones.com/images/stories/marbot/prensa/Erofeiev_en_que_leer_solo_noticia.pdf
- 206. <http://librosenestereo.blogspot.com/2017/03/borrachera-en-transito-moscu-petushki.html>
- 207. <http://espaciophake.blogspot.com/2010/12/desde-rusia-con-alcohol-venedikt.html>