

СОВРЕМЕННАЯ ИСПАНСКАЯ И РУССКАЯ ПОЭЗИЯ КАК
ПРОСТРАНСТВО МЕЖЪЯЗЫКОВОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ И
КУЛЬТУРНОГО ТРАНСФЕРА¹

CONTEMPORARY RUSSIAN AND SPANISH POETRY AS SPACE OF
CROSS-LINGUISTIC INTERACTION AND CULTURAL TRANSFER

Азарова Наталия Михайловна Институт языкознания РАН ведущий
научный сотрудник, natazarova@gmail.com

Azarova Natalia Institute of Linguistics of Russian Academy of Sciences,
senior research fellow

Бочавер Светлана Юрьевна Институт языкознания РАН научный
сотрудник, svetlana.bochaver@gmail.com

Bochaver Svetlana Institute of Linguistics of Russian Academy of Sciences
research fellow

Статья описывает проект, посвященный взаимодействию русской и испанской поэзии, состоящий из трёх частей (трёх антологий), тесно связанных между собой, но по-разному отражающих взаимодействие русской и испанской поэзии. Первая антология отвечает на вопрос, как концептуализируется Испания в современной русской поэзии, и языковым средствам формирования образа Испании в тексте. Две других антологии посвящены переводу современной поэзии: русской – на испанский, а испанской – на русский. Авторы исследуют новые принципы поэтического перевода, предлагают понятие надъязыковая поэтическая норма и анализируют возможности для культурного трансфера и

¹ Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда (проект №14-28-00130) в Институте языкознания РАН.

создания пространства межъязыкового взаимодействия, открывающиеся в поэтическом переводе.

The article describes a project dedicated to interaction of Russian and Spanish poetry consisting of three parts (three anthologies), deeply interrelated but reflecting interaction of Russian and Spanish poetry in different ways. The first anthology is focused on the conceptualization of Spain in contemporary Russian poetry, and linguistic tools of forming the image Spain in a poem. Other two anthologies are dedicated to translation of contemporary poetry: Russian to Spanish and Spanish to Russian. The authors study the new principles of poetic translation, suggest a term superlinguistic poetic norm and analyze the opportunities for cultural transfer and creation of space of cross-linguistic interaction in poetry translation.

Ключевые слова: современная поэзия, перевод, культурный трансфер

Keywords: contemporary poetry, translation, cultural transfer

В рамках года России в Испании и Испании в России в Испании был начат масштабный проект, посвященный взаимодействию русской и испанской поэзии. Инициатором проекта является Центр лингвистических исследований мировой поэзии Института языкознания РАН, работа ведется совместно с Университетом Сарагосы; кроме того, в проекте участвовали преподаватели и студенты Университета Сан-Хорхе, Университета Комплутенсе и ряд российских и испанских поэтов.

11

Проект состоит из трёх частей (трёх антологий), тесно связанных между собой, но по-разному отражающих взаимодействие русской и испанской поэзии.

Первый проект посвящен исследованию того, как концептуализируется Испания в современной русской поэзии, и языковым средствам формирования образа Испании в тексте. Исследовать восприятие культуры, литературы и языка в русской поэзии – линия, ставшая уже почти классической в отечественной

филологии. Изданная в 2011 году антология «Испанские мотивы в русской поэзии XX века» представляет исследования в этой области [Испанские мотивы 2011]. В неё вошли стихи поэтов XX в., начиная с Бальмонта и заканчивая некоторыми поэтами второй половины века (среди них – Виктор Соснора, Александр Кушнер, Белла Ахмадулина и др.).

Задачей новой антологии было представить новейшую, самую современную поэзию, включающую испанские мотивы, то есть поэзию конца XX в. и начала XXI в.

В антологию вошли тексты не только таких известных авторов, как Дмитрий Александрович Пригов, Аркадий Драгомощенко, Елена Шварц, Алексей Парщиков, Владимир Аристов, Николай Звягинцев, Андрей Сен-Сеньков, но и тексты совсем молодых поэтов, самый юный автор антологии – Александра Цибуля, 1990 года рождения. В общей сложности в книге 56 авторов, о каждом из которых приводится биографическая справка.

