

# Творчество С. Д. Довлатова в контексте художественного перевода

---

Mačković, Dominik

Master's thesis / Diplomski rad

2022

Degree Grantor / Ustanova koja je dodijelila akademski / stručni stupanj: **University of Zagreb, Faculty of Humanities and Social Sciences / Sveučilište u Zagrebu, Filozofski fakultet**

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:847714>

Rights / Prava: [In copyright](#) / [Zaštićeno autorskim pravom.](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2024-12-06**



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
University of Zagreb  
Faculty of Humanities  
and Social Sciences

Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb  
Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti  
Katedra za rusku književnost

Diplomski rad

*Творчество С. Д. Довлатова в контексте художественного перевода*

student: Dominik Mačković

mentor: dr. sc. Ivana Peruško, izv. prof.

ak. god.: 2021. / 2022.

U Zagrebu, 8. 5. 2022.

Sveučilište u Zagrebu  
Filozofski fakultet  
Odsjek za istočnoslavenske jezike i književnosti  
Katedra za rusku književnost

Diplomski rad

*The Work of S. D. Dovlatov in the Context of Literary Translation*

student: Dominik Mačković

mentor: dr. sc. Ivana Peruško, izv. prof.

ak. god.: 2021. / 2022.

U Zagrebu, 8. 5. 2022.



## СОДЕРЖАНИЕ

<b>1. ВВЕДЕНИЕ</b> .....	1
<b>2. ПОЭТИКА СЕРГЕЯ ДОВЛАТОВА</b> .....	3
<b>2.1. Юмор</b> .....	3
<b>2.2. Стиль</b> .....	7
<b>2.2.1. Язык</b> .....	7
<b>2.2.2. Синтаксис</b> .....	10
<b>2.2.3. Повествователь</b> .....	12
<b>2.3 «Документальность»</b> .....	13
<b>3.1. Анализ перевода лексики</b> .....	17
<b>3.1.1. Переводы обычных слов</b> .....	17
<b>3.1.2. Перевод нестандартной лексики</b> .....	19
<b>3.1.3. Перевод фразеологизмов</b> .....	24
<b>3.2. Перевод синтаксиса</b> .....	27
<b>3.3. Переводы культурных реалий</b> .....	30
<b>4. ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	37
<b>5. ЛИТЕРАТУРА</b> .....	38
<b>Sažetak</b> .....	41
<b>Ключевые слова:</b> .....	42
<b>Ključne riječi:</b> .....	42
<b>Životopis:</b> .....	43

## 1. ВВЕДЕНИЕ

Темой данной дипломной работы является творчество русского (советского) писателя Сергея Донатовича Довлатова (1941 – 1990 г.) и проблема его перевода на хорватский язык. Довлатов известен как автор ряда культовых рассказов и романов, документирующих его жизнь в СССР в течение 1960-х и 1970-х, и в США, куда он эмигрировал в 1978 году. Несмотря на юмористическую окраску его творчества, его проза обладает сложностью и утонченностью. Хотя Довлатов стал известным по лаконичному юмору и прозе, написанной на разговорном языке и отдаленной от претензий «высокой» литературы, его творчество оказывается более сложным, чем кажется на первый взгляд. Его чувство юмора одновременно пропитано саркастическим пессимизмом и сочувствием к людям. Его язык и стиль доказывают, что Довлатов был не только поклонником литературного минимализма, а и писателем, умеющим ловко характеризовать своих героев и перенести тонкую философскую мысль с помощью самых простых языковых средств. Сергей Довлатов был автором, обладающим своеобразным мировоззрением и идеями о цели литературного искусства, которые отразились в его якобы «плоских» произведениях.

В первой части работы мы обратим внимание именно на главные черты литературного творчества Сергея Довлатова, которые легли в основу его поэтики. Первая из них — чувство юмора, имеющее несколько признаков: сюжеты и побочные эпизоды, обладающие формой анекдота; сочетание противоположностей — высокого и низкого, смешного и грустного; «философичность», проявляющуюся в попытке юмориста разоблачить абсурд повседневной жизни с помощью приёма «остранения», игнорируя обыкновенные комические стереотипы и избегая недвусмысленное, логическое заключение в конце шутки.

Вторая черта — стиль Довлатова, который мы будем обсуждать по отношению к языку, синтаксису и повествователю в его прозе. Обсуждая язык прозы Довлатова, мы обратим внимание на следующие вещи: влияние устной речи в тексте; использование нестандартной лексики; сочетание высокой и низкой лексики; употребление личной идиомы, чтобы охарактеризовать героев. Переходя на синтаксис, мы подчеркнем его основные характеристики: краткую форму, эффект «парцелляции» — разложения сложных предложений на простые, и часто использование многоточий. В конце мы

определим повествователя в произведениях Довлатова как иронического комментатора, участвующего в действии и объединяющего разбросанные эпизоды сюжета.

Третья главная черта литературного творчества Довлатова — автобиографичность и документальность. Мы покажем, что Довлатов в свою прозу включал людей, разговоры и события из собственной жизни, так что его прозу можно рассматривать как «стилизацию пережитого», в которой переплетёнными оказываются личная жизнь автора и советский быт того времени.

Во второй части работы мы перейдём на анализ перевода сборника рассказов *Чемодан* с русского на хорватский язык. Мы приведём многочисленные примеры переводов, касающиеся трёх аспектов: лексики, синтаксиса и культурных реалий. Хотя в нашем анализе мы будем опираться на теоретическую терминологию, он на первом месте окажется направленным на переводческую практику. Целью анализа является выделить примеры переводов тех лексических, стилистических и художественных явлений, которые узко связаны со спецификой творчества Довлатова. Именно в этом содержится функция первой части работы — предоставить литературоведческий фон, на котором будет проводиться конкретный анализ перевода определённого произведения Сергея Довлатова.

## 2. ПОЭТИКА СЕРГЕЯ ДОВЛАТОВА

### 2.1. Юмор

Юмористичность — одна из самых важных черт творчества Сергея Довлатова (Сальмон 2008). Все его рассказы и романы в своей сути — неоспоримые экземпляры юмористической прозы. Впрочем, понятие «юмора» по отношению к творчеству и авторскому голосу Довлатова подразумевает разные определения и виды остроумия. Во-первых, можно говорить о самом широком, обыкновённом понятии «юмора», который оказывается смешным, несмотря на культурологический и лингвистический контекст. Этот вид юмора можно назвать «универсальный юмор», который часто проявляется во форме анекдота, зигзудающегося на обороте, который «нарушает инерцию повествования» (Микаэлян 2018: 298). Сюжеты произведений Довлатова всегда полны дигрессий в повествовании, часто приобретающих вид почти самостоятельного нарратива, который «использует закон пуанта» и основывается на «непредсказуемом повороте сюжета» (Доброзракова 2019: 16).

Анекдот часто ссылается на общеизвестные стереотипы, имея роль заставить читателя или слушателя «испытать удовольствие от узнавания/подтверждения тех схем, которые записаны в его памяти» (Сальмон 2008: 82). Однако юмор для Довлатова был больше риторического средства и литературного приёма; юмор для него занимал центральную роль в его писательской манере и мировоззрении, являясь «инструментом познания жизни» (Генис 2016: 27). Юмор в произведениях Довлатова обычно сопровождается отрицательными эмоциями, вызванными осведомлением о бессмысленности и абсурде человеческой жизни. Иногда юмор является развлечением, забавой, а иногда — средством, с помощью которого на свет выносятся экзистенциальный абсурд и всеобщее отсутствие известности и смысла в человеческой жизни. Смех в произведениях Сергея Довлатова часто является реакцией человека, потерявшего иллюзии и смотрящего с расстояния на бессмысленную, непонятную жизнь, он в его произведениях «питается страхом и жестокостью», он делает возможным заменить «чёрно-белую картину мира серой» (2016: 29). Довлатов жизнь описывает объективно, реалистически и непристрастно, не опираясь на якобы правдивые системы ценностей и уверений.



