

II. FAKTAI IR APMAŠTYMAI / FAKTY I ROZWAŻANIA

Лидия Мазур-Межва

Свентокшишская Академия им. Яна Кохановского в Кельцах

ul. Żeromskiego 5, 25-369 Kielce, Polska

Tel.: (48-41) 344 48 56

E-mail: ifs@pu.kielce.pl

ТРАНСФОРМАЦИИ СМЫСЛА ПОЭТИЧЕСКИХ ТЕКСТОВ Б. ОКУДЖАВЫ В ПЕРЕВОДАХ НА ПОЛЬСКИЙ ЯЗЫК Е. ЧЕХА

В настоящей работе затрагиваются некоторые вопросы перевода поэзии Б. Окуджавы на польский язык. Подчеркивается, что перевод есть результат взаимодействия передающей и принимающей культуры, а переводчик, создавая перевод, занимает особое место в этом творческом акте, так как он является получателем оригинального текста и, таким образом, принадлежит одновременно двум культурам.

Материалом для анализа послужили переводы известного польского переводчика Е. Чеха, который стремится донести до польского читателя не только творчество Окуджавы, но и произведения других русских авторов (напр., Солженицына, Струганова, Коляды, Высоцкого и др.).

Мы пытаемся ответить на вопрос, каким образом перевод видоизменяется под воздействием различных факторов, которые находят свое выражение в понятии индивидуальности переводчика и которые, наряду с принимающей культурой, оказывают на перевод безусловное влияние.

В статье проводится мысль о том, что трансформации смысла при переводе в известной степени обусловлены особенностями национального когнитивного пространства той культуры, к которой принадлежит переводчик.

Если говорить о конкретных типах переводческих трансформаций в творчестве Е. Чеха, то их можно свести к двум типам: заменам и добавлениям. В меньшей степени имеет место такая переводческая трансформация, как устранение.

КЛЮЧЕВЫЕ СЛОВА: художественный перевод, трансформации смысла, индивидуальное когнитивное пространство, принимающая и передающая культура, творческая индивидуальность.

В статье предлагается рассмотреть польские переводы некоторых стихотворений и песен Б. Окуджавы, выполненные знаменитым переводчиком Е. Чехом. Мы попытаемся ответить на вопрос, каким образом перевод видоизменяется под воздействием различных факторов, которые находят свое выражение в понятии индивидуальности переводчика и которые наряду с фактами принимающей культуры, оказывают на перевод безусловное влияние.

Т. Топер пишет, что «перевод функционирует в иной языковой среде как самосто-

ятельное произведение словесного искусства и только в ее пределах может быть воспринят и оценен; но с точки зрения сравнительного литературоведения он может быть сопоставлен с оригиналом – и другими переводами на тот же язык, и переводами на другие языки – как типологически схожим явлением, а различия между ними могут быть понятны в их объективной обусловленности языковыми особенностями, средой, временем, читательским восприятием, литературными традициями и т. д. и, конечно, индивидуальностью пере-

водчика, той «творческой линзой», пройдя через которую и неизбежно преломившись, произведение искусства слова является в новом обличье»¹.

Важно отметить, что хотя существует огромное количество работ, посвященных как особенностям отдельных переводов, так и творческой деятельности известных переводчиков, но такие понятия, как «влияние культуры», «творческая индивидуальность переводчика» и проч., еще не получили в теории художественного перевода однозначных определений.

Возможные различия текстов русского оригинала и его польских переводов могут быть, на наш взгляд, проявлением неосознанного несогласия переводчика с автором подлинника, а оно в свою очередь обусловлено различиями структур их когнитивных пространств.

Мы придерживаемся точки зрения, что трансформации перевода обусловлены:

во-первых, особенностями художественного перевода, выступающего одновременно и как коммуникативный акт между передающей и принимающей культурой, и как творческий акт, в ходе которого рождается произведение искусства;

во-вторых, на трансформацию оригинала влияет мотивация переводчика (то есть его цели и взгляды на процесс перевода);

в-третьих, влияние оказывают особенности индивидуального когнитивного пространства переводчика², которое, несомненно, зависит от национального когнитивного пространства. Иначе говоря, переводческие трансформации являются результатом мыслительной деятельности переводчика, складыва-

ющейся из: 1) понимания смысла текста; 2) создания текста перевода, процесс которого определяется спецификой когнитивного пространства, составленного из национальной и индивидуальной когнитивной базы.

