

Венета Сиракова

София

СПОСОБЫ ПЕРЕВОДА РЕАЛИЙ В ПОЭЗИИ

The article presents an analysis of specific strategies and techniques for translating in Russian and Bulgarian onomastic, geographical, military and everyday realia contained in the collections of verse *Poema del cante jondo* and *Romancero Gitano* by the Spanish poet Federico García Lorca and *Canto general* by the Chilean poet and Nobel-prize winner Pablo Neruda from the perspective of their stylistic and functional equivalence in the translated poetic text.

Статията предлага анализ на специфичните стратегии и техники при превод на руски и български език на ономастични, географски, военни и ежедневни реалии, които се срещат в поетичните сборници *Poema del cante jondo* и *Romancero Gitano* на испанския поет Федерика Гарсия Лорка и *Canto General* на чилийския поет и Нобелов лауреат Пабло Неруда от гледна точка на стилистичната и функционална еквивалентност в преводния поетически текст.

Keywords: *translation strategies, translation techniques, realia, poetry, translational equivalence*

Одна из главных проблем, с которой сталкивается переводчик при переводе стихов, это отсутствие формального соответствия некоторых существенных элементов поэтического языка в языке перевода, а среди них важное место занимают реалии исходного языка. Ряд исследователей, в

частности, болгарские переводоведы Сергей Влахов и Сидер Флорин, рассматривают реалии как самостоятельный класс слов в рамках безэквивалентной лексики: как слова и словосочетания, обозначающие объекты, характерные для жизни, быта, культуры, социального и исторического развития одного народа и чуждые другому; будучи носителями национального и/или исторического колорита, они, как правило, не имеют точных соответствий в других языках, а, следовательно, не поддаются переводу на общих основаниях, требуя особого подхода (Влахов, Флорин 1980: 5-17).

Если в принципе сложно переводить реалии, то еще сложнее обстоит дело, когда приходится переводить поэтический текст с его специфическим ритмом и стихосложением. Интонации стиха присущ оттенок музыкальности, при этом музыка стихов рождается не в отвлеченном звучании слова, а в соединении звучания и смысла: звуковая сторона поэтического языка проявляется в соотношении отдельных звуков, в их последовательности, в ритме, в рифме и в интонации, выраженной графически пунктуацией, а смысловую сторону представляют лексика поэта и смысловая динамика. Поэтический синтаксис сильно отличается как от обычного разговорного, так и от синтаксиса художественной прозы, потому что в нем часто нарушается привычный порядок слов. Специфичны и художественные приемы поэзии, которые характеризуются большим лаконизмом и условностью, чем приемы прозы. Основной чертой поэтического перевода по сравнению с прозаическим является его относительно свободный характер. Строгая композиция и условность поэтической речи не дают возможности найти прямые соответствия – не только прямые языковые, но и прямые метрические соответствия. Одна из специфических особенностей поэтического перевода – это проблема передачи системности рифм, источник многих трудностей при осуществлении поэтического перевода. Следовательно, нужно переводить реалии внутри этого сложного построения, а это создает дополнительные трудности.

Вот именно этот комплекс проблем, связанный с переводом реалий в поэтическом тексте, постараемся показать на основе переводов на русский и на болгарский язык выбранных произведений испанского поэта Федерико Гарсиа Лорки из его сборников стихов „Канте хондо“ и „Цыганский романсеро“ и чилийского поэта Пабло Неруды из сборника „Всеобщая песнь“. Русский перевод Лорки сделан в 1965 году коллективом переводчиков, а Неруды – в 1979 году, тоже коллективом переводчиков. Большая часть стихов Лорки переведена дважды на болгарский язык – в 1973 году и в 2012 году, а перевод Неруды сделан в 1976 году.

Передача ономастических реалий

Из группы ономастических реалий во-первых остановимся на передаче топонимов. Практика показывает, что чаще всего переводчики используют установленные наименования городов, поселений, рек, гор и т.д., или транскрибируют те имена, которые незнакомы для читателя.

