

Пространственные локализаторы в поэзии и проблема их переводимости

**(на материале двуязычных
славянских антологий)**

В данной статье мы будем проводить анализ на материале серии поэтических антологий «Из века в век», которые увидели свет в издательстве «Пранат» в период с 2005 по 2010 гг. по инициативе С. Н. Глового и под его общей редакцией. В общей сложности вышло десять поэтических антологий чешская, словацкая, польская, украинская, словенская, сербская, хорватская, болгарская, словенская, белорусская антологии. Все они выстроены сходным образом, на книжном развороте слева размещено стихотворение в оригинале, справа — в переводе. Серия «Из века в век» тем самым по сути представляет собой достаточно обширный параллельный корпус поэтических произведений.

Сама поэтическая антология как особый тип текста чрезвычайно сложна и многопланова по сути своей, поэтому в качестве объекта в том числе лингвистического исследования являет собой феномен интересный, который до сих пор сравнительно редко вызывал интерес у специалистов. В российской филологической науке определенные исследования в данной области принадлежат У. Ю. Вериной, Ю. В. Смирновой [Смирнова 2003], и В. В. Баженовой. Так в работах В. В. Баженовой поэтическая антология рассматривается в рамках теории метатекста [Баженова 2009, с. 57–65], исследовательница утверждает, что для поэтической антологии как коллективного книжного ансамбля характерна «открытая динамичная структура» [Баженова 2010], в связи с чем «не всегда можно выделить устойчивые циклообразующие компоненты <...> Соответственно, возникает проблема изучения иных принципов объединения полижанровых, полимотивных, политематических текстов, представляющих коллективные ансамбли». Поэтическая антология представляет собой комп-

лексную полиаспектную структуру, где для каждого стихотворения в отдельности характерна высокая степень индексальности, так как оно служит относительным представителем творчества конкретного автора как такового. В указанной связи, в частности, У. Ю. Верина констатирует: «В антологии автор является “одним из”, и здесь он представлен фрагментарно и, в свою очередь, является фрагментом общего, коллективного целого. Рецепция здесь чрезвычайно зависима от ряда условий. В частности, концепции самой антологии, ее цели и вида, полиграфического исполнения и так далее» [Верина 2014, с. 121–124]. Вместе с тем сама антология в качестве целостного единства (особенно данное утверждение применимо к антологиям не-своей поэзии, т. е. к переводным антологиям) являет собой репрезентант всей поэзии соответствующего лингвокультурного пространства (не обязательно совпадающего с поэзией конкретной страны, ср. антологии поэзии русской эмиграции, прозаико-поэтическая антология литературы зарубежных венгров и т. п.), при этом для нее свойственна значительная степень субъективности, сам отбор текстов всецело зависит от интенций составителя (составителей): литературного вкуса, представления о литературном процессе в данном культурно-языковом пространстве, общественно-политической позиции. Вместе с тем отбор поэтических произведений в переводной антологии во многом зависит также от представления составителей о потенциальной рецепции антологии в среде языка, на который делается перевод: естественным образом в переводной антологии оказываются размещены стихотворения, гипотетически способные вызвать максимальный (относительно стихотворений, в антологию не вошедших) отклик у носителей целевого языка.

Несмотря на то, что в жанровом отношении поэтическая антология чрезвычайно мозаична, ее целесообразно трактовать в качестве целостного текста, заключающего в себе некоторую картину мира. В случае с антологией переводной картину осложняет тот факт, что ее возможные читатели функционируют в ином культурно-языковом пространстве. С одной стороны, как уже было сказано, это обуславливает отбор текстов, с другой — существенно возрастает функциональная нагрузка переводчика в качестве посредника.

По сути, переводчики антологии составляют одно из ее параллельных мозаичных измерений, наряду с собственно авторским. Помимо того, что переводчики поэтического текста могут относиться

к разным гендерам, поколениям, поэтическим направлениям в качестве самостоятельных авторов, они могут знать язык либо нет — в последнем случае формируется следующий мозаичный план: круг авторов подстрочного перевода, от которых зависит первичная интерпретация текста, зачастую предполагающая, помимо собственно лингвистической подготовки, серьезную творческую работу (общая теория подстрочника подробно рассматривается в работах Н. Е. Никоновой, ср., напр.: Никонова 2008а, Никонова 2008b). Кроме того, полезным для лингвиста оказывается состав переводчиков. В нашем случае, с одной стороны, к работе привлекались поэты, владеющие языком оригинала, с другой стороны — лица, каким-либо из славянских языков, не говоря уже собственно о языке перевода, не владеющие и работающие с подстрочником — при этом часть коллектива переводчиков в обеих категориях представлена сразу в нескольких антологиях — и все они достаточно симметрично могут быть сгруппированы в гендерном и поколенческом отношении. Третий мозаичный план — авторы подстрочников — в антологии не приведен.

Вышесказанное позволяет использовать серию «Из века в век» для решения разнообразных лингвистических задач, связанных как с общими принципами построения переводной антологии, так и с методологией перевода тех или иных конструкций, номинации тех или иных реалий. Гендерные, поколенческие и «оригинально-творческие» характеристики переводчиков мы в рамках данной статьи рассматривать не будем, данный вопрос (вопросы) заслуживает отдельного рассмотрения, однако в тех случаях, когда между оригиналом и переводом наблюдаются системные расхождения, для нас будет важно, принадлежат ли они одному автору / переводчику, т.е. связаны ли они с влиянием идиостиля — либо носят иной характер. Как мы постараемся показать в дальнейшем, сама методология решения тех или иных переводческих задач является культурно обусловленной и находится под непосредственным влиянием языковой картины мира переводчика как носителя определенной лингвокультуры.

Статья состоит из двух частей. В первой мы рассмотрим функционирование топонимов в словацкой и чешской антологиях, во второй — на материале словацкой антологии проанализируем общее функционирование локативов и специфику возможных трансформаций при их переводе на русский язык прежде всего в рифмованных произведениях.

Как правило, анализ переводных поэтических антологий осуществлялся в первую очередь в рамках теории перевода, когда главный исследовательский фокус был сосредоточен на путях передачи в тексте перевода некоторых компонентов текста оригинала. Так, в рассматриваемой и в данной статье антологии словацкой поэзии, в частности, словацкий исследователь Й. Сипко [Сипко 2007, с. 186–199] подробно рассматривает способы передачи культурно обусловленных реалий. Заранее оговоримся, что мы будем стараться максимально избежать оценочности, очень часто присутствующей в работах, посвященных литературному переводу. Мы не ставим своей целью квалифицировать конкретные переводческие решения как удачные либо неудачные, даже когда речь идет о достаточно сильном отступлении от оригинала, квалификация переводческого приема как удачного / неудачного во многом субъективна и зависит как от интерпретатора, так и от более широкого социокультурного контекста, в который тот помещен. Речь пойдет об общих тенденциях передачи пространственных локализаторов при поэтическом переводе с близкородственных языков, когда, с одной стороны, сама языковая структура позволяет подойти к оригиналу достаточно близко (в отличие, скажем, от перевода с агглютинативного венгерского, когда влияние оказывает в том числе длина слова или предсказуемость рифмы); с другой стороны, поскольку речь часто идет о рифмованных текстах, в любом случае имеет место так называемая переводческая компенсация, которая, как мы продемонстрируем, может быть не только субъективно обусловленной (зависимость способов компенсации от собственного идиостиля переводчика, в частности, подробно рассматривается в монографии сербского исследователя М. Чудича, выполненной на сербском и венгерском поэтическом материале: Čudić 2007).