В настоящей статье мы не будем детально анализировать новейшую научную дисциплину, которой является когнитология, так как цель нашей работы заключается в попытке описания особенностей индивидуального когнитивного пространства Е. Чеха, которые обуславливают трансформации смысла текстов Окуджавы, и в выявлении характера влияния национальной когнитивной базы (польской культуры) на перевод (или же признание отсутствия такого влияния).

Ежи Чех (р. 1952), переводческое творчество которого мы избрали для анализа, является известным польским переводчиком, переводившим не только Окуджаву, но и произведения Высоцкого, Солженицына, Стругацкова, Алешковского, Коляды и других русских авторов, – в последнее время в Польше шедевром считается его перевод романа Т. Толстой «Кысь». Надо отметить, что, по мнению англичан, этот роман непереводим на другие языки. Многие критики задаются вопросом о том, каким образом Е. Чех справился с текстом «Кыси» – сатирой на русскую действительность и горьким упреком современной культуре?

Такая характеристика свидетельствует о высоком мастерстве польского переводчика, который писал, что при переводе упомянутого романа он все время смеялся, и игра с таким словом, как он сказал, для него – огромная радость.

¹ ТОПЕР, Т. Перевод и литература: творческая личность переводчика. In *Вопросы литературы*. 1998, № 6, с. 1.

² Понятие «индивидуальное когнитивное пространство» позволяет объединить такие взаимодействующие при создании текста перевода факторы, как влияние культуры, языка и творческая индивидуальность переводчика, принципиально обуславливающие особенности текста перевода, и прояснить ответ на вопрос, в каких параметрах текста заключается интуитивно отмечаемая исследователями «яркая индивидуальность переводчика».

Зачем мы об этом пишем? Затем, чтобы показать, что рассматриваемые нами здесь польские переводы Окуджавы выполнены одним из лучших польских переводчиков. К тому же надо добавить, что сам Чех – поэт, публицист, автор текстов на музыку П. Гинтrowsкого. Свои стихотворения он издает под псевдонимом Ян Познаньски. Во многих журналах и газетах он публикует свои размышления о состоянии литературы 90-х годов прошлого столетия, внимательно анализируя ее достижения и неудачи. Он очень требователен не только по отношению к другим, но и к самому себе.

В данной работе мы не будем оценивать само качество перевода, а рассмотрим трансформации, проявляющиеся в данных переводах, и постараемся выяснить, чем они обусловлены.

По словам Е. Эткинда, «поэзия – высшая форма бытия национального языка. В поэтическом творчестве с наибольшей полнотой и конкретизованностью выражается дух народа – своеобразие его исторического и культурного развития, его психического строя. Понять поэзию другого народа – значит понять другой национальный характер, эмоциональный мир другой культуры»³. Перевод ведь традиционно и с полным правом можно рассматривать как один из важнейших путей взаимодействия национальных культур, как действенный способ межкультурной коммуникации.

А. Беднарчик подчеркивает, что перевод подвергается воздействию передающей и принимающей культуры, а переводчик, создавая перевод, то есть, текст, читаемый получателями, принадлежащими принимающей культуре, становясь реципиентом оригинального текста, является одновременно

получателем, принадлежащим передающей культуре⁴.

Анализируя переводной текст с точки зрения изменений, которые претерпел оригинал, нельзя не учитывать мнение А. Вежибицкой о том, что лексиконы различных языков предполагают существование разных концептуальных миров, и не все то, что можно сказать в одном языке, можно выразить (без дополнения или усечения чего-то) в другом языке, а соотносительные слова разных культур отличаются по значению⁵. Конечно, польская и русская культуры не столь уж отдалены друг от друга, но тем не менее различия существуют, и поэтому в процессе перевода знание историко-культурных реалий России и Польши, способных повлиять на концептуализацию мира в данных языках, является очень важным.

Рассмотрим перевод стихотворения Б. Окуджавы «Опустите, пожалуйста, синие шторы...», в котором поэт обращается к ключевым образам своего поэтического творчества – «трем сестрам»: **Вере, Надежде, Любви.**

В переводе самого заглавия «*Zaciągnijcie na oknie niebieską zasłonę...*» меняется ассоциативный ряд, так как переводчик вводит в текст вместо *синих штор, голубые шторы*. «Сопоставляя системы цветообозначений в разных языках, исследователи неизменно обозначают особенность русского и некоторых других языков, в которых для области синего цвета существуют два основных названия – *синий* и *голубой*. Отмечается, что синий этимологически восходящий к древнеиндийскому *śyāmā* 'темный, черный' в истории русской бытовой культуры занимает

³ ЭТКИНД, Е. *Поэзия и перевод*. Москва; Ленинград, 1963, с. 3.