В русских переводах Лорки и Неруды топонимы передаются их словарными соответствиями: они или транскрибированы (Гранада, Севилья, Андалусия, Кабра; Ориноко, Био-Био, Керетаро), или даются в их установленном, традиционном варианте, который не всегда является транскрипцией (Гвадалквивир, Амазонка). В то же самое время в первом болгарском переводе Лорки (1973 года) появляется архаическая форма „Андалузия“, которая давно уже не используется, а во втором переводе (2012 года) вместо воспринятого в Болгарии имени испанского города „Кордова“ (*Córdoba*) вводится вариант „Кордоба“ – неуместная транслитерация этого известного топонима, но эти уклоны не имеют отношения к жанру поэзии, а связаны с иными факторами, которых мы здесь не будем затрагивать.

Из группы ономастических реалий в произведениях Лорки и Неруды особый интерес представляет передача имен католических святых и библейских персонажей.

В сборнике стихов Лорки „Цыганский романсеро“ есть три стихотворения, чьи заглавия имена трех архангелов: Михаил, Рафаил и Гавриил. Они так и называются: „Святой Михаил“ (*San Miguel*), „Святой Рафаил“ (*San Rafael*) и „Святой Гавриил“ (*San Gabriel*). Русский переводчик дает транскрипции этих имен („Сан-Мигель“, „Сан-Рафаэль“ и „Сан-Габриель“), но так как здесь идет речь о покровителях трех испанских городов – соответственно Гранады, Кордовы и Севильи, – то эти имена звучат как топонимы, потому что именно наименования географических объектов обычно транскрибируются. Например, Сан-Мигель – наименование различных муниципалитетов, округов и городов в Латинской Америке. Болгарский же переводчик предпочел их уже утвержденные формы согласно традициям переводящего языка: „Свети Михаил“, „Свети Рафаил“, „Свети Гавраил“.

Интересным является перевод на русский язык наименования одной мало известной испанской девы: „Мадонна с палкой“ (*Virgen del Garrote*). Ее скульптуру можно увидеть в монастыре бенедиктинцев в городе Саагун, провинция Леон. Она дева-покровительница и грозит своей палкой Сатане. В данном случае появляется в стихотворении Пабло Неруды „Они пришли на острова“ : *Aquí la cruz, aquí el rosario/ aquí la Virgen del Garrote*. Переводчик же дает интересную версию этого имени: „... а здесь **Мадонна Петли Тугой**“. Можно предположить, что эта переводческая трансформация, которую можно причислить к контекстуальному переводу, продиктована ритмическими ограничениями стихотворения.

В упомянутом стихотворении Лорки „Сан-Рафаэль“ появляется библейский персонаж Товия (на испанском *Tobías*) – сын Товита (на испанском *Tobit*), героя „Книги Товита“ Ветхого Завета. Товит – израильтянин, который отличался праведностью и пережил целый ряд испытаний, в том числе слепоту. Его сын – Товия, исцелил его с помощью архангела Рафаила и в произведении Лорки упомянуто именно его имя: *Niños de cara impasible/ en la orilla se desnudan,/ aprendices de Tobías*... Русский переводчик написал имя отца вместо имени

сына („Сбрасывают одежду/ дети с бесстрастным видом/ ... ученики **Товита**“), а болгарский переводчик транскрибировал имя библейского героя (Тобиас) вместо того, чтобы использовать установленное соответствие „Товия“ , знакомое из Библии; к тому же это решение не продиктовано ограничениями поэтической конструкции: „Деча с лица невъзмутими на брега се разсъбличат, ученици на **Тобиас**“ .

Перевод географических реалий

В творчестве Неруды исключительно много представителей животного и растительного мира Америки и когда они широко известны в Европе, не возникает особых проблем для переводчиков: „кондор“ , „кайман“ , „лама“ . Однако не так обстоит дело во многих других случаях.