Опираясь на корпус поэзии от Серебряного века до Беллы Ахмадулиной и корпус новейшей поэзии, можно проследить эволюцию испанских мотивов от поэзии Серебряного века к советской поэзии и далее – к поэзии нашего времени. Очевидно, что ещё в начале 20 в. самыми частыми поэтическими «испанскими» образами русской поэзии были фигуры Дон-Жуана и Кармен. Но и сейчас во многом образ испанского языка конструируется современными поэтами под влиянием прецедентных текстов русской литературы, хотя они и воспринимают эту традицию выборочно. Основным прецедентным текстом, формирующим этот паттерн, до сих пор остаётся «Желание быть испанцем» Козьмы Пруткова, что находит отражение и в общих характеристиках языка, и в концептуализации звучания, в результате чего конструируемый звуковой образ языка лишь в незначительной степени опирается на звучащую речь.

В новейших стихах, включающих, по оценке самих поэтов, испанские мотивы, связь с Испанией зачастую оказывается гораздо более завуалированной.

Современные поэты всё более отходят от традиционного испанского образного ряда, а если всё ещё продолжают к нему прибегать, то синтезируют литературную традицию с образами современной Испании – пытаются расширить границы применения классических образов, обновить традицию за счёт прививки к ней реалий современной жизни. Другие поэты, казалось бы, традицию и вовсе не учитывают, а черпают свои образы Испании из жизни, из туристического и личного опыта.

Характерным для новейшей поэзии является и обращение к испанской мистике, которое представлено, например, в цикле Станислава Снытко «Субтитры Mortido», где он цитирует «muero porque no muero» – формулу Святой Терезы Авильской, переведённую в комментариях к повести Батая «Невозможное» [Батай 1999] как «умираю оттого, что не умираю»: «мясу бессмертного тела muero porque no muero подскажет аутопсия серному гриму предавшись тысячи душ либо тысячи травм либо joe dallesandro натянутых сеток несёт острова по направлению к отзвуку окуляры притерты». Приведённая цитата у Снытко является одновременно отсылкой к Батаю и «иноязычной вставкой» – внутритекстовым разрывом, воплощающим эту (не)смерть.

Испанский интертекст становится гораздо более разнообразным и включает латиноамериканских авторов: так, Аркадий Драгомощенко вводит испанские мотивы как диалог с испаноязычными поэтами XX в.: Сесаром Вальехо и Октавио Пасом.

Среди прецедентных текстов, маркирующих для широкого читателя образ Испании, оказывается и поэзия советского периода, например, в стихотворении Дмитрия Строчева тема Испании создаётся ритмически, деконструируя рисунок известнейшего текста «Гренада» Светлова:

* * *

откуда у парня афганская грусть

*откуда у парня абхазская грусть
откуда у парня донбасская грусть
не знает*

*не знает
где брат его
Авель*

12

– поэт даёт такой комментарий: «Здесь – на поверхности – “Гренада”, а поглубже – “Бедствия войны” и “Герника”».

Чаще же всего Испания выступает для русских поэтов через имена художников: Дмитрий Александрович Пригов упоминает Сальвадора Дали, Владимир Аристов, Анастасия Романова и Анна Золотарёва – Пикассо, Татьяна Щербина посвящает стихи Гойе. Или поэт может обращаться к Испании через историю архитектуры, как Николай Звягинцев, озаглавивший своё стихотворение:

*Возможно, самое красивое здание в мире
Людвиг Мис ван дер Роэ.
Павильон Германии на
Международной выставке
в Барселоне. 1929 год.*

Две других части проекта, составляющих самостоятельные антологии, посвящены переводу современной поэзии: русской – на испанский, а испанской – на русский. В рамках этих проектов русские и испанские поэты, которые переводят друг друга, также переводят тексты уже ушедших из жизни поэтов.

Испанские поэты	Русские поэты
Sandra Santana (1978)	Геннадий Айги (1934–2006)
Martín Rodríguez-Gaona (1969)	Аркадий Драгомощенко (1946–2012)
Ana Gorria (1979)	Алексей Парщиков (1954–2009)
José Ángel Valente (1929–2000)	Николай Байтов (1951)
Antonio Gamoneda (1931)	Владимир Аристов (1950)
José Miguel Ullán (1944–2009)	Наталия Азарова (1956)
Aníbal Núñez (1944–1987)	Николай Звягинцев (1967)
Pedro Casariego Córdoba (1955–1993)	Кирилл Корчагин (1986)
Juan Eduardo Cirlot (1916–1973)	Денис Ларионов (1986)
Olvido García Valdés (1950)	Алла Горбунова (1985)
Chantal Maillard (1951)	Александр Скидан (1965)
Juan Carlos Mestre (1957)	Андрей Сен-Сеньков (1968)
Blanca Andreu (1959)	Елена Фанайлова (1962)
Leopoldo María Panero (1948–2014)	Максим Амелин (1970)
José Viñals (1930–2009)	Данила Давыдов (1977)
Julia Castillo (1956)	Станислав Львовский (1972)
Abraham Gragera (1973)	Сергей Завьялов (1958)
Benito del Pliego (1970)	Кирилл Медведев (1975)
María Salgado (1984)	Федор Сваровский (1971)