В произведениях Довлатова на самом деле можно найти конкретную критику советской власти и её коррупции, лицемерия, неэффективности, но невозможно охарактеризовать его как «антисоветского писателя», так как социализм для него был только типично советский вид общечеловеческой истины, «национальная форма абсурда» (Генис 2016: 16). Довлатов как мыслитель занимает позицию «подпольного аморализма», которая оказывается выражением уверенности в «отсутствии общего для всех критерия, позволяющего раздавать оценки» (2016: 21). Яркий пример такой позиции находим в рассказе *Компромисс третий* в сборнике рассказов *Компромисс*, когда в начале повествователь говорит:

«В этой повести нет ангелов и нет злодеев... Нет грешников и праведников нет. Да и в жизни их не существует. Вот уже несколько лет я наблюдаю...

[...] Я давно уже не разделяю людей на положительных и отрицательных. А литературных героев – тем более. Кроме того, я не уверен, что в жизни за преступлением неизбежно следует раскаяние, а за подвигом – блаженство. Мы есть то, чем себя ощущаем. Наши свойства, достоинства и пороки извлечены на свет божий чутким прикосновением жизни... "Натура – ты моя богиня!" И так далее... Ладно...» (Довлатов 2016, эл. публ.).

Словами и манерой повествователь выражает чувство циничного равнодушия к жизненному абсурду и невозможности положиться на ясные категории и ценности. Несмотря на то, что всё является неизвестным, неопределимым и хаотическим, повествователь лишь может быть уверенным в том, что ни в чём невозможно быть стопроцентно уверенным. Впрочем, в конце рассказа он снова возвращается к этой теме:

«А день вчерашний – куда он подевался? И если забыт, то что же вынудило меня шесть лет спустя написать: "В этой повести нет ангелов и нет злодеев... Нет грешников и праведников нет..."? И вообще, что мы за люди такие?» (2016, эл. публ.).

Философское положение, изложенное в начале рассказа, в конце определяется как бессмыслица и странная прихоть повествователя, который сам не понимает смысл и пользу того, что сам утверждал. Якобы мудрая мысль о несуществовании объективных моральных категорий оказывается эмоциональным порывом, не имеющим никакой логическую связь с пересказанной историей. Анекдоты, шутки и комические эпизоды Довлатова часто заканчиваются именно таким образом. Они не включают дидактическую мораль и в них «нет однозначной авторской оценки» (Доброзракова 2019: 19). Не понимая ни почему описанные происшествия являются важными, ни значение своего философствования, повествователь только может досадно задать вопрос: «И вообще, что мы за люди такие?». Этот риторический вопрос представляет собой возврат к началу, к первоначальному тупику, из которого повествователь попытался вырваться, но ему не повезло.

Такие заметки в произведениях Довлатова можно сравнить со «дзен-коанами» — парадоксами, используемыми дзен-буддистами в качестве упражнений, заставляющих практиканта отбросить дискурсивное мнение и смириться с непримиримыми противоположностями жизни (Сальмон 2008). Довлатов был художником, являющимся «открывателем третьих, смешанных путей» и «человеком сомнения» (2008: 28), а его стиль был «стилизацией парадоксальности» (79) и «эстетизацией сомнения» (104). В своей книге *Механизмы юмора. О творчестве Сергея Довлатова* Лаура Сальмон подчёркивает разницу между двумя основными видами юмора: «комизмом» и «юморизмом». «Комизм» относится к понятию «смешного» или «остроумного» в конвенциональном смысле (9). Речь идёт о знакомых шутках и анекдотах, функцией которых является смех и ничто больше. Комическое основывается на известных стереотипах, которые повторяются в разных формах. Пуант анекдота, например, вызывает смех, потому что слушателю удалось распознать вариацию уже услышанного стереотипа, на котором анекдот основывается. Комические формы следят за культурой обоснованными убеждениями и шаблонами, соответствуя «чисто формальной, стереотипной схеме» (88). Поэтому анекдоты часто высмеивают разные социологические, этнические и религиозные группы или человеческие недостатки, универсально считающиеся отрицательными. В случае иронии тоже можно говорить о впереди определённой модели, по которой образуется ироническая шутка «независимо от настроения, эмоции и мировоззрения, то есть от индивидуального стиля» (76). Ирония является обыкновенным и популярным видом юмора, которым иронист посредственно

осмеивает объект критики, произнося противоположное тому, что подразумевает.

С другой стороны, имеется вид юмора, названный Лаурой Сальмон «юморизм» или «философский юмор», к которому уже прикоснулись, обсуждая склонность Довлатова к парадоксам и моральным тупикам, являющимся средствами создания «философско-юмористического мироощущения» (Погосян 2012: 391). Оно проявляется в качестве сочетания юмористической литературной поэтики с единственным чувством мира и человеческой жизни, которое превышает простое собирание материала для анекдотов и шаржей. В отличие от «комизма», основывающегося на стереотипах и утверждённых мысленных схемах, «юморизм» является средством «депрограммирования стереотипов» и разрушения с ними связанной горизонтальной системы ценностей (Сальмон 2008: 92). Кроме того, что комизм базируется на культурой обоснованных стереотипах, он выражает одностороннее отношение между адресантом и адресатом с одной стороны, и объектом высмеивания с другой. В случае юморизма вертикальная иерархия между «жертвами» и «судьями» уничтожается и «разрушается сама схема осмеяния», а адресат, адресанты и объект «отражаются друг в друге» (2008: 94). Теперь юмор ополчается против самого себя и происходит «осмеивание самого осмеяния», заканчивающееся в «когнитивной неразрешимости» (54) — невозможности вывести чёткие моралистические заключения и определить над кем именно надо смеяться: «Настоящей мишенью юморизма является не человек, не категория людей или человеческих недостатков, а сама система суждений, то есть стереотипы и лжессиллогизмы» (74). В вышеприведённых отрывках из рассказа *Компромисс третий* мы увидели точно эту склонность к парадоксальному, смущающему «нефиналу» или «неразрешению» (116). Путём такого конца рассказ подражает реальности, в которой тоже отсутствуют ясные, финальные ответы.

Альтернативный, горизонтальный подход к юмористической деятельности является «инверсией жизни», «улыбкой разума» (43), имеющего задачу «остранить родное» (36), смотря на мир через «перевернутую позорную трубу» (117). Тогда возможным становится переосмыслить традиционные моральные категории, рассматривая человеческие поступки внутри более охватывающей, снисходительной этики, которая рассматривает человеческие поступки, несмотря на поверхностные критерии специфического общества или исторического момента. Довлатов в своих произведениях часто выражает сочувствие к чудакам, неудачникам и жалким типам

(Сальмон 2008). Этим он выписывается в традицию русской литературы, в центре которой оказывается тип чудака, который «столь же яркий тип, как монах средневековья или художник Ренессанса» (Генис 2016: 104). Приказывая внутренний мир и трагические судьбы этих «чудаков», Довлатов одновременно их приближает к так называемой «норме», а людей вокруг них отдаляет от неё, подчёркивая тот факт, что в жизни, переполненной абсурдом, несчастьем и неправдой, нельзя позволить себе осуждать и морализировать, бывая наивно уверенным в собственной версии истины.