⁴ BEDNARCZYK, A. *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*. Katowice, 2002, s. 21.

⁵ WIERZBICKA, A. *Uniwersalne pojęcia ludzkie i ich konfiguracje w różnych kulturach*. In *Etnolingwistyka*, 1991,

особое место, наделяясь магическими свойствами. «Прежде всего, он был связан с водой, которая, в свою очередь, считалась в древности местом, где таятся злые, враждебные человеку силы»⁶, – пишет А. Василевич. Согласно этому исследователю, «синее» переживалось русской культурой начала века от В. Набокова до С. Есенина как символ всего запретного, потустороннего, связанного со смертью. В силу «культурно-исторических коннотаций сфера применения синего цвета была довольно ограничена». Светлый же оттенок синего цвета, напротив, был распространен в народной культуре, и слова, связанные с голубым цветом, имели позитивную коннотацию.

В польской культуре синий цвет символизирует (как в целом в христианстве) искренность, благоразумие и набожность⁷. Голубой цвет, введенный Е. Чехом вместо синего, признается чаще всего символом одухотворения, склоняющим к рефлексии. «Психоаналитики связывают голубой цвет с духовным покоем, мягким, легким и продуманным образом жизни. Голубой – это также цвет неба, в древнем Египте у бога неба Амона было голубое тело. Г. Хейнц-Моор считает голубой самым глубоким, наименее материальным цветом, прозрачностью приближающейся пустоты: в воздухе, воде, хрустале и алмазе»⁸. В католической вере Христос также представлен в голубом одеянии, поэтому в польской культуре, на которую, безусловно, сильно влияет католицизм, голубой является символом правды и вечности Бога (то, что является правдой, и есть вечно)⁹. Таким образом можно предположить,

что замена польским переводчиком синего цвета голубым обусловлена его восприятием цвета в польской культуре, в которой, как видно, голубой цвет популярен и означает определенную духовную связь с высшим миром. Однако замена *синего* *голубым* лишает текст стихотворения тревожной ноты русского оригинала, не создает ощущения (бессознательного) близости героя к смерти. Голубой цвет в больничной палате создавал бы в русском сознании ощущение света, легкости, близкого выздоровления. Синий, напротив, коррелирует с состоянием сознания, ощущающего тревожную близость опасности. Возможно, переводчик, находясь под влиянием родной культуры, по-иному интерпретирует самоощущение персонажа, чьими спутниками предстают персонифицированные христианские добродетели – Вера, Надежда, Любовь.

Следует обратить внимание на первую строфу текста перевода, в которой опущено существенное, на наш взгляд, слово *молчаливые* (кредиторы):

Опустите, пожалуйста, синие шторы.
Медсестра, всяких снадобий мне не готовь.
Вот стоят у постели моей кредиторы
молчаливые: Вера, Надежда, Любовь.

Zaciągnijcie na oknie niebieską zasłonę,
Siostry, leki stąd weź, niepotrzebne mi są.
Wiara, Miłość, Nadzieja – poznaję to one,
Moje trzy wierzycielki odwiedzić mnie chcą¹⁰.

Можно строить различные гипотезы по поводу того, почему переводчик – Е. Чех – это сделал? На наш взгляд, слово *молчаливые* нагружает высказывание различными смыс-

⁶ ВАСИЛЕВИЧ, А. Синий, синий, голубой... Или Всегда ли слово было изгоем? In <http://www.ruscenter.ru/626.html>

⁷ BIEDERMAN, H. *Leksykon symboli*. Warszawa, 2001, s. 38.

⁸ BIEDERMAN, сноска 7, s. 38.

⁹ BIEDERMAN, сноска 7, s. 38.

¹⁰ Все примеры приводятся по книге: *Bulat Okudźawa. Pieśni, ballady, wiersze*. Red. MANDALIAN, A. Kraków, 1996. В данной книге помещены оригинальные тексты Б. Окуджавы и их переводы на польский язык.

лами. Молчание может означать отсутствие протеста против действительности, но ведь молчание может означать и нежелание вступать в коммуникацию. Как известно, существует оппозиция *молчаливый* – *говорливый*. Тот, кто говорит, может солгать, тот, кто молчит – не может. Поэтому молчаливость – своеобразный показатель искренности, неспособности лгать. Польский переводчик передает смысл оригинала, используя добавление: *я их узнаю*, – но опускает определение *молчаливые*. Думается, что такое опущение лишило польский перевод значения некоторой «загадочности» смысла, содержащейся в оригинале, интриги истолкования текста, «удовольствия» от его расшифровки.