В качестве основных критериев отбора авторов и текстов выступают известность или признанность того или иного автора в поэтическом сообществе, а также актуальность их произведений для современного поэтического языка. Российские и испанские участники проекта осуществляют коллективный выбор, который можно сравнить с методом экспертного отбора.

Проект выстроен в соответствии со стратегией «poet to poet translation», то есть такого поэтического перевода, где каждый текст, как оригинальный, так и переводной, написан поэтом.

13

В мировой поэтической практике эта форма работы с поэтическим переводом становится все более и более популярной. За последнее время были успешно осуществлены несколько подобных проектов: в мае 2015 года в Москве, Петербурге и Нижнем Новгороде проходила работа группы российских и немецких поэтов под названием «Поэтическая диверсия» (VERSSchmuggel), а несколько лет назад была опубликована англо-китайская поэтическая антология [Another kind of nation 2013].

Стратегия «poet to poet translation» отличается от более привычных техник перевода тем, что поэты находятся в непосредственном контакте друг с другом, в процессе перевода могут общаться, находиться в одном виртуальном или реальном пространстве. Особую значимость фигура посредника-переводчика приобретает в ситуациях, когда поэты не знают языков друг друга или не владеют языком-посредником. В русском-испанском проекте в этом качестве выступают лингвисты, профессиональные испанисты и специалисты в области поэтического языка. Как правило, испанские поэты не владеют русским или владеют им не достаточно хорошо, чтобы полностью опираться только на собственные знания, поэтому лингвист готовит русские или испанские подстрочники для переводимых текстов.

Русский оригинал	Транслитерация
------------------	----------------

<p>Свет в решетку течет. Снег решетку сечет. Чет. И нечет. И чет. Сад нечетных камней, Сад нечетких детей, Анемии теней Из огромного времени вызванный. Летний свет Сад – и нет. (...)</p> <p>В. Аристов</p>	<p>Svet v rishotku tichot. Snek rishotku sichot. Chot. I nechet. I chot. Sat nechetnyh kamnej, Sat nechotkih ditej, Animii tinej Iz ogromnova vremeni vyzvannyj. Letnij svet Sat – i net. (...)</p>
Подстрочник	Перевод
<p>La nieve en la reja corre. La nieve la reja azota Par. E impar. Y par. Un jardín de piedras impares Un jardín de niños difusos anemias de sombras del enorme tiempo llamado. La luz del verano Jardín – y no. (...)</p> <p>Пер. С. Бочавер</p>	<p>La nieve en la reja corre. La nieve azota la reja. Par. E impar. Y par. Un jardín de piedras impares, un jardín de niños difusos, anemias de sombras, llamado del interminable tiempo. La luz del verano jardín –y no. (...)</p> <p>Пер. А. Салданья</p>

Русские поэты, принимающие участие в проекте, владеют испанским в той или иной мере, задача лингвиста помогать уточнить перевод, обратить внимание поэта на некоторые смысловые оттенки, которые могут остаться незамеченными. Так, при переводе стихотворений Сандры Сантаны Андрей Сен-Сеньков вносил изменения в первую версию перевода после обсуждения с лингвистом. Приведем пример работы над одним стихотворением.

Оригинал:

El final de la velada fue sorprendente. Fuera del coche la luz del atardecer tomó por un momento el matiz de apertura del amanecer. Como si ahora fuera posible salir de allí y marchar hacia atrás sonriendo en la blancura del paisaje: las señales de prohibición y las extrañas vaquitas de los campos, grandes cuerpos calientes mirando hacia

la infinitud del pasto.

14

Первый перевод:

Вечер закончился удивительно. Снаружи машины в **падающем свете** на мгновение заиграли все оттенки рассвета. Казалось возможным уехать оттуда и **перестать улыбаться** белизне пейзажа. Знаки, запрещающие проезд, причудливые **маленькие коровы** и прекрасные теплые тела **стоят лицом** к бесконечной траве.