Несмотря на перечисленные принципы «юмористической неразрешимости», «осмеяния осмеивания» и «депрограммирования стереотипов», Довлатова невозможно отнести к категории постмодернистов, любящих хаос, эпистемологическую анархию и радикальную субъективность, необременённую поиском за объективной истиной. Он является юмористом, а юморист: «...педант, он ненавидит беспорядок и старается его упорядочить своей озаряющей игрой» (2016: 153). Постмодернистская концепция литературы «не способна обнаружить трагическое в прозе Довлатова» (Погосян 2012: 391). Хотя юморист разрушает традиционные стереотипы и мысленные схемы, отрицая их объективность и реалистичность, он всё равно верит в существование объективной истины, но ищет её вне проложенных путей.

## **2.2. Стиль**

Прозаические произведения Довлатова оставляют впечатление поспешно написанных, неотредактированных текстов, являющихся более близкими к журналистике и фельетонам, чем к беллетристике (Ryan-Haynes 1994). Однако мы должны не отбросить его произведения как примитивные шутки и наброски, распознав «обман сатирика», скрывающего за простой формой более сложные и ценные эстетико-философские идеи (1994: 158). В этой части дипломной работы мы будем рассматривать творчество Довлатова с более конкретного, технического аспекта — мы проанализируем его стиль через его три основные компоненты: язык, синтаксис и повествователя, чтобы указать на художественную функцию этих характеристик в контексте его поэтики.

### **2.2.1. Язык**

Основная черта языка в текстах Довлатова – «чудовищная гибридность», подразумевающая сочетание противоположностей: литературного и устного, высокого и низкого (Сальмон 2008: 105). В его произведениях письменная речь, своей

«интонацией, просодией, паузами и вздохами» (Сальмон 2008: 160) подражает устной речи, что можно обозначить и как приём «сказа» (Микаэлян 2018: 300). Этот сказ становится частью типичной советской реальности, в которой Довлатов находил вдохновение и материал: «... он смог воспроизвести в *письменной* форме *устный* голос своей эпохи. Довлатов воссоздал речь не одной определённой социальной среды, а целого разнообразного, смешанного советского социума» (Сальмон 2008: 160). Это относится и к речи рассказчика, и к «живой речи» персонажей, разговаривающих друг с другом в диалогах. Впрочем, феномен «сказа» описывает только первый случай, в котором стирается граница между рассказчиком и персонажем, литературным текстом и природной речью. Мы приведём пример из рассказа *Компромисс третий*:

«Тут она начала врать. Какая-то драматическая студия, какая-то пантомима, югославский режиссёр вызывает её на съёмки. Зовут режиссёра Йошко Гати. Но какой-то «Интерсин» валюту не переводит... Как благородно эволюционировало вранье за последние двести лет! Раньше ввали, что есть жених, миллионер и коннозаводчик. Теперь врут про югославского режиссера. Когда-то человек гордился своими рысачами, а теперь... вельветовыми шлепанцами из Польши. Хлестаков был с Пушкиным на дружеской ноге, а мой знакомый Геныч вернулся из Москвы подавленный и тихий — Олжаса Сулейменова увидел в ЦУМ-е. Даже интеллигентные люди врут, что у них приличная зарплата. Я сам всегда рублей двадцать прибавляю, хотя действительно неплохо зарабатываю... Ладно... Стала она врать. Я в таких случаях молчу — пусть. Бескорыстное вранье — это не ложь, это поэзия. Я даже почему-то уверен, что ее вовсе не Аллой звали...» (Довлатов 2016, эл. публ.).

В этом отрывке речь рассказчика на разных местах напоминает устную речь: торопливое, небрежное пересказывание истории Аллы, указывающее на эмоциональное состояние рассказчика и его мнение о своей собеседнице; саркастический крик в начале второго абзаца, которым начинается шуточный диахронический анализ вранья; пауза, стратегически поставленная перед пуантом («... а теперь... вельветовыми шлепанцами из Польши»), пауза перед лаконичным, личным комментарием («Я в таких случаях молчу — пусть»), а и паузы в форме троеточий, обозначающих более долгий промежуток времени между репликами, что соответствует ритмике живой речи; неформальная вводная конструкция «ладно», сообщающая, что рассказчик решил прервать свою дигрессию, не без сожаления возвращаясь к разговору. Короче говоря, язык этого отрывка своей неформальностью, простотой и ясностью, ритмикой и эмоциональной окрашенностью напоминает устную речь, используемую в ежедневной жизни, а не в литературе.

Язык является и средством изображения персонажей: учитывая и воспроизводя специфику и разновидности живой речи советских людей, Довлатов самым ярким и выразительным способом определял своих героев посредством их идиомы. В его произведениях более важно, кто говорит и как они говорят, чем о чём они говорят: «Речь выполняет ритуальную роль, смысл которой не в том, что говорится, а в том, кем и когда произносятся образцовые формулы» (Генис 2016: 26). Герои Довлатова оставляют впечатление, что они — самостоятельные, от воли автора независимые явления, чья «жизненность воспроизводится посредством *самовыражения*, а не авторской дескрипции» (Сальмон 2008: 116). Самый яркий признак этой самостоятельности — язык, персональная идиома характеров, представляющих разные социальные сферы, народности, степени образования и умственной способности. Поэтому Довлатов часто пользуется нестандартной лексикой: жаргоном, сленгом, криминальным арго, матом и ругательствами, чтобы своим характерам придать упомянутую «жизненность»: реалистический, осязаемый образ. Например, в рассказе *Виноград* мы встречаем группу преступниц, работающих в овощном комбинате. Хотя встреча рассказчика с ними оказывается только посторонним эпизодом, их язык, переполненный грубыми намёками на секс и криминальным арго, упакованными в необычные фразеологизмы, производит сильный юмористический эффект и делает из них незабываемые, выдающиеся персонажи:

«Женщины склонились надо мной. С полу их нагота выглядела еще более устрашающе. Розовые лямки были натянуты до звона в ушах. Голубые штаны топорщились внизу, как наволочки, полные сена. Одна из них с досадой выговорила: — Что это за фенькин номер? Мать пошла, а деньги кончились? — Недолго музыка играла, — подхватила вторая, — недолго фрайер танцевал. А третья нагнулась, выпрямилась и сообщила подругам: — Девки, гляньте, бруки-то на молнии, как ридикюль...

Тут я понял, что надо бежать. Это были явные уголовницы. Может, осуждённые на пятнадцать суток за хулиганство. Или по указу от 14 декабря за спекуляцию. Не знаю. Я медленно встал на четвереньки. Поднялся, хватаясь за дверной косяк. Сказал: «Мне что-то нехорошо», — и вышел. Женщины высыпали из сарая. Одна кричала: — Студент, не гони порожняк, возвращайся! Другая: — Оставь болтунчик Зоиньке на холодец! Третья подавала голос: — Уж лучше мне, с возвратом. Почтой вышлю. До востребования!» (Довлатов 2003: 410).