Рассмотрим следующее сравнение из описания Мачу Пикчу, из поэмы „Вершины Мачу Пикчу“: „...**дракон Кордильер** и чело амаранта“ (...*serpiente andina, frente de amaranto*). Этот „дракон“ совершенно незнаком для читателя как вид змеи Южной Америки, его коннотация только мифологическая. Летучие драконы – общее название около тридцати азиатских видов древесных насекомоядных ящериц, а андская змея с атрибутами дракона, основной элемент цивилизации Андской Америки. Может быть, дракон звучит более внушительно на русском, но тем самым теряется образ, который к тому же очень простой и понятный на испанском – „андская змея“ . Если скажем „змея Кордильер“ , даже ритм стиха не изменится, а образ сохранится. Кроме того вполне возможно, что автор хотел сделать сравнение с формой Кордильер, в таком случае вообще не будет никакой реалии, но это уже относится к плану интерпретаций.

Возьмём другой пример из тоже самой поэмы. В оригинале сказано так: *Mírame desde el fondo de la tierra,/ labrador, tejedor, pastor callado:/ domador de guanacos tutelares*. В русском переводе: „Взгляни на меня сквозь толщу земную,/ землепашец, ткач, пастух молчаливый,/ укротитель ставшей руч-

ною **ламы**...“. Здесь нас интересует испанское слово *guanaco* – млекопитающее рода лам семейства верблюдов, которое является предком одомашненной ламы. Вряд ли многие знают русское наименование этого животного – *гванак* или *гуанак*, но у большинства людей нет проблем понять слово „лама“. Иными словами, здесь мы наталкиваемся на уподобляющий перевод, когда переводчик заменяет незнакомую для читателя реалию знакомой. Однако, является ли „лама“ функциональным эквивалентом „гуанак“? В прозаическом тексте очевидно нет, но в поэтическом, где есть ограничения ритмического характера, кажется, может и быть. Если мы скажем „укротитель ставшего ручного гуанак“, то сразу же потеряется ритм стиха. С другой стороны, так меняем смысл послания: автор хотел описать трудовой быт народа инков и это включает одомашнивание дикого гуанак. Или здесь этот функциональный аналог не оправдан, нужно найти другой способ передачи смысла.

То же самое слово – „гуанак“, появляется также в стихотворении „Животные“, но здесь переводчик не сделал никаких перемен, он транскрибировал его, у него просто не было другого выхода, потому что поэт упоминает обоих животных – „гуанак“ и „ламу“ одно за другим: „...**гуанак**ко, легкий точно кислород,/ едва касался бурых косогоров/ своим златочеканным башмачком,/ а **лама** детскими глазами/ терлась в нежной глубине/ земли...“.

Если мы продолжим анализировать способы перевода имен этой специфической группы андских животных, то столкнемся с еще одним особенным вариантом. В поэме „Вершины Мачу Пикчу“ Неруда говорит: *Aquí la hebra dorada salió de la vicuña/ a vestir los amores, los túmulos, las madres,/ el rey, las oraciones, los guerreros*. В русском переводе: „Здесь золотые руно **ламы**,/ одевало вождей и жрецов...“, а в болгарском – „Тук златна нишката на **ламата** потегли,/ за да облича любовта, гробовете, кралете...“. В обоих случаях переводчики заменили викунию ламой, вероятно из-за ограничений поэтического слога, но так в сущности искажается

историческая информация, которую дает нам автор о жизни древних индейцев.

Теперь обратимся к очень интересному примеру. В стихотворении „Животные“ говорится: „... *y espantando el vuelo violeta/ de las mariposas de Muzo*“, а в русском переводе это звучит вот так: „...и спутывая пируэты темно-лиловых **МОТЫЛЬКОВ**“. Здесь Неруда имеет ввиду особых бабочек синего цвета, которые встречаются прежде всего в колумбийском муниципалитете Мусо, откуда возникло их имя, но распространены также и в других частях Колумбии, в Мексике, Центральной Америке и Венесуэле. Образ этой бабочки – излюбленный образ Неруды, один из символов родного континента и американской идентичности. В оригинале сложно переплетаются цвета: бабочки синей окраски, а их полет – лилового цвета, что зависит от преломления света. Все это потеряно в переводе: читатель не узнает, что идет речь об американской бабочке и что она синяя, а не лиловая. Иначе говоря, теряется не только замысел поэта, но и его метафора.