Окончательный перевод:

Вечер закончился удивительно. Снаружи машины **вечерний свет** на **мгновение приобрел оттенок вскрывающегося рассвета**. Казалось возможным уйти оттуда, чтобы пойти назад, **улыбаясь** белизне пейзажа. Знаки, запрещающие проезд, причудливые **маленькие коровки** и прекрасные теплые тела **глядят в сторону** бесконечной травы.

Изменения, внесенные поэтом, связаны с уточнением лексических (*la luz del atardecer* – букв. ‘свет вечера’), словообразовательных (*vaquitas* – букв. ‘коровки’) и грамматических значений (*sonriendo, mirando*) или прояснением синтаксической структуры фразы и ее значения в целом (*Como si ahora fuera posible salir de allí y marchar hacia atrás sonriendo en la blancura del paisaje* – ‘Будто бы сейчас возможно уехать оттуда и идти назад, улыбаясь белизне пейзажа’).

Важнейшая задача лингвиста в подобных проектах не просто перевод или создание подстрочника, но и добавление к нему необходимого контекста, объяснение статуса и функций тех иных элементов текста. Одним из наиболее ярких примеров в этом отношении является рифма. Так, учитывая расхождения в функциях рифмы в русской и испанской поэзии, в которой рифма воспринимается как архаизм, что создаёт впечатление стилизации, А. Гория решила отказаться от использования рифмы при переводе стихотворений Н. Байтова, о чем она сообщила координаторам проекта в переписке: «He decidido no rimar, porque el uso de la rima en castellano no es el equivalente al uso de la rima que se hace en Rusia».

Как именно формируются пары поэтов, переводящих друг друга? Выбор поэтов интересных друг другу – входит в число задач кураторов проекта; иначе говоря, работа над подобными переводами должна увлекать каждого из поэтов, обогащать их язык и позволять им найти новые возможности развития собственного поэтического языка. Важнейшим критерием здесь оказывается сходимость поэтик.

Так, в паре С. Сантана – А. Сен-Сеньков обращает на себя внимание сходство названий их стихотворений, синтаксических структур и необычное соотношение объёма названия и объёма основного текста.

С. Сантана:

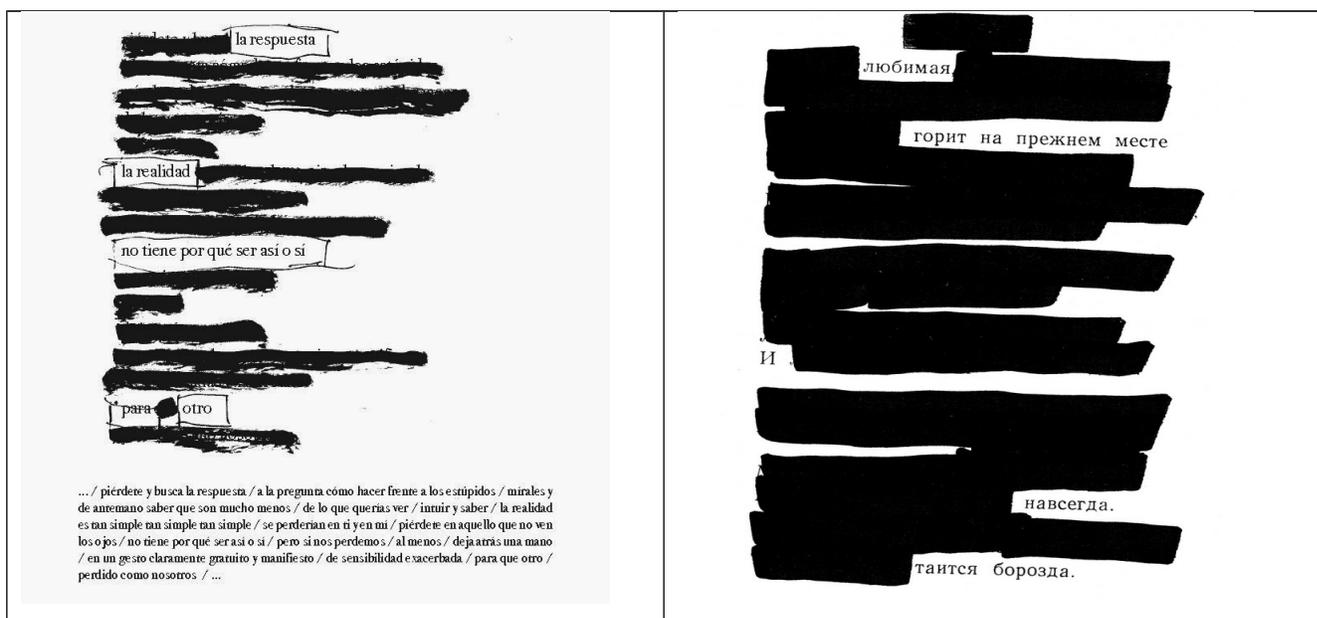
- **NO HAY DOS FLORES IGUALES O HAZ LO QUE SEPAS, AUNQUE NO SEPAS HACERLO**
- **НЕТ ДВУХ ПОХОЖИХ ЦВЕТОВ ИЛИ ДЕЛАЙ, КАК ЗНАЕШЬ, ДАЖЕ ЕСЛИ НЕ ЗНАЕШЬ, КАК ЭТО СДЕЛАТЬ**