В первой части мы хотели бы несколько отойти от собственно переводоведческих задач, которые будут подробно интересовать нас во второй части, иначе расставить акценты и проанализировать тот образ мира, который формирует конкретная поэтическая антология, прежде всего в сопоставительном ракурсе на материале «ближайших родственников», каковыми являются чешский и словацкий языки. В данном случае на первый план выходит социокультурный аспект анализа переводной антологии: нас будут интересовать пути и методы концептуализации в чешской и словацкой антологиях определенных реалий внешнего мира. Перемена акцентов здесь делает

возможным восстановить картину, которая потенциально может сложиться в читательском сознании при условии, что конкретная антология либо же обе будут прочитаны полностью от начала до конца — тем самым способ прочтения поэтической антологии, чаще фрагментарный и не-линейный, составляет ее четвертый мозаичный план.

Ниже мы, на материале антологий чешской и словацкой поэзии, будем анализировать, как функционируют в их текстах топонимы. Фактически речь пойдет о путях концептуализации локусов, предстающих в роли знаков локальной идентификации, многие из которых являются национальные символы [Сипко 2007, с. 190–191], этнокультурные образы. Примеры стихотворений, написанных верлибром, мы будем приводить в той версии перевода на русский язык, которая была представлена в конкретной антологии — примеры, взятые из рифмованных стихотворений, будут приведены также на языке оригинала. Все те случаи, когда между двумя текстами — соответственно оригинала и перевода — существуют расхождения, мы будем рассматривать подробно каждый в отдельности. При этом будут указаны только авторы оригинальных стихотворений, но не авторы их переводов на русский язык, тот факт, что весь корпус текстов выполнен принципиально разными личностями, мы учитываем, но в рамках данной статьи не анализируем его влияние. Среди топонимов отдельно мы будем рассматривать «свои» топосы, отдельно «чужие», и постараемся найти возможные различия в концептуализации «своего» и «чужого» пространства.

В словацкой антологии опубликовано 190 стихотворений, при этом общее количество авторов сравнительно меньше, нежели в чешской, и каждый автор здесь, как правило представлен в среднем четырьмя-пятью поэтическими произведениями. Возрастной диапазон авторов охватывает период с 1926 по 1979 гг. рождения.

Свои топосы в словацкой антологии соответственно могут носить локальный характер либо в качестве символов покрывать все этнокультурное пространство региона — к последним здесь относятся Дунай и Татры.

«Частные» топонимы упоминаются в тексте антологии девять раз. К ним принадлежат главным образом наименования словацких гор, а реже имена населенных пунктов, также названия храмов.

«Свой» топос здесь предстает в качестве центра универсума, откуда расходятся дороги по всему миру — и куда все дороги ведут. У Игора Галло «свой» локус изображен как центр мира, точка, куда сходятся все дороги: *Do Modrého kostolíka pozývali zvony. Prineskoro ist'. Uctiť Pána Boha* / «Синий костел звал люд из сел. Поздно идти Бога почтить». У Милана Ферко он предстает в качестве центра, откуда распространяется значимая информация, определяющая судьбу народа, страны: *Nebude šťastná moja domovina, kým zo Sitna znie durkot bájných zbrani* / «И счастья, нет, на родине не будет, ведь с Ситно слух идет о поле брани». Мирослав Пиус в своем стихотворении *Slováci* «Словаки» трактует свой топос в качестве точки, откуда трансцендентное начало спускается на смертных: «В моей памяти ваша кожа, <...>, Кожа, которую вы подставляли теплому летнему ливню и пахучему ветру, слетавшему с Бочовки в ваши сады». Тем самым собственный топос предстает как место, в котором осуществляется встреча человека с Богом. У того же Мирослава Пиуса в стихотворении *Reč mojej matky* / «Речь моей матери» читаем: «Когда Бог захотел воспитать меня в правде, И за нашим домом в ложбине близко совсем Иновецкие горы горели в небесном огне, так Бог мне показывал ад, слышал я речь-хлеб». Собственный топос характеризуется особенным течением времени, он становится местом вне времени и пространства, либо таким местом, где время останавливается и превращается в вечность. В стихотворении Яна Швантнера *Stiavnická reflexia* / «Штявницкая рефлексия» локус трактуется как точка одновременно перехода из жизни в смерть и из смерти в жизнь: «От смерти к жизни люди легко переходят во сне». Ср. также у Густава Гупки: *Rodný dom stojí tak ako svet stečený zo svojho detstva, Nad Šurom vyčkáva ráno s hmlou akoby sa vracal cez ňu spiacky* / «Дом истек ясным детством и близок концу, А над Шуром туманно и сыро».

Большую часть топонимов в антологии составляют наименования различных гор, именно горный рельеф является в словацкой антологии опорным типом пространства. Наименование наиболее обширного для Словакии горного массива — Татры — фигурирует в антологии семь раз. Так, ключевым принципом, определяющим композицию стихотворения Войтеха Кондрота *O Tatrách* / «О Татрах» является парадокс, взаимное наложение на первый взгляд несовместимых реалий и понятий, ключом для интерпретации ге-

нитивного объекта становится объект в номинативе, при этом уже в следующей строчке они меняются местами: «телефонные столбы пихт пихты телефонных столбов / стиральные машины водопадов водопады стиральных машин». Само заглавие стихотворения, в которое, собственно, вынесен топоним, задает ключ к интерпретации данного поэтического произведения, поскольку Татры, точно так же, как все остальные «собственные» топосы, являются местом наложения реального и ирреального, профанного и сакрального, очевидно и скрытого: «Горные пики духа на которые не поднимешься Долины сердца в которые не спустишься». Ср. также у Павла Станислава в стихотворении *Krajina svätého Cyrila a Methoda* / «Страна Святых Кирилла и Мефодия» топос одновременно «начинается и кончается», что можно интерпретировать как фактически, так и в плане перехода времени в вечность: *V krajine môjho žitia, kde sa začínajú a končia Tatry tykáme si zo Solúna s dvoma bratmi V slávnej Nitre pod Zoborom i v mojej rodnej vieske tykáme si s Pánom Bohom* / «В стране моего жития, где начинаются и заканчиваются Татры, мы прикоснулись к двум братьям из Солуни, в славной Нитре, под Зобором, и в моей родной деревеньке мы касаемся Господа Бога». Здесь отметим, что ввиду того, что сразу три топонима последовательно уточняют друг друга, здесь происходит последовательное «наведение фокуса» от более протяженного топоса, к менее протяженному.

Следующим признаковым для словацкой антологии локусом становится Дунай, который трактуется одновременно как подземная река, место, откуда нет возврата, и вместе с тем как небесная река, воплощенная в мире земном. У Войтеха Мигалика мы находим: *Obzri si Dunaj, son ten ťažký čln, ktorý sa mlkvo ponára tam vzadu s nákladom túžby po tebe a hladu* / «Обернись: как челн тяжелый, ухожу я в Дунай, молчаливо погружаясь с грузом прошлых весен, по тебе тоскует сердце и остаться просит». В антологии данный мотив повторяется у того же самого автора: *a rozmyšľal som, keď ma čosi prudšia clivota hnala k Dunaju, či na tých hviezdach tiež sa ľudia lúčia a či tiež hviezdy rátajú* / «Меня тоска гнала к Дунаю, горчайшая из горьких мук, и звезды вместе с ним считая, я думал: сколько там разлук». И в том, и в другом стихотворении перемещение направлением в Дунай, внутрь реки становится последней дорогой героя, топос тем самым предстает как подземная река царства мертвых. Парадоксальным образом наименее признаковым «своим» топосом

в словацкой антологии является столица государства — Братислава в качестве самостоятельного топонима в тексте вообще не фигурирует, а имплицитно она вводится лишь один раз, через частный культурно маркированный топос, относящийся к ней, т. е. через Синий костел (см. выше).

Иная картина наблюдается в чешской антологии, куда включено 188 стихотворений, при этом разбивка по авторам здесь несколько иная — каждый автор представлен в среднем двумя-тремя стихотворениями и при общей соотносимости объема число авторов в чешской антологии на порядок выше, поколенческий диапазон охватывает период с 1926 по 1975 гг. рождения.