Обратим внимание на другую строфу, где переводчик передает смысл оригинала с помощью перефразирования, иносказания:

Раскошелиться б сыну недолгого века,
Да пусты кошельки упадут с руки...

Krótki pobyt na ziemi opłacić przystoi,
Ale pustą sakiewkę dziś mam, jak na złość...

Е. Чех, автор польского перевода, добавляет: *кошельки пусты как назло* и употребляет слово *sakiewka*, которое хоть и переводится на русский язык словом *кошелек*, но в польском является устаревшим, создающим впечатление наступившей беды. Его употребление коррелирует с добавлением наречного оборота *jak na złość* ('как назло'), обычно используемого при описании ситуации, как правило, не имевшей места, наступившей неожиданно, и наречием *dziś* ('сегодня'), вступающим в оппозицию с наречиями *всегда*, *обычно*. Отсюда персонаж польского текста предстает неимущим «на данный момент», «временно неимущим», в то время как в русском тексте герой беден закономерно, его «кошельки» опустошила жизнь. Связано ли это с разным отношением к

«содержимому кошелька» в двух культурах? Является ли бедность пороком в восприятии носителей польской культуры? Русская литература, всегда уделявшая внимание «бедным людям», совершенно естественно культивировала и ценности, находящиеся на полюсе, противоположном «богатству». Возможно, в польской культуре герой может быть «беден на час», но постоянное состояние бедности не может быть предметом сочувственного отношения искусства?

Сложность восприятия русского текста польским читателем может состоять в том, что в русском языке все три имени – Вера, Надежда, Любовь – одновременно являются именами собственными, чего нет в польском языке. Происходит персонификация абстрактных понятий, они «надевают» маски женщин. Доказательством того, что абстрактные понятия «надевают» маски, т. е. реализуются через гештальты женщин, является строка *три сестры, три жены*. Если метафора «сестринства» применима и к другим абстрактным понятиям (любовь и ревность – сестры), то метафора «жен» побуждает мыслить абстрактные понятия в терминах «женственности». В польском языке в силу отсутствия таких женских имен процесс персонификации осложнен. Возможно, с этим связано то, что в переводе Е. Чеха, Wiara, Miłość, Nadzieja лишены «человеческого» качества «молчаливости». Евангельские ценности у Окуджавы приобретают женский образ – это коррелирует с одним из центральных образов его творчества, образом Женщины. Имена собственные Вера, Надежда, Любовь, являющиеся одновременно апеллятивами, – достояние именно русского национального когнитивного пространства. Возможно, поэтому автор польского перевода, избегая означенной проблемы, заменяет фразу со словом *Любови* (косвенный падеж имени собственного, но не нарицательного!) в оригинале:

Протяну я Любви ладони пустые.

Покаянный услышу я голос ее...

Любови заменяется количественным перечислением добродетелей-кредиторов: *druga, trzecia* ('вторая, третья'), что опять-таки лишает текст смысловой многоплановости оригинала:

A gdy usta przycisnę do dłoni tej trzeciej,
Słyszę, jaką czułością głos cichy jej drga...

(рус. 'А когда прижимаю уста к ладони третьей, слышу, как дрожит ее полный чувства голос')

Следует указать еще на одно существенное различие между оригиналом и польским переводом, а именно на замену *милосердных судей* Окуджавы *cierpliwymi siostrami* в польской версии Е. Чеха:

Три сестры, три жены, три судьи
милосердных
открывают последний кредит для меня...
Trzy sędziny, trzy matki, trzy siostry
cierpliwie
Otwierają mi kredyt ostatni już raz...

В польском тексте, как уже говорилось, имеет место фигура замены – *милосердные судьи* уступают место «терпеливым сестрам». Смысл оригинала меняется: метафора «судей» структурирует описываемую ситуацию в терминах «суда», где говорящий (субъект текста) выступает подсудимым, виновным в растрате таких чувств, как вера, надежда, любовь. Он прощен «судьями», занимающими в такой ситуации более высокое иерархическое положение. Текст построен на «вертикали» отношений, представление о которой в целом характерно для русского сознания (например, «вертикаль власти»¹¹;

интересно, что это русское выражение не всегда воспринимается польским сознанием как естественная характеристика властных отношений). В польском переводе «терпеливые сестры» реализуют представление о «горизонтальности отношений» – субъект текста может быть интерпретирован как член семьи, в которой тремя его сестрами, соответственно находящимися в отношениях родства между собой, являются Вера, Надежда, Любовь. Возможно, эта замена характеризует различия национальных когнитивных пространств: русского, для которого, если опираться на идеи многих философов, представленных в работе А. Вежицкой «Судьба и предопределение», характерна идея подчинения, и польского, для которого, по той же А. Вежицкой, эта идея чужда¹². Отсюда можно думать, что русская «вертикаль» чужда польскому сознанию и может преобразовываться при переводе в «горизонталь» отношений.