А. Сен-Сеньков

- *** ТРАНКВИЛИЗАТОР: ВОГНУТОЕ ЛЕЗВИЕ ТАБЛЕТКИ ДЛЯ ВЫПУКЛОЙ РАНКИ БОЛИ***
- ***TRANQUILIZANTE: CÓNCAVO FILO DEL COMPRIMIDO PARA HERIDA CONVEXA DEL DOLOR***

Другими критериями могут стать формат, с которым работают авторы, использование графических средств, рифмы или других формальных элементов стиха. В этом отношении явное сходство демонстрируют Э. Кабесон и А. Черкасов.

Э. Кабесон	А. Черкасов
------------	-------------



Поиск таких пар очень интересен еще и потому, что позволяет таким образом выявлять некоторые общие тенденции в развитии поэтического языка, видеть яснее типологические характеристики современного поэтического текста.

Далее необходимо остановиться на новых проблемах перевода, связанных со спецификой современного поэтического текста, – как при переводе с русского на испанский, так и при переводе с испанского на русский.

Одна из существенных проблем лежит в сфере графики стиха. В значительной мере она не является специфичной именно для пары языков русский и испанский.

Каждому читателю новейшей поэзии хорошо знаком особый статус больших и маленьких букв в поэтическом тексте. Современные авторы все чаще отказываются от конвенциональной расстановки больших букв в начале строк, что, впрочем, не означает полного отказа от них.

В этом отношении интересно сравнить испанский и немецкий. Как известно, немецкая норма предусматривает написание всех существительных с большой буквы, но современная поэтическая практика все больше расшатывает эту норму. Несмотря на то, что в немецком тексте отсутствие больших букв

смотрится как прием более сильный, чем аналогичный в русской или испанской поэзии, это явление мы можем видеть все чаще и чаще, что позволяет говорить о создании внутривоэтической мировой нормы, не зависящей от конвенций того или иного конкретного языка. Очевидно, что и перевод тоже должен следовать за этой нормой и воспроизводить маленькие и большие буквы в соответствии с оригиналом. Особенность современного поэтического текста, которая должна, безусловно, проблематизироваться в переводе – это наличие значительного количества иноязычных инкрустаций, служащих своеобразной ступенью к межъязыковому взаимодействию или даже к надъязыковому переходу: подобное взаимодействие, провоцирующее разного рода семиотические переходы, может служить художественным средством при переводе.

Примером межъязыковой или надъязыковой графики могут быть перевернутые вопросительные знаки в русском тексте, переведённом с испанского, то есть те знаки, которые в системе русского языка отсутствуют:

Y, de nuevo, ¿acaso no era aquella Mirada idéntica
a esta con la que a ños después atrapa el pastel
con firmeza mientras se humedece los dedos?
Nuestro repertorio de gestos no es I nfinito, en
ocasiones dos sonrisas iguales unen estancias
lejanas de modo inconveniente. En resumidas
cuentas, ¿no satisfacía ahora, al acercarse la mano
ala boca, el hambre de otro postre?

16

Ну вот, ¿не тот ли это был взгляд, которым

и годы спустя решительно цепляют торт, а пальцы запускают во влажное? Наш набор выражений лица не бесконечен, часто одной и той же улыбкой далекие события некстати объединяются. Короче, ¿сейчас поднося руку ко рту, можно ли легко обозначить желание ещё чего-нибудь сладкого?

Вопрос о правомерности использования подобных средств в переводе – спорный: а) Если в испанском языке это вполне конвенциональный знак, а в русском – знак, нарушающий конвенцию, то можно ли употреблять подобные знаки в переводе?

б) Если всё-таки этот вопрос решается положительно, то необходимо ограничить круг текстов, где это возможно.