Точно так же, как и в словацкой антологии, самыми частотными здесь являются локальные топонимы, в отличие от словацкой антологии, это не столько названия гор, сколько наименования населенных пунктов. Другое отличие от словацкой антологии состоит в том, что в чешской антологии очень широко представлена столица государства, которая по степени и характеру смысловой насыщенности во многом эквивалентна Татрам у словаков.

Конкретные топосы фигурируют в тексте чешской антологии двенадцать раз. Подобно словацкой, в чешской антологии собственный топос интерпретируется в качестве точки наложения земного и небесного, фактического и фантастического. Ср. Карел Шиктанц в своем стихотворении пишет: «Вокруг на обширной равнине от полюса до полюса нет ничего, только свернувшаяся клубком Лаба и часовня на горе Ржип, что единственным оком зеленовато взирает на доисторический снег». При этом, однако, в чешской антологии уникальность «собственного» топоса чаще несет негативный характер. Ср. у Иржи Кубены: *Ty, sama hřích. Což udržela vy ses, Echo, ó básní prokletá, na smrku nad Macochou, macecho či nemacecho? — Jsem tu už po léta* / «Ты — грех и только. Подтверди же, Эхо, проклятие стиха, звук над Мацохой, лишняя помеха? Предчувствие греха». Сам топоним может интерпретироваться автором как необычный, странный, что служит дополнительным показателем фантастичности изображаемого. У Станислава Дворского мы читаем: «Толстая женщина в самом соку руками всплеснет задрожит или станет молиться шепча странное слово Збиросг». Таким образом, в отличие от словацкой антологии, где боги одухотворяют земной мир, появляясь в родном для автора топосе, в чешском собственные локусы

обретают трагическое измерение и становятся точкой низвержения богов, когда те вовлекаются в земные, «грязные» дела, их появление в итоге превращается в фарс. См. у Ярослава Кованды в стихотворении *Archlebov*, где топоним вынесен в название поэтического произведения, и при этом герой покидает родные места, отрывается от них: «В перерыве футбольного матча игроки мочатся в виноградник... Осины: солнца веснушки костел играет в защите». Ср. также у Мирослава Коричана в стихотворении *Léto v Klukách* / «Лето в Клуках», где топоним опять-таки вынесен в так называемую сильную позицию, т. е. в заглавие: «край украшается пеной и хрюкают боги чавканье времени суть».

Другую, также распространенную разновидность топики в чешской антологии представляют наименования отдельных частей города — названия улиц, парков. Как правило, они представляют Прагу, один раз упоминается улица, расположенная в городе Брно. Концептуализация городского пространства здесь во многом сходна с сельским, «свое» пространство предстает как проклятое, недоброе, и при этом накладывающее свою черную печать на всех, кто с ним соприкасается, в том числе на лирического героя. Эва Шванкмайерова подчеркивает внутреннюю форму пражского: «Я выросла в лесу, в Черном лесу и в воде, воде Лабы я настойчиво заявляю об этом. Снова столько правд только вот старею я здесь в этом городе из штукатурки трескучей...» Иногда название топоса контрастирует с общим одиночеством лирического героя, ср. у Эгона Бонди «Я в полном одиночестве иду по Народному Проспекту». У Карла Шебека свой локус выступает как показатель фактического (не ментального) отторжения героя социумом, мы читаем: «с сегодняшнего дня я безработный, в парке на Штепанке меня уже не примут, поэтому зарабатывать я теперь буду иначе». Кроме того, городские топонимы могут предстать как место низведения и пародизации драмы, ее превращения в фарс. Ср. у Ивана Верниша: «Полудни — гул набата. Начали мы все сбегаться на Врхлицкого, на площадь, где горел дом № 7... Отблески огня — на лицах, словно это просто праздник и сверкает фейерверк».

Однако не всегда чешские городские локусы интерпретируются сугубо негативно — даже если в настоящем они фигурируют как проклятые места, вследствие того, что в них настоящее тесно переплетено с прошлым, эти места могут быть переосмыслены

в воспоминаниях и вследствие этого стать местом духовного возрождения лирического героя. Так, у Петра Грбача в стихотворении *Mezi Veslářskou a Kamenomlýnskou* / «Между Весларжской и Каменомлинской» (упоминаются сразу две улицы, причем они вынесены в название, к тому же топики принадлежит не Праге, а Брно): «У каждого свой убийственный аромат засушенных воспоминаний. Ты спрячешься под скалой и станешь верить в любовь». В стихотворении Мирослава Флориана *Karlův most* / «Карлов мост» мы читаем уже в связи с пражским топонимом, вынесенным в заглавие: *Chtěl bych svoje verše sklenout jak ty kámen v oblouk smelý, aby po nich přes propasti lidé k lidem přicházeli* / «Крепче арок, выше сводов возводить стихи мы будем, чтоб по ним через пучины люди приходили к людям». Мост здесь одновременно и реально существующий, и ирреальный, связывающий людей между собой ментально. Прага в качестве самостоятельного топонима появляется в тексте антологии только четыре раза, при этом общая концептуализация Праги идентична отображению ее конкретных частей. У Вита Кремлички мы находим: *Praha je město kdekoli na svete... V ulici ztuhl čas; už nikdy neuslyšíš moře* / «Прага лежит где угодно на свете... Время на улице замерло; больше никогда не услышишь море».

В плане состава чужих, за-границных локусов словацкая и чешская антологии отличаются весьма существенно. Часть чужих локусов при всем том концептуализируется теми же путями, что свои, часть интерпретируется несколько иначе.

В словацкой антологии основные иностранные топонимы составляют Франция, Италия, часть античных локусов, Балканы и Россия.

Так, Италия изображается как место возвращения к истокам, она, как правило, парадоксальным образом не интерпретируется авторами в качестве «чужбины» и включается в свое пространство. Ср. у Вилиама Турчани в стихотворении «Родной дом Данте»: *až tu som spoznal, čo je dolce lome* / «я понял смысл реченья “dolce lome”»; *E questa casa di Dante?, som prosil Florent'ana — a ten sa usmial*: «questa» / «E questa casa di Dante? Спросил я, и флорентиец улыбнулся “questa”». Отдельно выделяется Монте Карло, где уже сам герой включается в чужое пространство, которое предстает как точка наивысшего эмоционального напряжения — ср. Винцент Шикуча в одноименном стихотворении пишет: *v každom este hráte*

o seba / «в каждом городе ставите себя на кон»; *hráte celkom naozaj* / «действительно ставите свою жизнь на карту». Отдельно представлена приморская топка, пространство приморья, как правило, изображается как последнее пристанище героя, см. у Петера Штилихи стихотворение *Étretat v zime* / «Этретат зимой»: *K zimnému moru pod môj popol rozptýliť... Prid, strmo letí čas a mireme ako tiene* / «Зимнее море. Тут прах мой развеешь пылью. Время летит под откос, теними мрут наши лица». Также в антологии фигурирует Балтика, которая трактуется не в качестве места последнего приюта лирического героя, но как место его очищения, обновления — так, Михал Худа пишет: *Vlní sa mor, zlatne a zas tmavne... celú ju (dušu) ako perlu slnku podá* (море волнуется, золотится и вновь темнеет... всю ее (душу) как жемчужину протягивает солнцу)¹ / «нас Балтика на гребнях волн качает... душа стихий всем ветрам открыта». Герой может сливаться со стихией, пребывая и по ту сторону Атлантики, т.е. уже в Новом Свете, ср. у Павла Яника в стихотворении *New York* / «Нью Йорк»: «Мы вдруг пропадем без вести, как иголки в лабиринте фольги».