И, наконец, обратим внимание на распространение смысла, введенное Чехом в предпоследней строке:

В трехкратном размере болтливость людская
за тебя расплатилась... Ты чист предо мной!

Dług twój ludzkie oszczerstwa w trójnasób
spłaciły,
Więc oczyszczam cię z win i uwalniam od
kar.
Leżę czysty jak iza w pierwszym świtu
przyplynie...

У Окуджавы герой *чист*, за него расплатились (скорее, расплатился он сам, ибо был объектом людской болтливости), а у Чеха он *чист, как слеза (jak iza)*, и к тому же свободен от наказаний. Приznak «чистый» в переводе Е. Чеха интенсифицируется добавлением

¹¹ Об оппозиции *верх-низ* в русском сознании см., напр.: КОНДРАТЬЕВА, О. Н. *Вертикальная ось «верх-низ» в характеристике концептов внутреннего мира человека (на материале русских летописей)*. <http://teneta.rinet.ru>

¹² ВЕЖИЦКАЯ, А. Судьба и предопределение. In *Путь*, 1994, № 5, с. 130.

смысла через известное в польском языке сравнение *czysty jak łza* ('чист, как слеза'). Идея наказания, осуждения, в русском тексте выраженная предельно сжато в метафоре «судей», здесь выражается аналитически, через эксплицитное описание функции судьи – «карать», несмотря на то, что в предыдущем тексте эта окупжавская метафора не использовалась.

Необходимо подчеркнуть, что в переводе данного стихотворения сохраняется его ритмика, количество слогов в отдельных строках не изменилось, что играет немаловажную роль в отображении общего настроения и стилистики оригинала.

Для того чтобы более полно представить характерные черты переводческой стратегии Чеха, следует рассмотреть и другие переведенные им тексты Окуджавы.

Интересным является тот факт, что он перевел все три биографических стихотворения Окуджавы, посвященных самым близким для него людям: матери, сестре и брату («Письмо к маме», «Сестра моя прекрасная» и «Памяти брата моего Гиви»). Общий смысл стихотворений, безусловно, сохранен. Однако в польских текстах можно отметить некоторые модификации, о причинах которых мы и размышляем в данной статье.

Сопоставим отрывки оригинальных текстов Б. Окуджавы и переведенных Е. Чехом и рассмотрим их различия. В первом стихотворении, «Письмо к маме» («List do mamy»), меняется несколько ритм стиха: вместо одиннадцати слогов в окупжавской строке переводчик употребляет двенадцать:

Ты сидишь на нарах посреди Москвы.
Голова кружится от слепой тоски.
На окне – намордник, воля – за стеной.
За железной дверью топчется солдат...
Ниточка порвалась меж тобой и мной.
Прости его, мама, он не виноват,
он себе на душу греха не берет –
он не за себя ведь – он за весь народ...

Siedzisz w środku Moskwy na drewnianej
pryczy,
Z okrutnego żalu dusza twa skowyczy,
Na oknie – kaganiec, wolność – za murami;
Pozrywano wszystkie więzi między nami.
Strażnik buciarami stukać znów zaczyna...
Przebacz mu, matko, to nie jego wina.
On sumienie z grzechu bez trudu oczyści,
Bo to dla narodu, nie dla swej korzyści...

Е. Чех добавляет несколько элементов к тексту подлинника. Так, в оригинале – *нары*, у Чеха – *drewniana pryczka* ('деревянные нары'), у Окуджавы – *ниточка порвалась*, в переводе – *pozrywano więzi* ('разорваны узы'), что возбуждает представление о чем-то намеренном действии разрывания нити. У Окуджавы – *солдат топчется*, у Чеха – *strażnik buciarami stuka* ('тюремный смотритель стучит сапожищами'). Употребление слова *strażnik* вместо *солдат* вызывает больше негативных ассоциаций, связанных с тюрьмой, чем *солдат*, который, к тому же, *топчется*, т. е. проявляет некоторую неуверенность. В выражении *stukać buciarami* употреблено разговорное слово «bucioгу», вызывающее резко отрицательное отношение к описываемой ситуации. Таким образом, вместо «смирненных» интонаций Окуджавы в польском переводе звучит резкое неприятие ситуации. В сущности, такое различие интонаций также коррелирует с высказанной выше идеей о различии русской и польской ментальности, различии, выражаемом в терминах *смирнение*, *пассивность* / *жажда свободы*. Для поляков в высшей степени характерным является стремление к свободе – на протяжении веков поляки снискали репутацию народа-бунтаря; в польской традиции всегда ценилась позиция: «Нужно бороться за победу и не покоряться» (Пилсудский). Это подтверждает также новейшая история Польши – восьмидесятые годы прошлого столетия, когда польские рабочие