Безусловно, это важно в тех текстах, которые несут важную графическую информацию, и она не может быть выражена другими средствами. Эти тексты не только в графике, но и на других уровнях (например, грамматическом) должны нарушать привычную конвенцию своего языка. В переводе целиком конвенциональных текстов постановка подобного знака будет не оправдана.

в) Существуют разные варианты того, как может считывать русский читатель перевёрнутый знак вопроса: как информацию о том, что это испанский автор, как «этнизацию» текста перевода; или как неконвенциональный графический знак, дающий дополнительные возможности создания глазного ритма; или как движение к надъязыку. В последнем случае читатель ощущает некую лауну, и у него возникает желание в некоторых случаях использовать подобный знак в его родном, предположим, русском и, предположим, китайском контексте. Происходит иконизация пунктуационного знака, и для читателя в данном случае степень конвенциональности этого знака в языке оригинала не

играет определяющей роли. Семантика вопросительного знака будет в большей степени определяться визуальной составляющей как неким предварением, остановкой, привлечением внимания, чем непосредственной семантикой вопроса. Можно предположить, что для современного читателя поэзии второе и третье основание будет более релевантно.

Перевод современного текста в новых форматах верлибра ставит новые задачи перед переводчиком. Как пример – в отдельном авторском издании тексты Сандры Сантаны, испанской поэтессы, выровнены по правому и левому краю, так что образуется прямоугольник.

Y MIENTRAS TODO
AQUELLO SUCEDÍA, LAS
MIRADAS DEL LECTOR Y DEL
ENAMORADO LLAMABAN CON
INSISTENCIA A LAS PUERTAS
DE LO NUNCA VISTA

No fue el iris, sino la pupila lo que le hizo perder la concentración. Su fantasía –rápida, rápida– había actuado directamente sobre la realidad y se concentraba en esa parte negra e invariable del ojo a modo de tragaluz. Experimentó una ligera sensación de vértigo al sentir cómo su cuerpo la seguía jadeante, buscando algún punto donde detenerse.

17

Те же самые тексты в англо-испанской антологии напечатаны уже без учёта авторского форматирования:

No fue el iris, sino la pupila lo que le hizo perder la concentración. Su fantasía – rápida – había actuado directamente sobre la realidad y se concentraba en esa parte negra e invariable del ojo a modo de tragaluz. Experimentó una ligera sensación de vertigo al sentir cómo su cuerpo la seguía jadeante, buscando algún punto donde detenerse.

В той же антологии в английском переводе тексты ещё больше утрачивают изначальное обличие. В английском переводе изменяется и количество строчек, и их конфигурация, в результате чего меняется ритм стиха, нарушается его целостность. Уничтожение визуальной составляющей при переводе заставляет воспринимать стих как конвенциональное высказывание, пренебрегающее формальными моментами стиха.

It wasn't the iris, not the pupil either that instigated the loss of concentration. His fantasy – quickly, quickly – had intensified reality and focused itself like a skylight on the invariable and black dot of her eye. She felt a light vertigo when she realized her body was still panting, searching for a place to stop.

В русском переводе:

То, что заставило так рассредоточиться, было не радужкой, а зрачком. Её воображение – раз-раз – и непосредственно поработало над реальностью и сосредоточилось на той черной неизменной части его глаза, как на слуховом окне. Она испытала лёгкое головокружение, почувствовав, как её тело,

запыхавшись, следовало за ним, ища любую точку опоры.

Перед русским переводчиком стоит довольно сложная задача в языке с другой длиной слов соблюсти все те самые параметры, что и в оригинальном тексте, то есть равную длину строк, выровненных как по левому, так и по правому краю, причём слова не должны распадаться (то есть сохраняются целые слова), но и пробелы между словами, как правило, одинарные, или не превышают двух. Перевод графической информации в современном стихе – элемент формата, который можно уподобить классической строфике.

Переводчик соблюдает принцип эквилиниарности и равной длины строк, что в какой-то степени представляет собой аналог силлабической метрики, но это новый квантитативный принцип. Если принцип счётности в силлабике был чисто слоговым (совпадение количества слогов), то в современном стихе это квантитатив, но только глазной, обеспечивающий глазной ритм. Этот новый квантитативный принцип диктует добавление или убирание слов в переводе, в также изменение порядка слов, чтобы попасть в одинаковую длину по правому краю.