Далее, в словацкой антологии также фигурируют древние топосы, символизирующие зрелость человеческой жизни, Милан Руфус пишет *Muž cití hĺbinou. Snád preto jeho slová hľadajú pravdu, starú ako Nil* / «А зрелый муж владеет глубиной и истины его взыскует слово, — что может быть древней, чем Ной и Нил?» В данном случае топика перевода насыщеннее, возникает отсутствующий в оригинале библеизм. Также у Франтишка Липки в стихотворении *Antigóna* / «Антигона» античный мир «осовременивается»: «вы молчите но я вам не верю всем Фивам точно не нужен глазной врач». У Мирослава Дудка древность и современность переплетаются в конкретном, актуальном происшествии: «Дочки прибежали с глиняной дощечкой. После осторожного устранения аллювиальных наносов появился клинописный текст. Каталоги текстов ассирийцев и хеттов о дощечке из нашего двора ничего не знают».

Свои топосы могут массово включаться в число чужих, т. е. словацкие последовательно вводятся авторами в круг европейских — ср., у Теодора Крижки: *oslavím Detvu i Paríž, Toruň* (я восславлю Детву, Париж и Торунь, в переводе для сохранения рифмы конкретные топонимы заменяются) / «Я воспую Париж, Варшаву, Грон»; также

¹ В скобках приводится дословный перевод фрагментов.

у Яна Шимоновича: «статуи и картины кричат на выставках о своей невиданной красоте / В Братиславе, Антверпене, Париже у людей перехватывает дыхание от их великолепия...», также данный прием подвергается пародизации Яном Штрассером в стихотворении *Muše* / «Мыши», где мыши объединяются под предводительством Микки-Мауса и осуществляют поход на Диснейленд.

В качестве отдельного места, отличного от европейского, выделяются Балканы — так, Любомир Фелдек упоминает их сразу в двух стихотворениях из четырех, представленных в антологии, интерпретируя указанный по признакам рельефа и географического положения как пространство, где человек сбрасывает с себя оковы повседневной рутины и становится свободным. *Stojím na Balkáne umývaný ako na balkóne udívaný* (я стою на Балканах умытый как на балконе удивленный) / «На Балканах он (поэт, в оригинале представлено первое лицо. — Д. В.) как на Балконе, и, к природе южной благосклонен». Во втором стихотворении, носящем название *Varna* «Варна», балканский локус конкретизируется: *Ako verná žena na balkóne stojí Varna večer na Balkáne* (как верная жена на балконе, стоит Варна вечером на Балканах) / «Верных жен я видел на балконах, Варну — в летний вечер на Балканах». В обоих стихотворениях сохраняется языковая игра, при этом в переводе каждый раз меняется лицо, от которого написано стихотворение — первое на третье или третье на первое. В связи с Балканами часто упоминается город Салоники (Солунь) как родина славянской письменности, которая связывает Словакию с восточным славянством. Так, Мариан Ковачик пишет: *Oblohu stráži starodávna luna Jagavá ako spona hroznová A polom rozopnú ju bratia zo Solúna Do Písmena a do Slova* / «Как диадема, по ночам в июне, сверкает стародавняя луна. И этот блеск два брата из Солуни разделят на Слова и Письмена», также ср. Павла Станислава уже процитированные строки: «В стране моего жития... мы прикоснулись к двум братьям из Солуни». Иное измерение Балкан — интерпретация его в роли места апокалипсиса и войны, ср. у Яны Мойжитовой: «Спрашивают дети своих мам, почему уходит солнце... пусть уснут пока не узнали что пожар над горизонтом это давно не солнце», также ср. у Павла Яника в стихотворении *Kosovo* / «Косово»: «Горящий бумажный Гёте молится по-сербски за четыре сотни мертвых детей... это цыганский плач по маленькому дому гонимых на дне Адриатики».

Из российских топосов в словацкой антологии представлены Сибирь, Москва и Нижний Новгород. Сибирь не упоминается в качестве отдельного топонима, ее репрезентантом является Байкал, у Рудолфа Чижмарика в стихотворении «Запись в путевом дневнике об озере Байкал» озеро отождествляется с хранителем азиатской мудрости, древности: «красноречивей всех легенд торжественное озера молчанье, Спускаемся к поверхности его. На ней дрожит так, словно бьется сердце живое, солнце». Также ср. у Яна Тазберика, где российские топосы соединяют воедино Европу и Азию: «Радиотелескопы в Горьком и Мурманске, где-то в Пуэрто-Рико впитывают звездные волны и, по мнению астронома Иосифа Шкловского, они напрасно просматривают Вселенную...» У Натальи Гостёвецкой в стихотворении «Москва октябрьская» столица России одухотворяется воспоминаниями лирической героини об ушедшей юности: *šuchoce jeseň na bulvári, hrebeňom dážda lístie sčesáva... a všetko je to naozaj... Ráno je náhlivé a zvoní — budíky, električky, školská vlak... Krutí sa platňa Okudžavu — dni nami neprežitú, dávne dni... Izbou sa krúti naše tvrdé nie, nevrátiť minulosť, žiť čestne* / «осеннюю листвою шуршит бульвар, дождя расческа обнажает кроны ... и все это на самом деле ... а утро торопливо и знакомо: будильники, трамваи, школьный звон ... и крутится пластинка Окуджавы — непрожитые дни так далеко ... а в комнате витает наше “нет”, не возвратится юность, ждет расчет».

В чешской антологии сам объем иностранных топосов существенно ниже, нежели в словацкой, кроме того, Балканы здесь фактически отсутствуют — и при этом сравнительно часто упоминается Германия. В чешской антологии европейские топосы интерпретируются достаточно неоднозначно: так, подобно своим, т. е. чешским, они становятся местом превращения реальности в фантастику. Ср. Милан Направник описывает гротескную, несуществующую реальность: «Какая-то женщина странных привычек разливает по бледной поверхности стола лужу красного вина из области Корбьер», также в стихотворении Карла Яна Чапека мы читаем: «Ходил по твоему столу искал тебя растерянно шубки овечек у Балта из Лозанны». Подобно словацкой антологии, в чешской признаковым типом пространства является берег моря в европейской стране, он концептуализируется точно так же, как в словацкой: это место, где человек максимально сливается со стихией и в конечном счете пре-

кращает существование. Так, у Карла Злина мы находим: «Пишу вам с острова Бреа, где тени под красной скалой вместе с ветром склоняют стебель, его отдают волне...дождь меня тихо смывает... молча иди, путник, и кровью письмо запечатай!» Сходная ситуация, впрочем, может быть представлена и у не-морских европейских локусов, ср. у Антонина Броусека в стихотворении *Výmar* / «Веймар»: «три блестящих стебелька, положенных крест-накрест через дорогу, предостерегают меня от прыжка... как только все это кончится, скала, каменный бутон, раскроется мне навстречу».

Другой стороной интерпретации европейских топосов является общий для чешской антологии мотив низведения высокого и превращения его в фарс, ср. опять-таки у Антонина Броусека: *Už zis zas přihnul, staré prase. Holící štětka. Štetiny jazavce línají v tvém hlase. Nedovolaš se Poryní, kdes na půvaby rodné řeči lákával tupé Loreley* / «Опять напился, старый боров. Тщета щетин. Бутыль портвейна. И в голосе — барсучий норов, а не призывный шёпот Рейна Не понимают чешской речи весьма тупые Лорелеи». Также см. у Филипа Топола: *Když je moon v Utahu chytáme se za hlavu zalitý v olovu únavou na hubu* / «Если к Юте moon — лицом хватаем за башку залитую свинцом от усталости ку-ку».