во главе с оппозиционной «Солидарностью» восстали против существующего строя, не смиряясь с той действительностью, которая им была дана.

В предпоследней строке Е. Чех также производит замену: *on sumienie z grzechu oczyści*; у Окуджавы: *он себе на душу греха не берет*. Чех заменяет «душу» «совестью», что также активизирует позицию стражника, который, в отличие от *солдата* в русском тексте, производит действие «очищения». «Совесть» – внутренний голос, который появляется, если субъект делает нечто несправедливое, не отвечающее представлению о долге перед другими людьми, то есть фигурантами, находящимися в той же плоскости, что и субъект. Долг обязательно предполагает деятельность. Идея души не связана с деятельностью в мире земном, ее цель – устремление к Богу, т. е. можно сказать, что в русском тексте имеет место реализация той же вертикали верх – низ, которая в польском заменяется «горизонтальными» отношениями в области морали.

Важно также отметить, что повторяющееся в стихотворении обращение *мама* переведено польским *mateńka*, принадлежащим к высокому стилю, употребляющимся в древней польской литературе и окрашивающим высказывание особыми ласковыми интонациями сыновнего отношения к матери.

Следующий пример замены: *воля – за стеной* // *wolność – za murami* («свобода за стеной»). Дословный перевод *za ścianą* невозможен по той причине, что для польского сознания именно *mur* олицетворяют тюрьму, неволю. Более интересным является передача содержания русского имени *воля* польским словом *wolność*. Каждое из этих

имен является обозначением ключевых концептов русской и польской культур. Удельный вес концепта *воля* и близкого ему концепта *свобода* менялся с течением времени в русской культуре¹³.

Федотов рассматривал волю как концепт, занимающий в русской культуре более центральное место, нежели свобода. Он полагал, как пишет А. Вежицкая, что именно воля – это то, «о чем мечтает и поет народ, на что откликается каждое русское сердце. <...> Слово свобода до сих пор кажется переводом французского *liberté*, но никто не может оспаривать русскости воли»¹⁴.

Однако в современном русском языке, по мнению Вежицкой, контексты употребления слова *воля* ограничены ситуативно: по отношению к жизни вне тюрьмы. *Wolność* же «вызывает мысль об угнетателе и обычно ассоциируется с вопросами жизни и смерти (особенно смерти). *Wolność* – это не состояние, которым можно наслаждаться, а идеал... С польской точки зрения, отраженной в польском языке, *wolność* представляет собою абсолютную ценность»¹⁵. Слово *wolność* не может употребляться в тривиальных и морально нейтральных контекстах – контексты употребления слова *wolność* всегда окрашены гражданским пафосом.

В польском концепте *wolność*, как указывает А. Вежицкая, «общественный (национальный) и индивидуальный элементы сплавлены вместе. Этот своеобразный характер польского слова *wolność* очевидно отражает исторический опыт страны, в которой личная судьба индивида была сложным образом переплетена с судьбой нации и в которой часто, по выражению величайшего польского поэта А. Мицкевича, «*szczęścia w*

¹³ ВЕЖИЦКАЯ, сноска 12, с. 132.

¹⁴ ФЕДOTOV, Г. *Россия и свобода. Сборник статей*. Нью-Йорк, 1981, с. 183.

¹⁵ ВЕЖИЦКАЯ, сноска 14, с. 466.

domu nie było, bo go nie było w ojczyźnie» («счастья в доме не было, потому что его не было в отчизне»)¹⁶.

Если, как говорит Федотов, «воля играет ключевую роль в русской культуре, будучи чем-то таким, на что откликается каждое сердце, то подобным образом *wolność* представляет собою слово, на которое откликается каждое польское сердце»¹⁷. Поэтому перевод русской *воли*, которая сегодня употребляется преимущественно в «тюремных» контекстах, польским *wolność* повышает статус ситуации, делая недвусмысленным ее гражданский характер. Как и в предыдущих случаях (замена *солдата* словом *strażnik*, замена глагола *тончется* более сильным *stukać buciorami*), здесь происходит интенсификация драматизма ситуации заточения, несвободы.