Таким образом, в процессе работы над проектом русско-испанской и испанско-русской антологии выявилась необходимость пересмотра визуальной составляющей переводческой практики. Современный поэтический текст не несёт исключительно вербальную информацию, а построен на взаимодействии разных составляющих, семиотических переходах и семиотической проницаемости, что обуславливает готовность читателя к восприятию визуальной информации, и эта готовность безусловно должна учитываться современными переводчиками поэтического текста.

Если говорить об актуальных грамматических аспектах поэтического перевода, то хотелось бы сосредоточиться на трех моментах: прилагательные,

генитивы, синтаксические неоднозначности. Эти три аспекта представляются нам интересными для обсуждения, поскольку именно они не вписываются в систему ожиданий исследователя и заставляют нас выработать новые методы работы с ними.

18

Все мы хорошо знаем, что в испанском языке конструкции с предлогом *de* являются эквивалентом русских генитивных конструкций. Переводчики также знают по собственному опыту, что обычно подобные контексты не представляют ни малейшей трудности, а использование оборотов с *de* в испанском языке не является маркированным и широко встречается не только в технических текстах, но и в художественной литературе и в поэзии.

Аналогичный прием всегда помогает переводчику заполнить лексические лакуны и при работе с прилагательными [Гак, Григорьев, 2009, 21; Гак, 1998]. Если в русском языке относительные прилагательные используются очень широко, то в испанском языке мы обнаруживаем известные ограничения в этой области: *камень – каменный, piedra – de piedra, pétreo*. В этом случае мы можем видеть, что ограничения накладываются не на образование относительного прилагательного как такового, но на его употребление, о чем свидетельствуют и корпусные данные. Слово *pétreo* встречается 209 раз в историческом корпусе (CORDE) и 96 раз в корпусе современного испанского языка (CREA), а сочетание *de piedra* в этих же корпусах имеет 8666 и 3113 вхождений соответственно².

Однако, если мы буквально следуем этой стратегии при поэтическом переводе, мы наталкиваемся на то, что перевод генитивов и ряда относительных прилагательных ведет к аномальной концентрации предлога *de*. Важно отметить, что средний объем поэтического текста значительно меньше, чем

² Любопытно, что проблемы соотношения относительных прилагательных и номинативных конструкций, неузуальности ряда относительных прилагательных и др. не затрагиваются даже в самых современных грамматиках, ср. [Gutiérrez-Rexach 2016].

объем почти любого текста другого типа. Естественно, что текст небольшого объема требует большего внимания к отбору его элементов, а любой повтор внутри поэтического текста воспринимается как фактор создания связности.

Таким образом, мы можем говорить о проблеме «ненужных» повторяющихся элементов, связанной с переводом прилагательных и генитивов. Если мы хотим избежать нагромождения (или нанизывания) предлога *de* и появления сверхсвязного текста, а также употребления неузуальных прилагательных на месте нейтральных в оригинале, необходимо искать пути нестандартного сочетания слов или особого выбора порядка слов.

Оригинал:

(...) тонны **струйных** стволов потекли
под увитой виноградом смоковницей то под оливой
то под **хвойным** бананом кардиограммы **кипарисов** (...) (Н. Азарова)

Подстрочник:

toneladas **de** troncos **de** chorro empezaron a correr
bajo una higuera enredada por la parra bajo un olivo
bajo un plátano conífero cardiogramas **de** ciprés

Перевод:

toneladas de troncos **en** chorros comenzaron a correr
bajo una higuera trepada por una parra bajo un olivo
bajo un plátanero conífero cardiogramas de ciprés (пер. С. Сантаны)

Так, в оригинале есть два относительных прилагательных и один генитив, чтобы избежать троекратного повтора предлога *de*, было принято решение заменить узואльное сочетание *de chorro* на *en chorros*, деавтоматизирующее восприятие понятия *струйный* (принтер, картридж и др.) и переносящее внимание на характер протекания действия ‘потекли струями’.

Сходная проблема возникает в связи с различием в выражении категории определенности и неопределенности в русском и испанском языке. Артикль, выражающий эту категорию в испанском языке, попал для нас вместе с предлогами в число слов, излишне повторяющихся при переводе с русского и создающих проблему сверхсвязного текста. В ряде случаев мы принимали решение о пропуске артикля, чтобы сократить длину строки и избежать повторов.

19

Оригинал:

«История Да Хун Бао»:

фильм о том,
как девушке из глухой провинции
случайно в руки попадает
журнал Cosmopolitan (...) (А. Сен-Сеньков)

Подстрочник:

«Historia de Da Jun Bao»

una película sobre
una chica de **una** provincia lejana
por casualidad recibe
la revista Cosmopolitan

Перевод:

«Historia de Da Jun Bao»

película sobre
una chica de **una** perdida provincia
en cuyas manos cae por casualidad
la revista Cosmopolitan (пер. С. Сантаны).