В произведениях Довлатова часто встречается комическое сочетание высокого и низкого, серьёзного и фривольного, трагического и смешного. Вышеупомянутая нестандартная лексика иногда совмещается со словами высокого стилистического регистра и эрудицией. Это, например, определяет идиому героя в рассказе *Компромисс десятый*, Эрика Буша — лентяя, поэта и упрямого антикоммуниста. Стараясь устроиться на работу в фабрике, рассказчик и Буш неожиданно встречают рабочих, занимающихся высокими интеллектуальными интересами. Желая найти автентическую, трудную физическую работу, Буш выходит из себя:

«Мы вышли на улицу. Буш разразился гневным монологом:

— Это не котельная! Это, извини меня, какая-то Сорбонна!.. Я мечтал погрузиться в гущу народной жизни. Окрепнуть морально и физически. Припасть к живительным истокам... А тут?! Какие-то дзен буддисты с метафизиками! Какие-то блядские политональные наложения! Короче, поехали домой!..» (Довлатов 2016, эл. публ.).

Это, конечно, оказывается только одной из многих инстанций, характеризующих своеобразного «советского чудака» Эрика Буша, являющегося сочетанием противоположностей: эрудиции и сумасшествия, нежности и brutality, принципиальности и лукавства. Довлатов строит его характер в течение целого рассказа именно посредством таких эпизодов, имеющих кумулятивный эффект.

### **2.2.2. Синтаксис**

Главный признак синтаксиса Довлатова — лаконическая простота. Чаще всего встречаются краткие простые предложения, иногда осложнённые нанизыванием однородных членов, а сложные предложения, оказывающиеся сравнительно реже, обычно являются сложноподчинёнными предложениями (Добрычева 2011). Интересным является факт, что Довлатов категорично отказывался повторять первые буквы слов в одном и тем же предложении, что объясняет краткость его предложений (Генис 2016). Синтаксис Довлатова, впрочем, имеет и другие качества. Он выделяется приёмом «парцелляции», осуществляющим «актуализацию ремы высказывания» (2016: 59). Разложив предложение на самостоятельные интонационные и смысловые единицы, повышается уровень экспрессивности и оказывается влияние на внимание читателя (60).

Выделив «парцеллят» от «базы», автор «делает смысловое ударение», усиливая внимание читателя на эту информацию (Щербашина, Пазова 2013: 3). Парцелляция — «грамматически узаконенное средство смысловой ориентации» (2013: 4), внешнее свойство текста, подчёркивающее его абстрактное содержание. Кроме экспрессивности и привлечения внимания, парцелляция производит и «эффект убыстренности» или «эффект перемотки», которым пересказ ряда действий получает интенсивность посредством ряда эллиптических «прыжков» в повествовании (5). Мы приведём несколько примеров из *Компромисса*:

1. «Проще договориться с жокеем третьей категории. Играть на бегах ему запрещено. Он действует через подставных лиц. Берет программу завтрашних скачек и размечает ее для вас. Указывает трех сильнейших лошадей в каждом заезде. А вы, согласно указаниям, покупаете билеты и на его долю тоже» (Довлатов 2016, эл. публ.).
2. «Что нас сближало? Может быть, как это получше выразиться, легкая неприязнь к официальной стороне газетной работы. Какой-то здоровый цинизм, помогающий избегать громких слов...» (2016, эл. публ.).
3. «Знаю я эти культурные дома. Иконы, самовары, Нефертити... Какие-то многозначительные черепки... Уйма книг, и все новенькие... А водки — на доньшке. Вечно на доньшке. И откуда она берется? Кто-то принес? Не допил? Занялся более важными делами?» (2016, эл. публ.).

В первом примере можно узнать вышеприведённый «эффект перемотки» — убыстрения рифма повествования посредством парцелляции. В этих примерах парцелляция тоже способствует осуществлению эффекта «сказа», обсуждённого в прошлой части. Создавая эти короткие, эллиптические предложения, Довлатов подражает устной речи, склонной к быстроте, ясности и экономичности. Вводные и вставные конструкции («Может быть, как это получше выразиться...»), тире, имитирующее эмоционально окрашенную интонацию устной речи («А водки — на доньшке»), и многоточия способствуют эффекту парцелляции приблизить текст к живому языку.



### 2.2.3. Повествователь

Мы уже упомянули, что произведения Довлатова полны разных видов дигрессии: комментариев рассказчика, отступлений от главного течения истории, эпизодических характеров и ситуаций. Впрочем, его произведения всё равно обладают «сюжетной плотностью» — нарративным и смысловым единством как будто разбросанных элементов (Толгуров, Кушхова 2016: 42). Соединительную функцию выполняет рассказчик, «определяющий единство метатекста, концепцию мира и героя» (Погосян 2012: 393). В большинстве произведений Довлатова рассказчик оказывается и главным героем (исключение например, представляет роман *Иностранка*), принадлежащим миру сюжета. Он — «интрадиегетический нарратор», участвующий в действии, которое описывает и комментирует со собственной точки зрения, занимая привилегированную позицию надзирателя и судьи (Ryan-Haynes 1994: 158).

Единство осуществляется приёмом «когнитивного скачка» — перехода внимания интрадиегетического повествователя с одного предмета на другой и с одной нарративной линии на другую, всё равно имеющего точку опоры в инстанции повествователя (Толгуров, Кушхова 2016: 43). Сюжеты Довлатова стремятся не к реалистическому устройству объективных событий, а к «моментам акцентированного внимания писателя к определённым событиям и объектам» (2016: 43). Поэтому можно сказать, что многие произведения Довлатова, в которых имеется повествователь этого типа, опираются на «монтаж как структуральный принцип», чтобы сохранить концептуальное единство разбросанных эпизодов (Ryan-Haynes 1994: 173). В сборниках *Компромисс* и *Чемодан*, например, которые мы уже цитировали в работе, рассказы являются самостоятельными эпизодами, посредственно связанными друг с другом. Они — «вариации на тему», объединённые общими нарративными, стилистическими и сюжетными характеристиками (1994: 164). Оба сборника имеют «предисловия», в которых повествователь в первом лице появляется как автор рассказов, описываемых события, в которых он участвовал.

В *Компромиссе* повествователь разоблачает истину за своими старыми газетными статьями, а в *Чемодане* пересказывает значительные события из своей жизни, связанные с вещами, которые нашёл в своём старом чемодане. В обоих «экстрадиегетических предисловиях» интрадиегетические повествователи приобретают

идентичность авторов сборника, посредством чего затуманивается граница между настоящим автором и его фиктивным «вторым я», являющимся и экстрадиегетическим и интрадиегетическим повествователем в контексте произведения (Ryan-Hayes 1994: 165). Оба предисловия имеют характер «метаповествования», стирающего границы между реальной жизнью и фикцией, между действительным, фактическим автором произведения и его «альтер-эго» — самосознанием обладающим, ироническим комментатором действий из собственной жизни, являющейся фикцией в двух степени.

