

## РУССКАЯ ЛИТЕРАТУРА КОНЦА XX ВЕКА В ИСПАНИИ: ИЗМЕНЕНИЕ МОДАЛЬНОСТИ И ВОСПРИЯТИЕ ЖАНРА (на материале переводов Венедикта Ерофеева)

THE RUSSIAN LITERATURE OF THE LATE XX CENTURY: CHANGES OR THE MODALITY AND GENRE PERCEPTION (on the material of translations of Venedict Yerofeyev)

G. Ilyushin

Annotation

The article deals with the Spanish translations of the prose poem by V. Yerofeyev "Moscow-Petushki". It is spoken about the particularities of the author's style and the genre or the text in the perception of Spanish readers. The article gives a detailed analysis of the principal lexico-stylistic changes that had affected the text while it was being translated into Spanish. Much attention is given to the combination of different stylistic registers, orthographic features and emotive lexis.

**Keywords:** linguistics, translation studies, Romance languages, modality, Russian literature, postmodernism, Venedict Yerofeyev.

Илюшин Григорий Евгеньевич

Аспирант,

Московский Государственный  
Университет им. М.В. Ломоносова

Аннотация

В данной статье рассматриваются издания поэмы В. Ерофеева "Москва-Петушки" в испанском переводе. Проанализированы особенности восприятия жанра произведения и черт ерофеевского идиостиля испанским читателем и критиком. Выявлены и прокомментированы основные лексикостилистические изменения, которые претерпел текст при переводе на испанский язык. Особое внимание уделяется смешенной регистрам, орфографическим приёмам, эмотивной лексике.

Ключевые слова:

Лингвистика, переводоведение, романские языки, модальность, русская литература, постмодернизм, Венедикт Ерофеев.

В последние годы русская литература второй половины двадцатого века набирает популярность в Испании. Издаются и переиздаются переводы, публикуются критические материалы и рецензии, появляются сценические адаптации. Какие-то имена были открыты испанской публике уже вскоре после появления оригинальных текстов.

На основании испанских переводов произведений позднесоветского периода можно проследить ряд тенденций. Так, если ранее на первое место выходило критическое осмысление советской конъюнктуры, то теперь переводчики уделяют большее внимание воспроизведению художественных ресурсов. Однако, отметим, что в ряде случаев переводчики и авторы адаптаций всё же выдвигают идеологическую составляющую на первый план.

Впервые испанский перевод "Москвы-Петушков" был издан вскоре после смерти автора, в 1992 году ("Moscu-Petuschki", Alfaguara, Madrid, 1992). Перевод выполнили Елена Крюкова и Висенте Каскарра. Позднее, в 2010 году издательством Marbot была выпущена новая версия перевода, выполненная теми же переводчиками и претерпевшая незначительные изменения, преимущественно на уровне лексики.

Проблемой для испанского переводчика по-прежнему остаётся двойственная модальность и тесное сосуществование иронического и поэтического начала в текстах. Стирание этой оппозиции берет своё начало ещё со времён перевода произведений Н. В. Гоголя на испанский язык.

Черты языковой картины мира Гоголя не воспроизводятся 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" [Оболенская, 2012, 173] и характеризуется двойной модальностью.

Аналогичная ситуация складывается и с переводами произведений русской литературы XX века. В первую очередь, здесь закономерно будет упомянуть поэму Венедикта Ерофеева "Москва-Петушки", которая во многом наследует традицию гоголевских "Мёртвых душ" как на уровне жанрового своеобразия, так и на уровне диалогического художественного мышления. Примечатель-

но, что вопрос жанровой атрибуции гоголевской поэмы неоднозначен – в испанской традиции её как правило определяют как "novela", а такие поэтические параметры как ритм и структура попросту игнорируются.

Что касается жанра "Москвы–Петушков", то вопрос жанровой атрибуции произведения вызывает полемику и среди отечественных исследователей. Сам Ерофеев – как и Гоголь – классифицирует своё произведение как поэму. Само заглавие уже отсылает читателя к жанру сентиментального путешествия, а подзаголовок – к "Мёртвым душам", "лирико-эпическому травелогу" [Власов, 2001, 123]. В испанской традиции "Москва–Петушки" обычно аналогичным образом называется романом (*novela*). Так, в одной из рецензий читаем:

*"...Este "largo poema en prosa", como lo califican algunos (aunque yo discrepo y lo califico como novela)..." [Unlibroaldia, 2011]*

В главе "43-й километр–Храпуново" сам герой задаётся вопросом, в каком жанре он доедет до Петушков: *"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 повесть..."*

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". [Орлицкий, 2000]. 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 закреплён за рядом тем: например, ритмически насыщенным оказывается повествование героя о любви.