Древние топосы в чешской антологии, так же, как и в словацкой, рассматриваются в контексте проявления следов древности в современной нам действительности: ср. Алена Надворникова пишет: *Příšerné je — jak v Samaří. Hlína námahou čišim přesypy hladí vzdor a pouze náhodou nedošlo k spuštění nádherných krajín, k splynutí* / «Жутко, как в Самарии. От земли веет натугой, барханы глядят протест и лишь случайно не случился обвал, не произошло слияние этих великолепных мест». Помимо этого, древний локус может подчеркивать общую фантастичность происходящего, ср. у Петра Борковца, где контекстуально связаны топос европейский и древний, причем в описании присутствует традиционный для чешской антологии мотив отчуждения героя от реальности: *příměstskö pole — Arles na vteřinu. A když čajové nízké slunce srazí se s městským vstupem, s okny na kraji a minutový Betlém spatřím venku, je lyra lehká jak, že hledám ji jak jízdní lístek, jako peněženku* / «Миг — и Арль промчался. Лоскуты полей. Но когда столкнется цвета чайной розы солнце, увядая, с окнами окраин, Вифлеем увижу на какой-то миг, я на легкой лире, может быть, сыграю, если отыщу ее среди вещей своих». Также ср.

у Милослава Топинки в «Крысином гнезде»: «Еще о внеязычном: пирамида Хеопса, которую я обшарил, тело объемом 2580000 м. Использованный объем всего 296 м».

Россия представлена лишь Сибирью, причем используется именно этот топоним, но не названия отдельных сибирских локусов, Сибирь интерпретируется как пространство дальнее, запредельное, как своего рода земная преисподняя, см. у Иржи Кубены в стихотворении «Сонет»: *Nespěchej, nezaklapuj tak rychle knihu než její děj přejde Ti do mozku a do kostí: ten kdo na Sibiř Tě vyhostí ještě dnes večer uslyší Píseň Jihu* / «Постой, не закрывай так быстро книгу, пусть дух ее войдет и в кровь твою, и в плоть. И пусть тебя сошлет в Сибирь Господь».

Суммируем, в плане функционирования имен собственных в обеих антологиях наблюдаются некоторые общие тенденции. И в чешской, и в словацкой антологии «свой» топос интерпретируется как место встречи человека с иным миром, с божественным началом, отличия, однако заключаются в разной оценочной модальности, которая в словацкой антологии носит позитивный характер, в то время как в чешской — скорее негативный. Соответственно в словацкой антологии наблюдается движение к сакрализации «своего» топоса, в то время как в чешской — к десакрализации. Среди «чужих» топосов маркированным для словацкой антологии пространством являются Балканы и Россия, в то время как в чешской они практически не представлены, что, впрочем, скорее всего мотивировано интенциями конкретного составителя.



Во второй части статьи мы бы хотели сосредоточиться на собственно переводоведческом аспекте проблемы — мы рассмотрим, какие трансформации могут претерпевать в условиях поэтического перевода, пространственные локализаторы в лирических текстах. Грамматической структуре поэтического текста в последнее время часто уделяется исследовательское внимание, так, например, М. Ю. Сидорова пишет, что «все больше внимания привлекает изучение целостной грамматической организации художественного текста с точки зрения участия грамматики в формировании картины мира, структурировании авторского замысла, ее роли в тактике и стратегии развития событий и мотивов в произведении» [Сидорова 2000, с. 95].

Пространственными структурами в творчестве конкретных авторов занимаются в последнее время многие исследователи — здесь для иллюстрации упомянем следующие работы [Дудорова 2006; Соколова 2007], однако, естественно, их объем и спектр значительно шире — как правило, эти работы посвящены отдельным исследователям, чьи имена являются знаковыми для русской литературы. Мы бы хотели в данном случае систематизировать смысловые различия между пространственными локализаторами в лирических текстах на исходном и целевом языке, которые возникают при поэтическом переводе с языка близкородственного (в данном случае при переводе с чешского и словацкого языка на русский). Ср, у Л. Н. Синельниковой тезис о том, что: «Взаимоотношения с пространством, характер его восприятия и переживания могут как различать, так и сблизить национальные поэтические культуры» [Синельникова 2015, с. 100]. Ввиду того, что при поэтическом переводе исходный текст априори не идентичен переведенному, у переводчика появляется большая свобода при манипуляциях с отдельными составляющими поэтического текста, и поскольку в процессе так называемой «переводческой компенсации» определенные элементы поэтической структуры подлежат замене и перефразированию, мы попытаемся выявить общие закономерности подобных замен, и показать, что не последнюю роль в данном случае играет этнокультурная специфика языка переводчика.

Сперва мы проанализируем, какие пространственные локализаторы могут встречаться в заглавиях поэтических произведений, размещенных в словацкой антологии: по И. Р. Гальперину [Гальперин 1981], название произведения «абсолютно сильную позицию». Соответственно состав и структура локативно маркированных заглавий также будут задавать определенный образ мира, стоящий за текстом поэтической антологии.

Согласно нашим данным, локативно маркированные наименования заглавий являются в тексте антологии авторски связанными: если в подборке стихотворений того или иного автора присутствует хотя бы одна локативная номинация, то чрезвычайно велика вероятность того, что в ней же появятся еще одно-два сходных локативных наименования, большинство из них представляют собой следующие типы:

- А) Большинство локативных заглавий составляют имена собственные либо наименования, включающие их в свой состав: *Dantého rodný dom* / «Родной дом Данте», *Monte Carlo* / «Монте Карло», *Varna* / «Варна», *Étretat v zime* / «Этретат зимой», *Slnko nad Bratislavou* / «Солнце над Братиславой», *Krajina svätého Cyrila a Metoda* / «Страна святых Кирилла и Мефодия», а также *Štiavnická reflexia* / «Штьявницкая рефлексия». Ср. также в подборке стихотворений Павла Яника, подряд размещены: 1. *Kosovo* / «Косово» 2. *New York* / «Нью Йорк». Ряд локативов отсылает к российским / русским реалиям, что, по всей вероятности, может быть обусловлено ориентацией составителя на возможную реакцию / рецепцию словацкой поэзии со стороны русскоязычного читателя, ср.: *Zápis v cestovnom denniku o jazere Bajkal* / «Запись в путевом дневнике об озере Байкал», *Radioteleskopy v Gorkom, Murmansku* / «Радиотелескопы в Горьком и Мурманске», *Moskva októbrová* / «Москва октябрьская».
- В) В меньшем объеме встречаются наименования, которые подразумевают нахождение персонажа в некотором замкнутом пространстве (как правило, в пределах комнаты), и осуществление им определенного приема пищи и напитка, а также соответствующего типа социального взаимодействия. Ср.: *Večer pri samovare* / «Вечер у самовара», *Láska pri coca-cole* / «Любовь с кока-колой», *Pri čaji* / «За чаем», *Pri vine* / «За вином», *V krčme cmitier* / «В трактире “кладбище”», а также *Sauna* / «Сауна», *Kúsok chodby* / «Кусок коридора». Кроме того, к этой же группе номинаций относятся общие названия дома в качестве освоенного пространства: *Doma* / «Дома», *Dom* / «Дом», *Prišť domov* / «Вернуться домой». Отдельно выделяются локативы, называющие родную страну, родину: *A predsa Krajina* (и все-таки Страна) / «Снежная равнина», и наименования культовых строений: *Kaplnka* / «Часовенка», *Tri kostoly* / «Три костела». Распределение номинаций по авторам идентично представленному у предыдущего типа: чаще всего у одного и того же автора представлено несколько однотипных локативов. См., например, у Йозефа Лейкерта: 1. *Brázda* / «Борозда» 2. *Dom* / «Дом», а также у Винченца Шпикулы: 1. *Dvere* / «Двери» 2. *Stól* / «Стол». Ср. аналогично у Войтеха Кондрота: 1. *Krajina* / «Страна» 2. *Môj žitný ostrov* / «Мой житный остров».
- С) Третью разновидность локативов составляют «наименования внутреннего / ментального пространства», а также наименования, где локализация героя является значимо размытой, неопределенной

локализацией героя: *Šnúra na počiatku nevyповедaných viet* / «Веревка в начале несказанных предложений», *Zakliaty v sklenom vrchu* / «Заколдованный в стеклянной горе», *Nad vlastnou básňou* / «Над собственным стихотворением», *Pomedzie* / «Граница», *Stred zeme* / «Центр земли», *Čo je tam?* / «Что там?», *Svet, ktorý si vymýšľam* / «Мир, который я выдумываю», *Nejaká stanica nejakého mesta* / «Какая-то станция какого-то города», *Peklo raj* / «Ад — рай», *Medzi silou a silou* / «Между силой и силой», *Fragmenty makrokozmu* / «Фрагменты макрокосмоса», *Nájsť správne miesto* / «Найти точное место».