Другое анализируемое нами стихотворение, «Сестра моя прекрасная, посвящено традиционной для русской поэзии теме поэта, его роли в обществе и ценности трагического переживания в искусстве. Окуджава пишет:

Средь океана слов напрасных,
не столь прекрасных, сколько безопасных,
как острова лежат его слова,
спешит перо, как будто пред грозою...
Его глаза подернуты слезою:
поэты плачут – нация жива.

В польском переводе:

A jego słowa w morzu słów zbytecznych,
Bezpiecznych wprawdzie, lecz nie
długowiecznych,
Są niby wyspy pośród wód bezmiaru...
Śpieszy się dłoń, nim burza ją zaskoczy
I łąza po chwili przestoniła oczy:
Poeci płaczą, a więc żyje naród.

Следует обратить внимание на то, что в польском переводе высокий стиль, соответствующий гражданскому пафосу размышлений о роли поэта, снижается из-за интимности обращения (*siostrzyczko* 'сестричка'), что в общем может быть связано с меньшей традицией рефлексии по поводу роли поэта-гражданина в польской поэзии (*Sestra моя прекрасная, Hamela – Siostrzyczko droga, śliczna ma Natelo*). Однако, если учесть замену окуджавского *мама* в предыдущем стихотворении ласковым *matenka* в контексте, окрашенном гражданским пафосом свободы, весьма близким польской поэзии, то можно увидеть в использовании таких интимизирующих обращений черту переводческой деятельности Е. Чеха. Вопрос о том, в какой мере использование интимизирующих ситуацию общения обращений является характеристикой польской поэзии или польского переводоведения, возможно, требует отдельного рассмотрения.

Метафора Б. Окуджавы «океан слов» в переводе как будто бы «мельчает», заменяясь в польском тексте «морем слов». Однако Е. Чех восполняет «размер» водного пространства, используя сравнение *są niby wyspy pośród wód bezmiaru* ('безмерные, безграничные воды'). Таким образом, слово *океан* раскрывается в этом добавлении, и интенсивность признака ситуации по признаку количества сохраняется.

В следующем стихотворении, переведенном Е. Чехом, имеющем политический характер – «Памяти брата моего Гиви» («Pamięci mojego brata Giwi») – наблюдаются и дополнения, и перестановки, и расширение смысла. Сопоставим отрывки оригинала и их польский перевод:

¹⁶ ВЕЖБИЦКАЯ, сноска 14, с. 469.

¹⁷ ВЕЖБИЦКАЯ, сноска 14, с. 470.

На откосе, на обрыве
нашей жизни удалой
ты не удержался, Гиви,
стройный, добрый, молодой.

Tam, gdzie stok zdradliwy,
Na tym zbocz, na urwisku
Tyś się nie utrzymał, Giwi,
Smukły, dobry mój braciszku.

Идея жизненной опасности, «хождения по краю» ощущается в переводе, но оруджавские метафоры откоса и обрыва реализуют ее в гораздо большей степени. В польском тексте также существует *обрыв* – *urwisko*, но остается неясным, в прямом или метафорическом значении употреблено это слово. В сущности «обрыв» можно считать значимым понятием для русской культуры («Обрыв» – роман И. Гончарова, «У обрыва» – повесть А. Серафимовича, «Девушка у обрыва» – сборник В. Шефнера, героиня «Грозы» бросается с обрыва и т. д.). Видимо, в польской культуре это понятие не обладает такими культурными коннотациями, поэтому *urwisko* не связывается с выражением жизненного кризиса, перелома, опасности.

Говоря о русской метафоре обрыва нельзя не обратить внимания на то, что и здесь присутствует «вертикаль» русского сознания – самая высокая точка обрыва находится практически в плоскости, перпендикулярной равнинной поверхности.

Как и в предыдущем стихотворении, Е. Чех вводит уменьшительные формы, изменяя при этом синтаксический строй русского стихотворения: определения *стройный, добрый, молодой* замещаются обращением *smukły, dobry mój braciszku* (отметим уменьшительную форму *braciszku*.) Устранение слова *молодой* означает потерю смысла ‘умер молодым’, что, возможно, является отсылкой к русским общественным реалиям.

Следует обратить внимание на вполне оправданную следующую замену. Чех употребляет имя собственное *Колыма* вместо имени собственного *Магадан*:

Стих на сопках Магадана
лай сторожевых собак...