### 2.3 «Документальность»

Обсуждая характер повествователя в прошлой части, мы прикоснулись к теме отношения между фикцией и реальностью в произведениях Довлатова. Кроме повествователя, уравнивающегося с настоящим, фактическим автором, существуют другие места соприкосновения между реальностью и фикцией, подражающей этой реальности. Довлатов запоминал и записывал необычные «языковые кусочки»: выражения, анекдоты, фразы и т. д., услышанные в разговорах, «собирая их по принципу текстовой мозаики» и используя их в своих произведениях в качестве средств приближения к живой речи (Сальмон 2008: 161). В его произведениях часто появляются карикатурные версии его знакомых и друзей, что подходит его литературной цели «сделать привычное странным» (Генис 2016: 14). Многие его произведения недвусмысленно связаны с его биографией: со службой в лагерной охране (*Зона*); работой журналистом в Ленинграде, Таллине и Нью Йорке (*Компромисс*, *Филиал*), и гидом в музее-заповеднике А. С. Пушкина «Михайловское» (*Заповедник*); эмигрантской жизнью в США (*Филиал*, *Иностранка*); историей его семи (*Наши*). Перечисленные произведения можно определить как «гиперлокальные» (2016: 83). Они детально описывают относительно узкий мир знакомых, коллег и друзей, связанных посредством объективных обстоятельств города, профессии и неожиданных оборотов судьбы. Создавая свой «мозаик» реплик и людей, Довлатов как юморист старается «увидеть в малом большое» (84). Он стремится узнать и изложить универсальную истину о человеческой жизни, критически исследуя собственную среду и жизненный опыт.

Довлатов в свои произведения включает и многочисленные ссылки на советский быт и культуру: имена знакомых личностей, названия художественных произведений,

названия урбанистических и географических мест и т. д. Его проза оказывается примером «художественной документальности» — эстетизации и стилизации жизненного опыта, производящими обманчивое впечатление правдивого, реалистического свидетельства (Сальмон 2008: 172). Этот «обман» углубляется стиранием ясного разграничения между настоящим Довлатовым и Довлатовым-рассказчиком, являющимся автором прозы, которая с точки зрения читателя является ложной по отношению к настоящему Довлатову:

«Документальная фактура его рассказов – лишь обманчивая имитация. Автор не использует реальные документы. Он создаёт их художественными методами. То есть сама документальность – плод решения эстетической задачи. И как результат – двойное воздействие. Убедительность фактографии помножается на художественный эффект» (Генис 2016: 91).

«Художественная документальность» включает и «приём лжерассеянности» — включения ошибок и неточной информации в текст, в которых рассказчик признаётся (Сальмон 2008: 173). Посмотрим следующие примеры:

1. «Хочется вспомнить слова Гёте: "Рождается человек – рождается целый мир!"[В примеч.] Фантазия автора. Гёте этого не писал. (Довлатов 2016, эл. публ.)
2. «А утром я занес в свой юношеский дневник изречение Хемингуэя: "Если женщина отдаётся радостно и без трагедии, это величайший дар судьбы. И расплатиться по этому счёту можно только любовью..." Что-то в этом роде. Откровенно говоря, это не Хемингуэй придумал. Это было моё собственное торжествующее умозаключение.» (Довлатов 2013: 419)

Во втором примере очевидно, что рассказчик, занимающий роль «автора» внутри фиктивного произведения, сознательно играет истиной и ложью, делая ошибку, которую потом исправляет. В первом примере встречаем более сложную интерпретационную игру, потому что ошибка исправляется в сноске — текстуальной единицы, которая ближе настоящей, фактической реальности, чем самый текст произведения. В этом случае возникает вопрос: кто именно является автором этой ошибки, Довлатов-рассказчик или настоящий Довлатов? Хотя первый из ответов более вероятный, этот пример показывает комплексную природу автобиографической прозы Довлатова, совмещающую фактическое и фиктивное таким способом, что их невозможно рассматривать независимо друг от друга. Истина прозы Довлатова является не текстологической или исторической, а — психологической; она является не

автобиографией, а — «автобиографическим пространством» (Сальмон 2008: 173), стилизованным сочетанием правдивого и выдуманного, которые «сливаются в одно неразделимое целое» (2008: 174), в котором всё одновременно кажется подозрительным и правдоподобным.

### 3. АНАЛИЗ ХОРВАТСКОГО ПЕРЕВОДА СБОРНИКА РАССКАЗОВ *ЧЕМОДАН*

Имея в виду общие сведения о поэтике и творческой манере Довлатова, изложенные в первой части, мы будем обсуждать и оценивать разные примеры перевода сборника рассказов *Чемодан* на хорватский язык. Во второй части мы сосредоточимся на лексику и проанализируем эквивалентность и функциональность переводов стилистически нейтральных слов, нестандартной лексики (ругательств, арготизмов, жаргонизмов, сленга и т. п.) и фразеологизмов. Потом мы обратим внимание на перенос специфического синтаксиса Довлатова в хорватский язык, ставя акцент на пунктуацию, структуру и ритм предложений. Наконец, в последнем разделе мы будем заниматься переводом культурных реалий, к числу которых относятся: названия урбанистических и географических мест; названия культурных артефактов (книг, фильмов, блюд, брендов обуви и одежды и т. д.); имена и фамилии людей; аббревиатуры названий и выражений; архаизмы и историзмы. В течение анализа надо учитывать, что наш подход — «функциональный подход», рассматривающий литературное произведение как коммуникационный «процесс стимула/ответа», в котором читатель находится под влиянием текста, заставляющего его переосмыслить собственное мировоззрение и утверждённые образцы мышления (Сальмон 2008: 14). Впрочем, читатель одновременно на подсознательном и сознательном уровнях интерпретирует текст по отношению к тем же категориям, которые пытается переосмыслить.

Переводчик должен воспроизвести один и тот же эффект в переводе, создавая «функциональный эквивалент» подлинного текста (2008: 194), равноценный художественный текст, являющийся способным на «активизацию психоэмоциональных ассоциативных сетей» читателя (196). Переводя художественный текст, переводчик в первой очереди должен соблюдать восприятие текста читателем:

«Итак, переводить — значит понять внутреннюю систему того или иного языка и структуру данного текста на этом языке и построить такую текстуальную систему,

которая в известном смысле может оказать на читателя аналогичное воздействие (...) — равно как и то эмоциональное воздействие, к которому стремился текст-источник» (Эко 2006: 16–17).

Согласно «теории Скопос» (др.-греч. σκοπός = намерение), являющейся функциональной теорией перевода, перевод должен быть «воспроизведённым воздействием», т. е. воспроизведением «намерения произведения» или «*intentio operis*» (2006: 93) в другом языке. Чтобы мочь правильно интерпретировать переводимый текст, переводчик должен понять «глубинный смысл и заключительное воздействие текста», которые Эко, пользуясь терминологией логика Чарльза Сандерса Пирса, называет «окончательным интерпретантом» литературного произведения (100). Это — знак, являющийся только означающим, а не и означенным, представляющий собой интерпретационный фундамент, на котором зиждутся все переводческие решения. Разоблачением и толкованием этого фундамента по отношению к Довлатову мы занимались в первой части работы.

Впрочем, существуют различные интерпретации оригинального текста, направляющие внимание переводчика на те аспекты, кажущиеся ему самыми важными: «Перевод всегда нацелен на некий определённый способ прочтения произведения, как и критика в собственном смысле слова...» (297). Хотя переводчик пользуется объективными знаниями о двух языках и ссылается на разных академических авторитетов, его работа, в сущности, зависит от его интуиции: «Текст подлинника служит ему *материалом* для его сложного — и часто вдохновенного — творчества. Переводчик — раньше всего талант» (Чуковский 1919: 7). Переводчик стремится к осуществлению однозначности и адекватности в своём переводе, которые никогда не окажутся абсолютно возможными. Он, в сущности, полагается на собственную интуицию и вдохновение, только частично оправданные теорией и закреплёнными толкованиями. Один и тот же принцип применяется и в случае критики перевода, которая сводится к предоставлению других приблизительных решений, которые с точки зрения критика кажутся лучшими: «А единственно возможная критика чужого перевода (которая, впрочем, нам всегда доступна) состоит в том, чтобы предложить свой перевод, столь же сомнительный по своей удачности, но будто бы лучший или будто бы иной» (Рикёр 1998, эл. публ.). За этим принципом мы будем наблюдать в нашем анализе, стремясь как можно более объективно и обоснованно оценить и, если окажется нужным, исправить анализируемый перевод.