При анализе перевода словацких пространственных локализаторов — функционирующих в структуре поэтического текста — на русский язык наблюдаются два принципиально различных варианта расхождений между текстами оригинала и перевода А) состав локализаторов в оригинале и переводе идентичен, однако они различаются в смысловом отношении В) объем и состав локализаторов в переводе не-идентичен оригиналу.

- A1) Первый вариант представляет частичная синонимия локативов. При этом, с одной стороны, тут возможна конкретизация исходного топоса локуса, ср.: *Raz pri vode, kde holdoval som letu na starom hrnci ako na noži* (Один раз у воды, где я присягал на верность лету на старом горшке, как на ноже) / «У ручейка, где летом жил я сладко, стекло, как нож, торчало на пути», общее обозначение «вода» трансформируется в конкретную разновидность водоема; *Vonku sa dýcha do vole* (снаружи дышится вольно) / «Дышать на улице пора», в оригинале фактически «на свободе», в переводе смысловая неоднозначность снимается, высказывание приобретает конкретный характер (на улице, т. е. вне дома); *Zahanbené až po korene stromov* (Устыдившиеся до корней деревьев) / «Пристыженный до корней аллеи самой», деревья как класс растений трансформируются в аллею, т. е. в определенным образом высаженную совокупность. Впрочем, возможна и противоположная тенденция, т. е. движение от конкретного к абстрактному. Ср., например, замену имени нарицательного именем собственным: *Už tichá voda do Dunajka nepadá* (уже тихая вода в Дунай не падает) / «И песня вод замолкла на струне», в переводе фактически исчезает прецедентный для Центральной Европы топос, коннотативно и культурно маркированный. Также ср. пример, в котором мена заглавной буквы на строчную ведет к трансформации смысла:

планета Земля превращается в землю, т. е. в почву: *Bezpečná Zem sa kdesi stráca* (Безопасная Земля где-то теряется) / «Из-под ног уходит земля».

- A2) При полном тождестве обозначаемых топосов в переводе наблюдаются иные пространственные отношения (направление меняется на местоположение). При этом наблюдается некоторая не зависящая от авторского либо переводческого идиостиля общая тенденция: там, где в словацком оригинале описывается движение в пространстве (внешнем или внутреннем), в русском переводе речь идет о местонахождении в этом же пространстве, т. е. динамика систематически заменяется статикой. Ср. ряд примеров: *kým črienka váhavo zakrojí posúvame ich ku okraju* (пока черенок ножа неуверенно не раскроит, мы отодвигаем их к краю) / «на краю оставляя грусть и растерянность от потери», в оригинале речь идет о перемещении объектов (в данном случае воспоминаний), в переводе делается акцент на статическом моменте. *Prichádzaš z krvi, vyjasnená predstava, a nedočkavo narážaš sa uz o telo* (ты приходишь из крови, непроявленное представление, и уже нетерпеливо насакиваешь на тело) / «Кровью моей и мечтами вскормлен, ты заполняешь собой все тело». В оригинале объект бьется изнутри о тело женщины, сражается с ним, в переводе имеет место его естественное расширение. Ср. аналогично в примере *K zimnému moru pod' môj popol rozptýliť čaká tam ľahká loď* (Пойди к зимнему морю развеять мой прах, там ждет легкая лодка) / «Зимнее море. Тут прах мой развеешь пылью» зимнее море в переводе предстает как некоторая априорная данность, но не как локус, исходно чуждый для героев. Сходным образом организовано пространство оригинала либо перевода в следующих строках: *A keď raz pôjdeš s ním do postele najdeš ma v sebe ako úsmev kyslý* (И когда однажды ты с ним пойдешь в постель, ты найдешь меня в себе как кислую улыбку) / «и с кем бы ни стонала ты в постели, ты вдруг поймешь что я всегда с тобой» в переводе постель отображена не как цель действия, направление совместного перемещения героев — но как его константа, постоянное и привычное место соответствующего действия. См. также: *Poriadny chlap nech sa ženie radšej domov k dobrej žene* (Настоящий мужчина пусть лучше стремится домой к хорошей жене) / «В мире видят лишь одну мудрую свою жену», в данном случае предиката перемещения меняется на перцептивный, а динамическая конструкция — на статическую, при этом частный, компактный топос (дом) превращается в широкий, глобальный (мир).

В. Второй вариант, когда объем локализаторов в оригинале и в переводе различен, делится на два подкласса: В1) в переводе объем локализаторов шире, нежели в оригинале. В2) в переводе объем локализаторов уже, чем в оригинале.

В1.1) Расширение объема локализаторов связано с тем, что в переводе заполняется дополнительная локативная валентность — мена предикативного ядра при этом является возможной, но не обязательной. См, например.: *Do Modrého kostolika pozývajú zvony* (Колокола зовут в Синий костел) / «Синий костел звал люд из сел» в оригинале начальная точка движения в костел не указана, равно как и субъект перемещения — скорее всего, введения дополнительного локализатора вызвано стремлением передать некоторую ритмическую структуру (костел — сел) — в оригинале, впрочем не представленную. В любом случае, внутреннее пространство конкретного стихотворения в переводе расширяется сравнительно оригинала. В следующем примере перевод содержит уточняющий гипероним в ряду однородных членов: *Zašiel na bicykli do nemocnice* (Он заехал на велосипеде в больницу) / «На велик и в дорогу, в больницу прямо», попадание в больницу предстает в переводе как итог определенного пути, тем самым акцент смещается с цели перемещения на сам его процесс. Уточняющий локус может вводиться также в составе генитивной конструкции: *Z nej plynul život. Vesta za slovom To napor bytia vyklenul ho, hvala, až nad chudobou stala katedrала s kupolom slzy v oku Panovom* (Из нее исходила жизнь. Весть о слове Это напор бытия воздвиг его, хвала, и над бедностью вознесся собор с куполом слезы в глазу Господнем) / «Свет истины нас на вершины поднял и вот над нищетой словацких гор вознесся белокаменный собор на куполе горит слеза Господня», мы видим, что в оригинале написано «над нищетой», в то время как в переводе «над нищетой словацких гор» топика стихотворения, с одной стороны, специфицируется, с другой — заполняется дополнительным прецедентным для словацкой культуры рельефом. Поскольку дополнительный локус в данном случае помещен в позицию конца строки и рифмы, можно предположить, что его введение вызвано именно формально-строевыми соображениями (*stala / katedrала* в оригинале, «гор» / «собор» в переводе, т. е. локализатор явно подобран в рифму к слову «собор»), тем не менее появление в условиях свободного выбора именно локативного элемента также приводит к расширению пространства в переводе.

B1.2) Введение пространственного локализатора предполагает трансформацию актантажной структуры предиката. В следующем примере пассивная конструкция заменяется активной: *Ostane po mne len výčítka nemá* (Останется после меня лишь немой упрек) / «Останусь я в твоём горячем теле воспоминаньем, мыслями, тоской», фактический смысл строчек трансформируется весьма существенно: в оригинале герой остается в ментальном пространстве возлюбленной весьма фрагментарно — помимо пассивной конструкции, это подчеркивает наречие *len* «только», в переводе он заполняет ее ментальный мир достаточно активно, см. активный залог, а также ряд однородных членов, отсутствующих в оригинале (упрек в оригинале / воспоминания, мысль, тоска в переводе).