Очень характерным по отношению к реалиям, обозначающим птиц, является стихотворение „Слетаются птицы“, где перечисляется множество экзотических для нас американских птиц. Здесь задача переводчика проще: так как все произведение – описание американской природы с ее богатством и колоритом, то лучше всего найти русские наименования соответствующих птиц, а не пытаться объяснять потенциальные метафоры и символы поэта. Что и сделано, например: „пурпурные **кардиналы** текли по небу“, „**тукан** был как чудесный короб“, „изобретательный **печник**“, „простуженные **козодои**“ и т.д.

При переводе реалий, связанных с растениями, появляются сходные проблемы. В поэме „Пусть проснется лесоруб“ сказано: „...*allí quiero nacer/cerca de la araucaria salvaje*. На русском это звучит как „на ней родиться хотел бы под **араукарией** дикой“; на болгарском: „само в нея шях да искам да се раждам, само между дивите **дървета**“. Чилийская араукария – хвойное дерево, чья родина Чили и западная часть Ар-

гентины. В Чили это дерево связано с культурой местных индейцев мапуче и является одним из символов страны. Иными словами, переводчик должен сделать все возможное чтобы сохранить его наименование, потому что араукария – олицетворение родины поэта.

Интересный пример генерализации можем обнаружить в стихотворении „Растения“. В тексте сказано: *el primordial árbol caoba / desde su copa destilaba sangre*, а в русском переводе это звучит так: „...нетронутые **красные деревья** / процеживали кровь через листву“. Может быть, переводчик решил, что наименование „махагони“ будет непонятным для читателей, или это слово не вписывалось в структуру стиха, но так или иначе предпочел ввести более общее понятие – „красное дерево“, только оно обозначает все деревья красного цвета, включая например сандаловое дерево или грецкий орех. Опять-таки теряется национальный оттенок.

В переводах Лорки почти нет особых реалий, связанных с животными и растениями, так как тематика его творчества совершенно иная, но все-таки можно привести хоть один пример. В стихотворении „Романс о луне, луне“ поэт говорит: *!Cómo canta la zumaya, / ay cómo canta en el árbol!* На русский перевели слово *la zumaya* как „сова“ („В роще **сова** зарыдала“); в одном болгарском переводе она превратилась в „полуночную птицу“ („Как пее **птицата среднощна**“), а в другом, более новом – опять в „сову“, или „сыча“ („Как запява **кукумявка**“). Проблема в том, что слово *la zumaya* может означать разные птицы – ночная цапля, лесная сова или козодой. Говорят, что в Андалусии так называют козодоя (*chotacabras*). Однако в этом произведении ночная птица предвестник беды, а такой символ для русских читателей сова, как и в переводе, только она „ухает“, а не „рыдает“; для болгар такая птица – „кукумявка“ („сыч“ на русском), но она не „поет“, а „кричит“ („кукумяука“). Иными словами, ни в одном из трех переводов нет функционального эквивалента всего образа, потеряно внушение нависшей трагедии.

Перевод военных реалий

Очень интересны две реалии в поэзии Лорки, связанные с военнотружущими. Довольно часто в его стихах появляются фигуры представителей Гражданской гвардии – полицейское военизированное формирование в подчинении Министерства внутренних дел Испании. Наряду с Национальной полицией Испании она выполняет функции по охране правопорядка, но действует преимущественно за пределами городов. Испанская Гражданская гвардия была создана в 1844 г. Ее прототипом стала жандармерия, существовавшая в других европейских государствах, а ее основная задача – наведение порядка в стране, истощенной гражданскими войнами. В годы Гражданской войны 1936 – 1939 гг. республиканцы приняли решение о роспуске этого ведомства. Гражданская гвардия осталась только на территории националистов, а гвардейцы были самыми преданными сторонниками Франко и участвовали в жестоких расправах над республиканцами. Сегодня в компетенцию Гражданской гвардии входят вопросы контроля за оборотом оружия и взрывчатых веществ, контрабанда, пути сообщений, регулирование портов и аэропортов, а также охрана окружающей среды.