### 3.1. Анализ перевода лексики

#### 3.1.1. Переводы обычных слов

Требование эквивалентности или адекватности является самым важным условием, который текст перевода должен выполнять. Под ней «понимается наиболее полное и идентичное сохранение в тексте перевода жанрового своеобразия оригинала и всей разнообразной информации, содержащейся в тексте подлинника» (Виноградов 2001: 11). В этой части, например речь идёт о «референциальной эквивалентности», совпадении подлинника и оригинала по отношению к обозначенному объекту (Эко 2006: 30). С другой стороны, в следующих частях о нестандартной лексике и фразеологизмах в центре внимания будет «коннотативная эквивалентность», соответствие между оригиналом и переводом с учётом ассоциаций и эмоций, которые они вызывают.

Пр. 1: «— Зашёл на комбинат. Сел в трактор. Сзади привязал железную бочку **из-под тавота**» (Довлатов 2003: 337).

«— Došao sam u kombinat. Sjeo na traktor. Privezao sam željeznu bačvu otraga **ispod pumpe**» (Dovlatov 2013: 63).

Предположив, что предлог «из-под» является синонимом предлога «под», переводчица Санья Вершич (хор. Sanja Veršić) ошибочно перевела это предложение, изменив её содержание. Предлог «из-под» указывает на назначение предмета как вместилища чего-либо, а «из-за» во втором значении «обозначает направленность действия откуда-нибудь и притом снизу» (Ушаков 1935–1940, эл. публ.). Переводчица выбрала второе толкование, пренебрегая фактом, что речь идёт об описании направления движения, а не места. Ошибочно интерпретировав значение предлога, она необоснованно примерила остаток предложения своему неточному переводу, изменив слово «тавот» — имеющее эквивалент в хорватском языке: «mazivo» (Poljanec 2012: 876) — в слово «насос». Учитывая альтернативную интерпретацию предлога «из-за», предложение можно просто перевести как: «Straga sam privezao željeznu bačvu za mazivo».

Теперь мы приведём пару примеров, демонстрирующих каким образом ошибочный перевод может исказить подлинник, лишая читателя перевода возможности увидеть его эстетическую специфику и художественную ценность:

Пр. 2: «Моя жена говорит:

— Это безумие – жить с мужчиной, который **не уходит** только потому, что ленится...» (Довлатов 2003: 361).

«Moja supruga kaže:

— To je ludost – živjeti s muškarcem koji **ne vodi o sebi računa** samo zato što je lijen...» (Dovlatov 2013: 89).

Цитированный отрывок является началом рассказа *Поплиновая рубашка*. Он должен быть эффектным и остроумным, заставляя читателя обратить внимание и погрузиться в историю, начавшуюся комическим образом. Но в переводе эта эффектная шутка не найдёт отклика, потому что переводчица небрежно перевела слово «уходить», не обращая внимание на юмористический контекст. Во-первых, слово «уходить» переводчица перепутала со словом «ухаживать», имеющее, между прочим, следующее значение: «Оказывать помощь, услуги кому-н.; заботиться о ком-чём-н.» (Ожегов, Шведова 1949–1992, эл. публ.). Во-вторых, переводчица, выбирая эту ошибочную интерпретацию, даже пренебрегла и управлением переходного глагола «ухаживать», добавляя несуществующий объект действия, чтобы оправдать своё решение. Речь идёт о недопустимой и серьёзной ошибке при переводе простейших выражений, которая извратила значение подлинника, снизив его функциональную роль. Вышеприведённый хорватский перевод ослабляет негативную оценку мужа, снижая юмористическую потенцию шутки и остроту самоиронии рассказчика, что является искажением стиля и специфического «голоса» автора. Правильный перевод был бы: «To je ludost – živjeti s muškarcem koji ne odlazi samo zato što mu se ne da».

Пр. 3: «Мы пошли в кино на *Иваново детство*. Фильм был **достаточно хорошим**, чтобы я мог отнестись к нему снисходительно» (Довлатов 2003: 364).

«Otišli smo u kino pogledati *Ivanovo djetinjstvo*. Film je bio **toliko dobar** da ga nisam mogao oholo prokomentirati» (Dovlatov 2013: 92).

В этом примере переводчица снова ошибается в ущерб юмористической тонкости подлинника. Ошибка сделана по отношению к слову «достаточно», имеющему значение: «Столько, сколько требуется.» (Ефремова 2000, эл. публ.). Переводчица его перепутала со словом «столько», имеющим противоположное значение. «Достаточно» подразумевает минимум, удовлетворение условиям, а конструкция «столько..., чтобы...» подразумевает превышение ожиданий, превосходность; эта разница определяет значение и успешность шутки. Желая продемонстрировать своё знание и утончённый вкус, рассказчик решает высокомерно отнестись к фильму именно, потому что он является хорошим. Шутка в том, что фильм должен соответствовать определённому качественному стандарту, чтобы у рассказчика вызвать отрицательный отклик. Перевод последней части предложения («... отнестись к нему снисходительно.») тоже можно улучшить, чтобы приблизиться к дословному значению оригинала. Правильный перевод предложения был бы: «Film je bio dovoljno dobar da se oholo postavim spram njega.» Или: «Film je bio dovoljno dobar da o njemu govorim svisoka.»

В этой части мы обсуждали самые простые переводческие вопросы, так как речь шла о дословных переводах. Они, правильно сделанные, являются «эквивокабульными» и «эквивиразрядными» (Виноградов 2001: 81–82) — соответствующими словами, принадлежащими одним и тем же частям речи; «полными» (2001: 82) — объёмы их экстралингвистической информации совпадают; «константными» (86) и «первичными» (87) — абсолютными межъязыковыми синонимами, зафиксированными в языке; «прямыми соответствиями» (99) — словарными эквивалентами.

### **3.1.2. Перевод нестандартной лексики**

Нестандартная лексика, как мы уже обсудили в первой части работы, является одним из главных признаков творческой манеры Довлатова. Она приближает текст к устной речи, характеризует персонажей и своей выразительностью, реалистичностью и юмором оказывает влияние на читателя. Переводя произведения Довлатова, надо строго следить за инстанциями использования нестандартной лексики, пытаться найти максимально близкий эквивалент в цельном языке, чтобы как можно точнее перенести



специфику подлинника в язык перевода. В этой части мы будем проанализировать три типа переводов: нейтрализующие, искажающие и адекватные.

Во-первых, рассмотрим пару примеров перевода, которыми переводчица удалилась от экспрессивности и стилистической окрашенности подлинника, используя переводческие решения, более близкие нейтральному стилю книжного языка.

Пр. 1: «Затем повернулся к Рымарю:

– Ну и мрачные **физиономии!** Ты к ним приставал?

– Я?! – возмутился Рымарь. – Мы говорили о прекрасном! Кстати, они **волокут по-русски**» (Довлатов 2003: 298).

«Zatim se obratio Rimaru:

– Koja mračna **lica!** Jesi li navaljivao na njih?