Dawno chyba na Kołymie
Ucichł jazgot psów strażniczych...

Возможно, такая замена вызвана сохранением оригинальной рифмы (количество слогов в данном стихотворении совпадает в оригинале и в польском переводе), однако думается, что причина замены заключена в том, что для поляков имя собственное *Колыма* вызывает гораздо большие ассоциации, чем Магадан, – туда отправляли поляков в сталинские времена, и для польской литературы это имя можно считать прецедентным феноменом. Здесь сказывается влияние польского когнитивного пространства на процесс перевода – использование прецедентных для польской культуры имен с целью приближения к польскому читателю текста Булата Окуджавы.

Известный чешский переводовед Иржи Левый отмечал, что «у поэта-переводчика часто возникают затруднения в связи с тем, что одна и та же мысль требует для выражения на разных языках всякий раз другого числа слогов. Различная семантическая насыщенность языка подлинника и перевода принуждает переводчика к сокращениям или, наоборот, к «размазыванию» – и то и другое не может не влиять на общую трактовку стихотворения»¹⁸. Очевидно, проделанный нами анализ подтверждает эту мысль.

Е. Чех перевел также стихотворения Окуджавы «Ах, что-то мне не верится», «Звездочет», «Счастличик» и «Солнышко сияет» (всего он перевел на польский язык девять стихотворений Б. Окуджавы). Проанализировать все стихо-

¹⁸ ЛЕВЫЙ, И. *Искусство перевода*. Пер. с чеш. яз. В. Россельса. Москва, 1974, с. 247.

творения в рамках журнальной статьи не представляется возможным. Однако анализ рассмотренных нами выше переводов позволяет сделать некоторые выводы.

Переводческие трансформации в творчестве Е. Чеха сводятся к двум типам: заменам и добавлениям. В меньшей степени имеет место устранение. Нельзя не отметить такой особенности переводческой манеры Е. Чеха, как интенсификация признака ситуации по актуальному для нее параметру. Является ли это сугубо индивидуальной особенностью переводческой манеры Е. Чеха или таковы традиции польских переводов русских поэтических текстов вообще, предстоит ответить в ходе дальнейших исследований. Можно говорить, что трансформации смысла при переводе в известной степени обусловлены особенностями национального когнитивного пространства тех культур, к которым принадлежит переводчик и как носитель языка, и как получатель оригинального текста. Так, возможно, что «вертикаль» русского сознания, обнаруженная нами в

выборе таких имен, как *судьба, душа, обрыв* при означивании ситуаций в творчестве Б. Окуджавы, совершенно закономерно трансформируется в «горизонталь» польского сознания, и это обуславливает в переводном тексте выбор других, «горизонтальных», имен: *siostry, sumienie, stok*. В данной работе не были рассмотрены факты влияния на процесс перевода собственно индивидуальной части когнитивного пространства переводчика. Выявление этих фактов возможно при сопоставлении переводов разных русских авторов, осуществляемых одним переводчиком. Если все эти переводы будут иметь некую константу, отсутствующую в творчестве других польских переводчиков, то мы сможем с уверенностью говорить об индивидуальном своеобразии Чеха-переводчика. Если же мы обнаружим общие черты в творчестве разных польских переводчиков, осуществляющих переложение русских текстов на язык польской культуры, то тогда мы сможем говорить о стратегиях польского переводоведения в целом.

Lidia Mazur-Mierzwa

Holy Cross Academy n. a. Jan Kochanowski in Kielce

TRANSFORMATIONS OF MEANING IN B. OKUDZAVA'S POETRY IN POLISH TRANSLATIONS BY E. CHEH

Summary

The present research deals with some questions of translating B. Okudzava's poetry into Polish. It is emphasized that any translation is affected by the providing and receiving culture, and a translator while translating takes a special place in the creative act because s/he is the recipient of the original text.

The article focuses on a well-known Polish translator E. Cheh's translations. He translated not only Okudzava but the works of other famous Russian authors (e. g. Solzhenitsin, Stroganov, Koliada, Vysotsky, etc.).

The article attempts to answer the question how the translation modifies under the influence of different factors which expression depends on the peculiarities of translator's understanding and who being culturally determined also influences the translation.

Translation transformations in E. Cheh's creation tend to be of two types: replacement and addition. Elimination is less significant.

Transformations of meaning in translations are less or more determined by the translator's cultural peculiarities of a certain national cognitive space.

KEY WORDS: artistic translation, transformations of meaning, individual cognitive space, receiving and providing culture, creative individuality.