Как назвать в переводе испанских гвардейцев, если в других языках слово „гвардеец“ не имеет отрицательной коннотации? В стихотворении „Схватка“ (*Reyerta*) поэт говорит: *El juez, con guardia civil, / por los olivares viene*. Производит впечатление, что и в русском, и в обоих болгарских текстах эта реалья передается функциональным аналогом: представители Гражданской гвардии превратились в жандармов („Судья и за ним **жандармы**“; „...судьята с **жандармера**“; „Судьята със **жандарми**“). Здесь, пожалуй, нет другой возможности: хотя и в болгарском, и в русском существует калька „Гражданская гвардия“, которая дает нужную национальную информацию, ритмические характеристики стиха не позволяют использовать ее. В то же время жандармерия – особый вид государственной полиции, имеющий военную организацию

и предназначенный для поддержания внутреннего порядка в стране и в армии, внутренние войска. Испанская жандармерия – это на практике Гражданская гвардия, так что переводы довольно точные.

Во втором стихотворении, „Пресьоса и ветер“ (*Preciosa y el aire*), появляется слово „карабинеры“: *En los picos de la sierra/ los carabineros duermen/guardando las blancas torres/ donde viven los ingleses*. Они получают две толкования – „солдаты“ на русском и „карабинери“ на болгарском: „На скалах **солдаты** дремлют/ в беззвездном ночном молчанье/ на страже у белых башен,/ в которых спят англичане“; „...сънните **карабинери**“; „По планинските чукари сънени **карабинери**“. Испанские карабинеры появились в 1829 году и их задачей была охрана прежде всего сухопутных и морских границ страны и борьба с контрабандой, но среди них процветало взяточничество и люди их не любили. Просуществовали они до 1940 года, когда вошли в состав Гражданской гвардии. На практике „карабинер“ интернациональное слово, но оно означает разные вещи в разных странах. В Западной Европе и в России до середины XIX в. – это вооруженный карабином солдат, принадлежащий к особой воинской части отборных стрелков, а в Италии, Чили и в некоторых других странах и до сих пор это жандарм. Лорка употребил это слово именно как синоним жандарма, с очень сильной отрицательной коннотацией, но здесь его нельзя употребить из-за ограничений организации стиха. „Солдат“ же нейтральное слово, которые генерализует понятие, вследствие чего реалья полностью исчезает.

В этом стихотворении появляется также другая проблема, связанная с головным убором этих солдат. Поэт говорит, что они „в заломленных набок **шляпах**, и в широких плащах крылатых“ (*sus negras capas ceñidas/ y gorros en las sienes*). Болгарские переводы: „идат с черни наметала и **барети** накривени“ (береты); „с черни плащове увити и с нахлупени **фуражки**“. Шляпы у испанских карабинеров этого периода – фуражка (*gorra de plato*) и пилотка (*gorro de cuartel*). Красные береты – говорной убор франкистов во время Граждан-

ской войны. Вероятно Лорка имел ввиду гвардейцев, потому что именно они символизируют мракобесие режима, а их головной убор – треуголка (*tricornio*). Следовательно, в этом случае реалия может тоже теряться в переводах, но все-таки это только одно из многих возможных толкований фразы.