– Ja?! – pobunio se Rimar. – Razgovarali smo o lijepim stvarima?! Usput, one **razumiju ruski**» (Dovlatov 2013: 20).

В этом рассказе, *Креповые финские носки*, речь идёт о встрече главного героя с криминальным миром ленинградских фарцовщиков, которыми являются Рымарь и Фред, цитированные в этом отрывке. Их идиома, содержащая разговорные выражения, вульгаризмы и арго преступников, играет ключевую роль, «оживляя» характеров, принадлежащих определённому социуму, с которым главный герой сталкивается. Нейтрализацией их речи в разных местах кумулятивно снижается эстетическо-экспрессивная мощь текста, которую тогда хорватский читатель не поймёт.

Слово «физиономия» — на самом деле значит «лицо», но переводчица пренебрегла его стилистическим и выразительным оттенками. Оно принадлежит разговорному языку и используется «обычно с оттенком пренебрежительности» (Ефремова 2000, эл. публ.). Тогда бы более адекватно было перевести «физиономия» как «faca», «njuška», что является хорватским стилистическим эквивалентом. Слово «волочь» переводчица тоже точно перевела по отношению к значению, но не и к стилистической окраске. Слово принадлежит арго (Елистратов 2002, эл. публ.), и поэтому является особенно важным для описания героев и их мира. Это слово можно перевести хорватскими: «kužiti», «kontati», «korčati». Хотя хорватский язык не обладает

таким богатством социологически окрашенных типов сленга, всё равно можно к оригиналу приблизиться ближе, чем это сделано в цитированном переводе.

Пр. 2: «Рита, не дожидаясь очереди, прошла к врачу. Её роскошная дублёнка и здесь произвела необходимое впечатление. Я слышал, как она громко поинтересовалась:

– Если моему **хахалю** рожу набили, куда обратиться?

И тотчас же помахала мне рукой:

– Заходи!» (Довлатов 2003: 382).

«Rita je, ne čekajući u redu, odmah otišla do liječnika. Njezina raskošna kožna bunda i ovdje je ostavila neizbježan dojam. Čuo sam kako glasno pita:

– Ako su mom **ljubavniku** razbili njušku, komu se trebam obratiti?

I odmah mi je mahnula rukom:

– Uđi!» (Dovlatov 2013: 112).

Комичность ситуации зиждется на сочетании противоположностей (элегантная, красивая девушка пользуется вульгарными выражениями) и неожиданным исходе её настойчивой поведении (их приняли в кабинет врача). Центральную роль играет именно необыкновенный вульгаризм «хахаль», который носит большинство экспрессивного и комического потенциала эпизода. Слово на самом деле обозначает любовника, но имеет оттенок разговорного выражения сниженного стиля (Ефремова 2000, эл. публ.), так что надо найти соответствующее слово в хорватском языке. Слово «švaler», например, обладает необычностью и стилистической окраской, которые приближают его русскому подлиннику. Переводчица адекватно перевела «разбили морду», угадав стилистический тон, но самое выразительное слово в этом предложении, являющееся центром этого шуточного наброска, она нейтрализовала.

Пр. 3: «Потом вдруг успокоился, достал записную книжку и фломастер. Что-то подсчитал и говорит:

– Ровно семьсот двадцать пар. Финны – честный народ. Вот что значит – слаборазвитое государство...

– Помножь на три, – сказал ему Фред.

– Как это – на три?

– **Носки уйдут по трёшке, если сдать их оптом. Полтора куска с довеском чистого навара.**

Рымарь быстро уточнил:

– Тысяча семьсот двадцать восемь рублей.

Безумие уживалось в нем с практицизмом» (Довлатов 2003: 300).

«Onda se odjednom smirio, uzeo notes i flomaster. Nešto je izračunao pa reкао:

– Тоčno sedamsto dvadeset pari čарапа. Finci su čастан народ. Eто, što znači slabo razvijena držаva...

– Pomnoži s tri – reкао mu je Fred.

– Kako – s tri?

– **Čарапе će se dijeliti natroje, ako ih damo na veliko. Komad i pol s dodatkom čistog čajnog uvarka.**

Rimar je brzo precizirao:

– Tisuću sedamsto dvadeset osam rubalja

Bezumlje se u njega slagalo s praktičnošću» (Dovlatov 2013: 23).

В приведённом примере переводчица выбрала семантически ошибочное, нелогичное решение, которое совсем извратило значение подлинника, делая его почти непонятным. Слово «трёшка» значит: «(разг.) Сумма в три рубля» (Ефремова 2000, эл. публ.), а переводчица перевела его как будто оно обозначает число людей, участвующих в перепродажи носок, несмотря на факт, что разговор касается именно вычисления прибыли от продажи. Не понимая контекст и тему разговора, переводчица придумала значение, которое является бессмысленным, поскольку нет условно-последовательной связи между главным и зависимым предложениями. Правильный перевод был бы: «Čарапе će ići за trojku ako ih damo на veliko.» Или, если хотим уяснить в ущерб экспрессивности: «Čарапе će ići за tri rublja ako ih damo на veliko.»

Следующее предложение совсем искажено и нелогично. «Кусок» — арготизм, имеющий значение «тысяча рублей» (Елистратов 2002, эл. публ.), что в тексте относится на приблизительную прибыль, уточнённую в следующей реплике Рымаря. В хорватском переводе пренебрегается перенесённым значением этого слова и его переводится

дословно, несмотря на бессмысленность полученной информации. Одно и то же происходит и со остатком предложения, которое смущает читателя, поскольку чайный настой не имеет абсолютно никакого отношения к разговору. «Навар» тоже является арготизмом, а значит: «прибыль, выигрыш» (Елистратов 2002, эл. публ.). В тексте даже ни не упоминается чай, а слово «навар» имеет более широкое значение и обозначает: «жидкость, насыщенную варящимся в ней продуктом» (Ожегов, Шведова 1949–1992, эл. публ.). Перевод второго предложения затрудняет своеобразность речи Рымаря, из-за которой неясно, что именно значит «с довеском чистого навара», так как непонятно, почему говорится о «довеске» — каком-то дополнении — если уже утверждено, что «полтора куска» является прибылью. Вероятно, делается намёк на точную сумму, превышающую полторы тысячи рублей, так что «навар» тогда просто подразумевает количество денег, которое надо добавить приблизительно вычисленному. Чтобы перенести смысл и стиль оригинала, переводчик здесь должен немного отойти от дословного перевода. Более нейтральный перевод был бы: «Som i pol čistog profita.» А вторая, более свободная версия, учитывающая своеобразие и полный объём информации оригинала, могла бы быть, например: «Pol soma sa šlagom na vthu». Обсуждаемый абзац является многосторонним и затруднительным. Нестандартная лексика и своеобразная речь говорящего характера мешают переводчику найти соответствующий семантический и стилистический эквивалент в хорватском языке. Решения, которые мы здесь предоставили, являются только рекомендациями, демонстрирующими, именно что надо учитывать, переводя этот и похожие тексты. Главной целью является указать на серьёзные ошибки в опубликованном переводе и объяснить, как их было возможно избегать.

Пр. 4: «Чурилин играл в буру с тремя другими узниками. Пятый наблюдал за игрой с бутербродом в руке. На полу валялись апельсиновые корки.

— Привет, — сказал Чурилин, — не мешай. Сейчас я их **поставлю на четыре точки**» (Довлатов 2003: 344).