Одним из открытий для нас стало то, что синтаксическая неоднозначность, традиционно представляющаяся лингвистам сложным

явлением для анализа, не вызвала никаких существенных трудностей при поэтическом переводе, причем для обоих (русско-испанского и испанско-русского) направлений перевода.

Оригинал:

когда моисей ходил по бульвару ротшильда
по улицам поэтов габироля и галевí
Бог говорил с моисеем моисей говорил
с габиролем габироль говорил с ротшильдом
ротшильд говорил с Богом **об этом**
почти сказал но не успел галевí (...) (Н. Азарова).

Перевод:

cuando moises iba por el paseo rothschild
por las calles de los poetas gabirol y haleví
Dios hablaba con moises moises hablaba
con gabirol gabirol hablaba con rothschild
de esto hablaba rothschild con Dios
casi **lo** dijo pero no tuvo tiempo Haleví (пер. С. Сантаны).

Одно из возможных объяснений здесь – это то, что синтаксическая неоднозначность, наряду с рассмотренными выше явлениями в области графики, входит в число типологических признаков современного поэтического текста, независимо от его национальной принадлежности, и становится своего рода мировой поэтической нормой. В целом это явление тесно связано с распространенным в современной поэзии типом субъекта, который принято называть множественным или расщепленным.

В заключение хотелось бы обратить внимание на роль подобных переводческих проектов в формировании поэтического надъязыка. В результате

совместной работы поэтов и переводчиков создается особое пространство, в которое оказываются вовлечены поэты и переводчики из разных стран. Благодаря тому, что переводчики из разных стран знают друг друга,

20

переводили друг друга, выстраиваются нелинейные связи между языками и литературами, не predetermined предшествующей литературной историей.

Деятельность поэтов и переводчиков в начале 21 века выходит далеко за пределы одной страны. Так, один из участников проекта Мартин Родригес-Гаона родился в Колумбии, живет в Берлине, но как критик специализируется на поэзии, написанной в Испании, и собственное поэтическое творчество соотносит в первую очередь именно с испанской поэтической традицией.

Испанский язык позволяет наглядно проиллюстрировать тезис о том, что в процессе поэтического перевода формируется надязыковое и надкультурное пространства. С одной стороны, в силу очевидного факта, что в настоящее время испанский язык соединяет различные страны и культуры, а с другой, менее явно об этом же свидетельствует история перевода в Испании. Статистические данные из области истории перевода показывают, что именно поэты в Испании в большой степени заняты переводом [Blakesley 2016]. Сравнивая количество переводов философских текстов на разные языки, Дж. Блейкли обнаружил, что на испанский переведено почти вдвое больше произведений, чем на итальянский, французский и др. языки. Испанский также лидирует по количеству поэтов, занимающихся переводом, в том числе переводом философии.

Этот интерес к переводу как к особой дискурсивной практике можно объяснить тем, что она позволяет заполнить те лакуны, которые поэт обнаруживает в родной культуре. Перевод опыта чужих культур и чужого языка на родной язык как бы позволяет в более сжатые сроки и более интенсивно

пережить процессы, стоящие за переводимыми текстами, и встроить их в собственный культурный и языковой опыт.

Литература

1. Another Kind of Nation: An Anthology of Contemporary Chinese Poetry. Ed. Zhang Er and Chen Dongdong. Jersey City, New Jersey: Talisman House, Publishers LLC, 2013.

2. Blakesley J. Poets translating philosophers: a distant reading approach // Поэтический и философский дискурсы: история взаимодействия и современное состояние. Москва: Культурная революция, 2016.

3. Gutiérrez-Rexach J. Enciclopedia de Lingüística Hispánica. London, New York: Routledge, 2016. <https://play.google.com/store/books/details?id=Hp0ECwAAQBAJ>

4. Батай Ж. Невозможное // Ненависть к поэзии. Порнолатрическая проза. Москва: Ладомир, 1999.

5. Гак В.Г. Языковые преобразования. Москва: Школа «Языки русской культуры», 1998.

6. Гак В.Г., Григорьев Б.Б. Теория и практика перевода. Французский язык. Москва: Либроком, 2009.

7. Испанские мотивы в русской поэзии XX века / Составитель Т.В. Балашова. Москва: Центр книги Рудомино, 2011.