Перевод бытовых реалий

Очень интересный сегмент реалий, связанных с музыкой, танцами и музыкальными инструментами, наблюдается в стихах сборника Лорки „Канте хондо“. „Сигирийя“ (*siguiriya*) – медленная и грустная песня-танец; „солеа“ (*la soleá*) – печальная песня-танец в сопровождении гитары, исполняемая чаще всего женщинами; „петенера“ (*petenera*) – песня-танец в музыкальном сопровождении, названная по имени легендарной цыганки – ее создательницы; „фальсета“ (*falseta*) – интерлюдия, исполняемая на гитаре в паузе между куплетами песни; „саэта“ (*la saeta*) – короткая песня без музыкального сопровождения, песня-выкрик... Что делать со всеми этими специфическими реалиями, которые Лорка не зря включил в свои стихи? Если они присутствуют в заглавии, можно написать комментарий и тогда читатель узнает о чем идет речь прежде чем начать читать стихотворение. Так русские издатели сборника объяснили под линией слова „солеа“, „фальсета“ и „саэта“. В остальных случаях переводчики действовали по-разному. В русском переводе стихотворения „Заря“ (*Alba*) слово „солеа“ опущено, а болгарский перевод описательный – „андалусская песня“ („андалуска песен“). Насчет „петенеры“ нигде не объясняется, что „петенера“ может быть песней, а не только имя цыганки и из обоих переводов читатель может только заключить, что это выдуманный персонаж – иными словами, получит совершенно ошибочное впечатление. В то же самое время такие транскрибированные реалии как „сигирийя“ или „петенера“ остаются совершенно неясными.

Генерализация – очень частый прием передачи реалий в поэзии, потому что можно создать очень близкий к оригина-

лу образ и одновременно сохранить ритм стиха. Например, в стихотворении Лорки „Вопль“ (*Clamor*) вот что говорится о смерти: *Canta y canta/ una canción/ en su vihuela blanca*. На русском это звучит чудесно – „Она поет, поет, как белая гитара“, только *vihuela* не обычная гитара, а испанский музыкальный инструмент, очень похож на гитару, так что в переводе теряется этот национальный оттенок.

Подводя итоги анализа перевода реалий на русский и на болгарский язык, выделяются следующие основные способы их передачи:

Из всех проанализированных реалий в испанских стихах переводчики больше всего использовали в русских переводах транскрипции (44%), за ними в нисходящем порядке следуют утвержденные соответствия, функциональные аналоги, случаи генерализации значения и контекстуальный перевод, а вне этого списка остается один случай неправильного использования ономастической реалии. В болгарских переводах больше всего использованы утвержденные соответствия (30%) и функциональные аналоги (30%), а затем следуют транскрипции и случаи генерализации значения. Для одной реалии использована устаревшая форма словарного соответствия, другая транслитерирована, а для третьей использован описательный перевод.

Следовательно, переводчики произведений Лорки и Неруды используют для передачи реалий с испанского на русский и на болгарский язык больше всего утвержденные соответствия, транскрипции и функциональные аналоги. Если использование утвержденных соответствий и транскрипций – наиболее рекомендуемые способы передачи реалий, то функциональные аналоги являются не всегда удачными заместителями реалий оригинального текста, но в принципе передача реалии в поэтическом переводе должна подчиняться прежде всего общей организации поэтической речи, а это означает, что структура стиха, ритм или рифмы всегда имеют больший вес, чем отдельные реалии. В этом смысле все решения, связанные с реалиями, должны быть результатом

хорошо обдуманной общей переводческой стратегии и для всех неизбежных потерь переводчик должен иметь хорошо обдуманные аргументы.

Библиография

Влахов, Сергей, Сидер Флорин (1980): *Непереводимое в переводе*. Москва: Международные отношения.

Влахов, Сергей, Сидер Флорин (1990): *Непереводимото в превода*. София: Наука и изкуство.

Лорка, Гарсия Ф. (1965): *Лирика*. Москва: издательство „Художественная литература”.

Лорка, Гарсия Ф. (1973): *Избрани творби*. Превод Ал. Муратов, Ат. Далчев. София: Народна култура.

Лорка, Гарсия Ф. (2012): *Поезия*. Превод Ромеро. София: „Издателско ателие АБ”.

Неруда, Пабло (1976): *Всеобща песен. Откъси*. Превод Ал. Муратов, Ат. Далчев. София: Народна култура.

Неруда, Пабло (1979): *Всеобщая песнь. Собрание сочинений*, том третий. Москва: издательство „Художественная литература”.

Neruda, Pablo (1955): *Canto general*. Buenos Aires: Editorial Losada.

Lorca, García F. (1954): *Obras completas*. Madrid: Aguilar.