В другом случае число локативов в переводе уменьшается по сравнению с оригиналом — данный способ встречается в словацкой антологии несколько реже относительно увеличения локусов, однако, как мы постараемся показать, это парадоксальным образом не ведет к сужению пространства в переводе.

B2.1) Чаще всего в данном случае представлены трансформации, когда общее обозначение пространства, которое в оригинале названо прямо, в переводе только имплицитно. Ср., в следующем примере исчезает локатив с общим значением «пространство»: *Priestor naplnia prizraky lsti a na vlnách podlost' a lož sa hlasí* (пространство наполняют призраки лести и на волнах подлость и ложь явятся) / «призрак лести теряется, подлость — вместе», в оригинале призраки заполняют собой некоторое ограниченное пространство, которое в дальнейшем гипотетически может быть конкретизировано, в то время как в переводе призрак (не призраки) исчезает в некотором неопределенном, дискретном континууме.

Далее приведем примеры, где исчезает обозначение дороги, пути: *A nie je ťažká žiadna rana na cestách ak si za nou siel* (и не страшны никакие раны на дорогах, если ты за ней шел) / «И раны не страшны любые когда идешь ее искать». Ср. также *Večerný vlak. My dvaja. Cesta. Starosti more privážam z mesta okno a dážď* (Вечерний поезд. Мы вдвоем. Дорога. Море забот я привожу из города окно и дождь) / «Вечерний поезд. Мы двое. Да везу сто дел я из города». В переводе, таким образом происходит несколько иная расстановка акцентов, фокус внимания перемещается с обстоятельств совершения действия на само действие.

Ср. примеры, где дорога заменяется судьбой, фатумом, волей высших сил: *Prečo tak neskoro si cestu skrížila mi* (Почему так поздно ты пересекла мою дорогу) / «Каким коварством боги захотели насладиться тобой и чтобы я ослаб» и *Nech d'alej pokračuje naznačená tráť* (Пусть дальше продолжается назначенный путь) / «Пускай судьба свой замысел исполнит».

- B2.2) Пространственная валентность, которая в оригинале заполнена, в переводе остается незаполненной: *Tak ako deti zo šiat i my z niektorých ľudí vyrastáme a pri ich mene, predtým blízkom, otocíme si hlavu k stene* (Так же, как дети из платья, и мы вырастаем из некоторых людей, и при их имени, прежде близком, поворачиваем голову к стене) / «И при имени их, прежде близком, хмуро голову опускаем». Оригинал предполагает поворот головы к стене, т.е. действие происходит в горизонтальной плоскости, в то время как в переводе оно разворачивается в плоскости вертикальной: глаза опускаются вниз, к полу, в оригинале место, по отношению в которому разворачивается голова, названо прямо, в переводе оно лишь имплицировано. В следующем примере мы видим двойное сужение состава локализаторов за счет одновременно мены устойчивого сравнения и глагольного управления: *Bolo aj tak že v slovách bola tma tma ako nad priepasťou — závan ducha ich zaodial však do nového rucha za svetlom zdvihli sme sa zdola z dna* (Было и так, что в словах была тьма, как над пропастью — дуновение духа их одело новым оживлением мы восстали за светом снизу со дна) / «Царила тьма в словах, но обрели они с порывом духа облачение святое новое и новое значение и мы за этим светом побрели». В следующем примере мена глагола перемещения на глагол, предполагающий статическое положение в пространстве, ведет к уменьшению числа пространственных локализаторов: *Van a vôňa sena ako keby stráňou prešla krásna žena a zavoj vial za ňou vidíš i ta stráň je nevesta kráčajúca z chrámu do mesta* (Запах сена, словно по косогору прошла прекрасная женщина и фата развевалась за ней, ты видишь и этот косогор — невеста, которая идет из храма в город) / «Запах сена такой густой и такой пряный словно невеста с фатой прошла над поляной, и поляна себе находит места, может быть, и она тоже невеста».

Теперь для иллюстрации высказанных положений проанализируем систему локативных наименований в составе конкретных стихотворений и в их переводах на русский язык. Были выбраны

стихотворения Мариана Ковачика *Sonet o rodnom kraji* / «Сонет о родном крае» и Густава Гупки *Stúpanie* / «Возрастание». Оба представляют собой лирические произведения с достаточно жесткой структурой, т. е. сонеты. В первом случае форма стихотворения в сильную позицию, во втором заглавие являет собой некоторый процесс, физический и духовный одновременно, тем самым данные сонеты ориентированы на разные типы пространства — освоенное внешнее в первом случае и неосвоенное внутреннее — во втором. Переводчик у обоих стихотворений один и тот же.

- 1) В первых двух строках стихотворения перевод вычеркивает словосочетание «надписи на лбу», кроме того, а два локуса, жито и глина, оказываются соположены: *Je leto hlinené a vyžarujú žitá V džbánkoch sa zrkadlia nápisy na čele* (Лето глиняное и горит жито В кувшинах отражаются надписи на лбу) / «Исходит жар от жита **и от глины**. И лишь в кувшинах плещется **вода**». В следующих строках меняется характер метафоризации субъекта (металл в оригинале, и свет в переводе), в связи с чем иным становится характер бытования лирического героя в пространстве: *Som guľka z olova čo na špirále kmitá k sebe nás pritiahnu dúhové ocele* (Я шарик из олова, который вибрирует на спирали нас к себе притянет радужная сталь) / «Меня приворожат твои равнины, как радуго стальные провода». В дальнейших строках перевод опять-таки статичнее, нежели оригинал: *Od rovín ku kovom z ktorých si horstvá zlievaš kde kremeň o vodu zaiskril na môj zrod* (От равнин к металлам, из которых ты отливаешь горные цепи, где кремень заискрился о камень для того, чтобы я родился) / «Сшибаешь кремень и металлы **в недрах**. Я искра, я волна глубинных вод». В оригинале представлена трактовка субъекта как неодушевленного предмета (точнее, одухотворенного неодушевленного), который растворяется в своей родной стране, словно в некоторой среде, природной стихии, в переводе в противовес безличности, а-персональности оригинала представлена субъектная, личностная ориентация изложения, основной акцент переносится на перцептивно-когнитивные процессы, протекающие в ментальном пространстве лирического героя: *Semienko zvlnilo do rokov biele drevá Strácam sa ako kruh z počiatku tvojich vôd* (Семечко подняло волнами в годы белые деревья Я теряюсь как кольцо из начала твоих вод) / «И семена разбрасываешь щедро. Ведь ты уверен, что посев взойдет». В следующих трех строках динамика оригинала опять-таки в переводе становится статика, а «земная» топика превращается в растительную. В оригинале мы наблюдаем

некоторый путь через преграду, в результате чего лирической героиней соединяется с глиной, с землей, в переводе данный образ пути замещается образом прощания: *Cez uhlie v kolesách cez domávané dlane kým vstúpim do hlíny čo stráži vodu v džbáne v ktorom sa jesení a ako v oku je* (Через уголь в колесах через тянущиеся руки я войду в глину, которая стережет воду в кувшине, в котором наступает осень и так, словно в глазах) / «Но словно листья на отцветшей кроне, нам машут на прощание ладони. И осенью полны лоза и лес». В завершающих трех строках адресно ориентированное высказывание меняется на описательное, обращение к родному краю как к живому субъекту превращается в его описание как вне-личной картины. *Ty budeš vyzváňať do rozpálených nákov a stvoríš špirály a s'ahovavých vtákov ktorí sa rozletia na modré okulie* (Ты будешь звонить в раскаленный металл и сотворишь спирали и перелетных птиц, которые разлетятся в синие окалины) / «Вода в кувшине, как набат в металле. И чертят ласточки опять спирали по голубой окалине небес».