На синтез жанров 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" [Ищук–Фадеева, 2000].

Примечательно, что несмотря на большое количество работ, посвящённых "Москве–Петушкам", мы не располагаем отдельными разысканиями в области жанровой специфики произведения: если исследователи и касаются этого вопроса, то не задаются целью сосредоточиться на его изучении.

Помимо оппозиции ирония–поэзия, одной из основополагающих черт ерофеевского идиостиля становится смешение различных регистров и лексических пластов.

Если на уровне аллюзий мы обнаруживаем отсылки к самым разным текстам, то на уровне стиля как такового мы аналогичным образом неизбежно встречаемся со смешением регистров: библейские реминисценции, например, соседствуют с отсылками к газетным текстам и заголовкам, а комические приёмы не нивелируют трагический пафос произведения. 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-общинный мифы, а так же "школьный" миф о мировой истории". [Курицын, 2000]

Текст поэмы амбивалентен и целиком построен на комбинировании низкого и возвышенного – люмпенского антуража и чрезвычайной изысканности стиля.

Одним из характерных стилистических приёмов Ерофеева является сочетание единиц разного, оксюмороны (уместно будет вспомнить контраст названий коктейлей в главе "Электроугли–43-й километр" и их сути).

Что касается смешения регистров, то тут речь идёт как об использовании лексических единиц разных уровней, так и о создании комического эффекта 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 крученый виссон, я подработаю на телефонных коробках, а ты будешь обонять что-нибудь – лилии, допустим, будешь обонять. Поедем!*

*" – ¡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!"*

Так, Лобня – топоним, явно далёкий от романтических штампов, однако для испанского читателя это едва ли очевидно. В контексте "Лобня" и "телефонные коробки" возвышаются и поэтизируются.

Нередко стилистическая окраска в испанском тексте пропадает, переводчики чаще всего стремятся перевести эмоционально окрашенную единицу нейтрально, метафоры передать 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 текс-

та, а не следование максимально возможной смысловой точности. Ради этого меняется синтаксис, структура предложения, функциональные эквиваленты превалируют над дословно воспроизведёнными единицами.

Речь идёт не только о стилистических доминантах, но и об отдельных вкраплениях. Так, например, в главе "Воиново-Усад" встречаем образец военного дискурса:

*"...А он (совсем неожиданно) вытянулся передо мной в струнку и рывкнул: "Никак нет!"..."*

Формула "никак нет" должным образом структурирует дискурс, а в переводе в качестве аналогичного маркера выступает стереотипное обращение "mi teniente":

*"Y él (de manera totalmente inesperada) se tensó ante mi como una cuerda y vociferó:  
"¡¡ En modo alguno, mi teniente!"..."*

Однако нередко можно выявить случаи несовпадения стилистических особенностей оригинала и перевода: "утрата образности, отказ от передачи игры слов, перевод нейтрального слова более экспрессивным или наоборот" [Комиссаров, 2013, 118].

Поскольку известно, что нейтральный стилистический регистр испанского языка выше, нежели в случае русского языка, такая переводческая стратегия усугубляет невыразительность и напряжённость текста:

*"Скинули с бригадирства" - "Despidieron de capataz"  
"Сердце исходило слезами, но немотствовали уста" - "El corazón derramaba lagrimas, pero los labios callaban"*

Иногда комбинация разных регистров происходит даже внутри одного предложения:

*"Подохну, убитый роком" - "Muero a manos del destino"*

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".

Вульгаризмы и сниженная лексика вообще часто подменяются нейтральными аналогами:

*"Это, значит, в переводе с древнежидовского..." -  
"...del hebreo antiguo"  
"Слышал <...>, как она брэнчит на арфе" -  
"Le había oído tocar el arpa"*

Отдельного рассмотрения заслуживают вопросы орфографии, характерных черт, обусловленных особенностями самого языка или авторским замыслом. Иржи Левый, рассуждая о творческом воспроизведении художес-

твенной действительности и стилистики творчества, отмечает следующее: "Переводчик грешит против самостоятельности перевыражения и тогда, когда, например, обходит своеобразие произношения или правописания подлинника, воспроизводя только познавательные элементы мысли" [Левый, 1974, 89].

Рассмотрим следующий контекст:

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

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 unico que hace falta es pensar en cual de ellas."*

Такой буквальный перевод (не снабжённый никаким примечанием) не позволяет читателю ни распознать отсылку к некой орфографической норме, ни понять, как именно должно в испанской орфографии писать слово "diablo" "через "о"".

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" mayuscula, o suprimir totalmente alguna otra letra; lo unico que hace falta es pensar en cual de ellas."*

Что касается вопросов орфографии исходного текста, она разнится от издания к изданию в том числе по следующей причине: в ряде случаев обценные лексемы частично заменяются точками (иногда из цензурных соображений, иногда в соответствии с художественным замыслом). 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 всеулышание: "ну, ребята, я ...ать пошел!" или "ну, ребята, я ...ать пошел!" в переводе же читаем "voy a cagar", "voy a tear".

Противоположный эффект создаётся в контексте:

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

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

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 три точки:

*Un dedo había dibujado lo siguiente en el vaho del cristal: "..."  
...podía verse el mismo dibujo: "..."  
...analizando los signos "..."  
están dibujados los tres puntos.*



Одним из важных художественных ресурсов для "Москвы–Петушков" становятся разного рода ругательства и обценная лексика. Как отмечает Андрей Зорин, в поэме "угадан и воплощен тот процесс национальной люмпенизации, который решительно стирал перегородки между общественными группами". Таким образом, мат и алкоголь оказывается точкой схождения народа и интеллигенции. В обращении к подобным мотивам также усматривается связь с бахтинским карнавалом: обращение автора к низовой культуре. Известно, что сам Бахтин высоко оценивал поэму Ерофеева.

Примечательно, что в разных редакциях поэмы мы можем найти ряд расхождений, в частности, и в передаче обценной лексики. Так, табуированная лексика обычно сохраняется "как есть", однако в некоторых изданиях можно найти эвфемизмы (наподобие "фуёво") или пропуск лексем и его замена точками, хотя иногда, как уже было отмечено, такие точки могут быть концептуально значимы.

Встречаются, однако, и малопонятные переводческие решения, как, например, в случае с той самой единицей, которая в некоторых редакциях представлена без цензуры, а где–то – в эвфемизированном виде:

*"Идет, как нишет. А нишет, как Лева.*

*А Лева нишет фуёво"*

*"Camina como escribe y escribe como Liova.*

*Y Liova escribe trakatrova"*

Слово "trakatrova" образовано от разговорной единицы traca–traca, служащей для обозначения пустопорожних разговоров. Ему придаётся вид квази–русского слова за счёт форманта –ova, выбор которого мотивируется также желанием сохранить рифму, представленную в тексте оригинала.

Проведённый лингвостилистический анализ позволил выявить ряд характерных особенностей переводов поэмы. Что касается лексического уровня, то, рассматривая перевод Крюковой и Каскарры, можно констатировать преобладание затранскрибированных единиц, обычно снабжающихся сносками. Надо отметить, что если примечания при единицах–реалиях обеспечивают их корректное понимание, то единицы иного рода (игра слов, каламбуры) сносками не снабжаются, и попыток воспроизвести игру слов переводчики не предпринимают, что приводит к практически полной утрате этого пласта авторского стиля в переводе. Аналогичным образом не дешифруются и интертекстуальные вкрапления.

Схожие по значению устойчивые сочетания, переводимые при помощи аналогичной испанской фразеологической единицы, системно подменяются каким–то определённым инвариантом, а игра слов, построенная на обыгрывании лексических отношений её компонентов, не сохраняется.

Также нужно отметить частые случаи некорректной передачи единиц разных регистров, которая является, прежде всего, следствием нейтрализации экспрессивных единиц, подмены разговорно–сниженной лексики и вульгаризмов неокрашенными лексемами, экспликация фразеологических сочетаний. Стилистическая однородность текста перевода также не позволяет сохранить речевую характеристику персонажей.

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 "Культурным произведением", отмечается, что она, как и её автор–"феномен" "не похожа ни на что из того, что было написано до неё и после неё".

#### ЛИТЕРАТУРА

1. Власов Э. Бессмертная поэма Венедикта Ерофеева "Москва–Петушки". М. 2001.
2. Ищук–Фадеева Н.И. В. Ерофеев. "Москва–Петушки": Тошнота как экзистенциалистская категория// Материалы Третьей международной конференции ТГУ (<http://www.moskva-petushki.ru/articles/3mkttg/>)
3. Ерофеев В.В. Москва–Петушки. М. 1998.
4. Комиссаров В.Н. Лингвистика перевода. М. 2013.
5. Курицын В.Н. Русский литературный постмодернизм. (<http://www.guelman.ru/slava/postmod/>)
6. Оболенская Ю.Л. Художественный перевод и межкультурная коммуникация. М. 2012.
7. Орлицкий Ю.Б. "Москва–Петушки" как ритмическое целое// Материалы Третьей международной конференции ТГУ (<http://www.moskva-petushki.ru/articles/3mkttg/>)
8. Erofeiev, Venedikt. Moscu–Petushki. Madrid. 1992.
9. Erofeiev, Venedikt. Moscu–Petushki. Barcelona. 2010.
10. <http://unlibroaldia.blogspot.com/2011/01/venedikt-erofeev-moscu-petushki.html>