- 2) Во втором стихотворении непосредственно лирический герой являет собой целостное пространство, при этом дух и плоть не находятся в состоянии антагонизма, но сосуществуют как взаимосвязанное единство, когда второе является естественной оболочкой, преградой для первого. В переводе трактовка лирического субъекта в качестве де-персонализованного вместилища исчезает, предпочтение отдается активной конструкции и ориентации на деятельный субъект: *Stratený nepokoj do mňa vchádza, lomcuje mrežami kostí* (Утраченное беспокойство входит в меня, трясет решетки костей) / «Я боль тревог утраченных искал, Они **через** костей решетки рвутся». Далее перевод следует за оригиналом: *Rúca sa záhadne blízka hrádza; neved' ma zas k zbabelosti* (Рушится загадочно близкая преграда; не веди меня опять к трусости) / «Плотина рушится, загадочно близка, Прошу, **не дай мне** к трусости вернуться». В следующих строках события внутреннего мира отождествляются с пожаром, перевод в данном случае динамичнее оригинала, где наблюдается нейтральное «приходит», а в переводе действие квалифицируется по его интенсивности: боль огня «вползает», при этом, однако, сноп волн следует развязать «быстрее»: *Bôľ ohňa prichádza nebadane, rozviaž búrlivých vl'n snopy* (Боль огня приходит неожиданно, развяжи бурлящих волн снопы) / «**Вползает** незаметно боль огня, **Быстрее** развяжи сноп волн штормящих». В последующих строчках изменения затрагивают не пространственную, но темпоральную составляющую: в оригинале мы видим предикат с перфективной

семантикой, в переводе действие носит процессуальный характер: *Kde sú tie krotké a plaché lani... S úzkosťou prúd svetla dopi* (Где эти кроткие и боязливые лани... Со страхом допей поток света) / «Где лани кроткие оставили меня... так **пей** же свет, чтоб **длиться в настоящем**». Далее в переводе вновь исчезает трактовка лирического героя в качестве сосуда, вместилища, на этот раз речь об адресате стихотворения, ср. «склони глаза, но не скрывайся за ними» / «приди опять и дай себя обнять». Также обратим внимание на то, что в переводе локализатор ориентирован на адресата, в то время как в переводе — на субъекта высказывания: в первом случае ворота «знакомые», предполагается их вхождение в личную сферу адресата, во втором ворота «мои», т. е. принадлежащие субъекту: *A príd' zas v podvečer k známej bráne, sklop oči, no neskrývaj sa za ne, bláznivý obzor v troskách nenúť mi* (И приди опять в сумерках к знакомым воротам, опусти глаза, но не скрывайся за ними, безумный горизонт в обломках не предлагай мне) / «**К моим** воротам на закате дня Приди опять и дай тебя обнять, Но не дари мне горизонт в руинах», Далее намеченная тенденция сохраняется и получает свое развитие: соотношение адресат = вселенная трансформируется в акт перцепции: в переводе адресат скорее воспринимает звездное небо, нежели им является: *Každý chce byť viac, než je pred ľud' mi. Čo nikdy nečakáš, sa raz stane, ňadrá máš hviezdami rozhojdané* (Каждый хочет быть больше, чем он есть перед людьми. То, чего ты никогда не ждешь, однажды случится, твои груди наполнены звездами) / «Здесь каждый преодолевает глину. Чего не ждешь, то обретешь сполна. Ты ночь моя, **ты** звездами пьяна».

Мы видим, что локативы в поэтическом переводе со словацкого на русский, как правило, трансформируются согласно определенным закономерностям. Там, где включается механизм поэтической компенсации, т. е. перефразирования, передачи исходного содержания иными словами, данный механизм напрямую связан с моделью мира, заложенной в самом культурно-языковом пространстве переводчика. Данные показывают, что главными факторами, оказывающими влияние на преобразования локативов в переводе поэтического произведения со словацкого на русский язык, становятся А) интенция к отображению действия в статике там, где оригинал предполагает действие в динамике; В) стремление подчеркнуть саму экзистенцию объекта там, где оригинал подчеркивает ее функциональную предназначенность; С) тенденция к расширению

пространства в универсуме русского лирического текста, введение дополнительных локализаторов либо локализаторов, предполагающий больший охват пространства, его меньшее дробление; D) мена исходных локативов с абстрактной семантикой пространственными локализаторами с более конкретным значением. Указанные векторы появляются в переводах вне зависимости от идиостиля конкретного переводчика, в связи с чем мы предполагаем, что они связаны с влиянием русской культурно-языковой картины мира. Данная проблема, впрочем, требует дальнейшего прояснения на более развернутом корпусе текстов, что составляет общую перспективу исследования.

Источники

Из века в век. Словацкая поэзия / ред. С. Н. Гловюк; сост. С. Н. Гловюк, Ю. Калницкий. М.: Пранат, 2006.

Из века в век. Чешская поэзия / ред. С. Н. Гловюк; сост. С. Н. Гловюк, Д. Добиаш. М.: Пранат, 2005.

Литература

Баженова 2009 — *Баженова В. В.* Интерпретация произведения в контексте литературного сборника: «Людочка» В. П. Астафьева // Известия РГПУ им. А. И. Герцена. СПб., 2009. С. 57–65.

Баженова 2010 — *Баженова В. В.* Русский литературный сборник середины XX — начала XXI века как целое: альманах, антология. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. Новосибирск, 2010.

Верина 2014 — *Верина У. Ю.* Поэт в книге стихов и антологии (по изданиям современной уральской поэзии) // Вестник Челябинского государственного университета. 2014. № 23 (352). Филология. Искусствоведение. Вып. 92. С. 121–124.

Гальперин 1981 — *Гальперин И. Р.* Текст как объект лингвистического исследования. М., 1981. 144 с.

Дудорова 2006 — *Дудорова М. В.* Категоризация пространства в поэтическом тексте (на материале поэзии И. Анненского). Дисс. канд. филол. наук / М. В. Дудорова. Екатеринбург, 2006. 199 с.

Никонова 2008a — *Никонова Н. Е.* Подстрочник как текст и дискурс: категории описания // Жанры и типы текста в медийном дискурсе. Межвузовский сборник научных трудов. Орел, 2008. С. 380–387.

Никонова 2008b — *Никонова Н. Е.* Подстрочный перевод: типология, функции и роль в межкультурной коммуникации. Томск, 2008. 112 с.

Сидорова 2000 — *Сидорова М. Ю.* Функциональная амбивалентность видо-временных форм в поэтическом тексте // Вестник Московского университета. Серия 9. Филология. 2000. № 1. С. 95–110.

- Синельникова 2015 — *Синельникова Л. Н.* О концепции пространства в поэтическом тексте: когнитивная и лингвокультурная параметризация // Гуманитарные науки. Ялта, 2015. № 2 (30). С. 97–103.
- Сипко 2007 — *Сипко Й.* Культурологические особенности перевода словацкой поэзии на русский язык // *Vst'ahy a súvislosti v umeleckom preklade* / ed. A. Valcerová. Prešov, 2007. S. 186–199.
- Смирнова 2003 — *Смирнова Ю. В.* Антология как разновидность поэтического сборника. Автореф. дис. ... канд. филол. наук. М., 2003.
- Соколова 2007 — *Соколова Т. С.* Семантическая граница в ранней лирике Г. Иванова // *Вестник Томского государственного педагогического университета. Серия Гуманитарные науки (филология)*. 2007. Выпуск 8 (11). С. 70–75.
- Čudić 2007 — *Čudić M.* Danilo Kiš i moderna mađarska poezija. Beograd, 2007. 328 s.