«Čurilin je kartao Buru s još troje zatvorenika. Peti je pratio igru sa sendvičem u ruci. Na podu su ležale kore od naranča.

— Zdravo! — rekao je Čurilin — ne smetaj. Sad ću ih ja **rasturiti**» (Dovlatov 2013: 71).

В этом примере мы привели решение, которое, в отличие от до сих пор обсуждённых, можно считать адекватным и оправданным. Фразеологизм «поставить (кого) на четыре точки» имеет следующее значение: «Жарг. угол. мол. Изнасиловать кого-л. в анальное отверстие» (Мокиенко, Никитина 2007, эл. публ.). Речь идёт о довольно грубом, вульгарном выражении, используемом в криминальных кругах, и кажется, что перевод не является достаточно грубым и вульгарным. Однако мы здесь попытаемся дать более тонкий анализ перевода, чтобы показать, что его можно считать удачным. В хорватском невозможно найти соответствующее выражение, эквивалентное по образу, стилю и значению. Если мы сделаем выбор в пользу значения и стиля, тогда будем переводить как: «Sad ću ih opaliti u guzicu.» Или, например: «Sad ću im ga metnuti.» Хотя приведённые решения можно считать адекватными, оправданными функциональными эквивалентами, они имеют один недостаток: они слишком буквальны, а являются переводами выражения с перенесённым значением. Поэтому можно выступить за перевод «rasturiti», так как вульгарное значение скрыто и выражается посредственно. Хотя это слово принадлежит сниженному стилю, имеет повышенную степень выразительности и соответствующее значение, оно кажется недостаточно вульгарным, чтобы считать его адекватным переводом. Но носителю хорватского языка повезёт увидеть двусмысленность этого слова, которым оно приближается к вульгарной экспрессивности оригинала. Его надо расчленить на морфемы: «gas-tur-i-ti». Приставка «gaz-», как и в русском языке, указывает на действие разъединения, расщепления и т. д. Слово «tur» значит — «жопа», «попа». Слово «rasturiti», имеющее значение: победить, поразить и т. п., открывает свою альтернативную интерпретацию, соответствующую вульгарности оригинала: «расщепить жопу». Последний пример является и примером адекватного перевода фразеологизма одним словом, причём сохраняются исходное значение и экспрессивная окраска. Наш анализ можно считать и введением в следующую часть работы.

### **3.1.3. Перевод фразеологизмов**

Фразеологизм — самостоятельная лексическая единица, состоящая из более одного слова, которая обладает перенесённым значением. Фразеологизмы часто являются обоснованными культурой и другими внелингвистическими факторами, из-за чего они часто непереводимы. Если фразеологизм не встречается в цельном языке или

если невозможно найти его семантический и стилистический эквивалент, тогда переводчик может перевести его словом или выражением, которые дословно переносят его значение. Можно и даже дословно перевести фразеологизм, сохраняя его «чуждость», рассчитывая на способность читателя разобрать незнакомую метафору. В последнем примере в прошлой части мы столкнулись с примером замены фразеологизма на более дословный вариант, хотя в этой части, как мы постарались показать, речь шла о несколько слоев значений. В этой части мы обсудим ещё несколько примеров перевода фразеологизмов из *Чемодана*, чтобы указать на разные методы подхода к этому аспекту литературного перевода и на качество хорватского перевода в этих случаях.

Пр. 1: «— Я уже сказал, что ты меня прощаешь. Это, говорят, не важно, **чаша терпения переполнилась**» (Довлатов 2003: 342).

«— Već sam rekao da mi opraštaš. To, kažu, nije važno, **kap je prelila čašu**» (Dovlatov 2013: 68).

В этом случае русский фразеологизм переведён своим семантическим, стилистическим, даже и образным эквивалентом. Хотя они отличаются друг от друга составом слов, они основываются на одном и том же метафорическом образе — переполненной чаши воды — символично обозначающем, что «мера нарушена» (Телия 2006, эл. публ.). Это является случаем оправданного перевода фразеологизма его полным эквивалентом, соответствующим ему по значению, стилю и внутренней форме (Виноградов 2001: 183).

Пр. 2: «Чурилин подошёл ещё на шаг и быстро заговорил:

— Серёга, погибаю, **испекся!** В четверг товарищеский суд!» (Довлатов 2003: 341).

«Čurilin se približio još jedan korak i počeo brzo govoriti:

— Sergejiću, gotov sam, **gori mi pod nogama!** U četvrtak je Sud časti!» (Dovlatov 2013: 68).

Теперь проанализируем обратную ситуацию: кроме перевода фразеологизма, у нас здесь — перевод фразеологизмом. Во втором примере глагол «испечься» переведён хорватским фразеологизмом «gorjeti pod nogama», существующим и в русском языке. «Земля горит под ногами» (раз. экспрес.) значит: «1. чьими. Кто-либо вынужден быстро, стремительно убегать. [...] 3. Нов. О возмездии за совершённые преступления (о врагах, бандитах, захватчиках)» (Фёдоров 2008, эл. публ.). Хорватский и русский фразеологизмы совпадают по метафорическому образу, стилистической окраске и значению, так что их можно считать эквивалентными. Впрочем, здесь речь идёт не о фразеологизме, а о слове «испечься», которое, кажется, используется в перенесённом значении, хотя нам было невозможно найти его словарное толкование. Однако, учитывая контекст и дословное значение слова, можно предположить, что Чурилин говорит о своём неизбежном аресте и наказании. Принимая во внимание вероятное значение, метафорический образ (огонь как символ угрозы) и эмоционально-экспрессивную окраску речи Чурилина, можно считать хорватский перевод оправданным и адекватным.

Пр. 3: «Но брат сказал: [...]

— Всё очень просто. Эти триста рублей я получаю как бы в долг. Расплачиваюсь с мелкими кредиторами. Выбираюсь из финансового тупика. **Обретаю второе дыхание**» (Довлатов 2003: 383).

«Ali brat je rekao: [...]

— Sve je jako jednostavno. Tih tristo rubalja dobivam kao na dug. Isplaćujem sitne vjerovnike. Izbavljam se iz financijskog škripca. **Dišem novim plućima**» (Dovlatov 2013: 113).

«Обрести/обретать второе дыхание» значит: «Ощущать новый прилив сил, энергии» (Мокиенко, Никитина 2007, эл. публ.). В тексте это относится на кратковременное избавление от финансовых тревог. Беря новые деньги в долг, брат рассказчика одолженными деньгами платит старые долги, «обретая второе дыхание». В переводе правильно замечено, что речь идёт о фразеологизме, выражающем «новый прилив сил», в этом случае — финансовых. Однако переводчица, желая заменить русский фразеологизм на его «неполный» фразеологический эквивалент, отличающийся от него

по внутренней форме (Виноградов 2001: 184), сделала ошибку, используя фразеологизм, несуществующий в хорватском языке. Кажется, что она перепутала фразеологизмы «disati punim plućima» (расслабиться, забыть обо всех тревогах и т. д.) — существующий и в русском языке («дышать полной грудью») — и «dobiti (novi) vjetar u leđa», соответствующий значению подлинника и являющийся правильным переводческим решением.

С другой стороны, возможным оказывается и перевести подлинник, не пользуясь фразеологизмом, если хочется задержать исходный образ «дыхания». Тогда можно перевести, например так: «Uzimam predah.», или: «Lakše se diše.» — переводя фразеологизм словами, соответствующим ему по значению и стилю. Переводчица, к сожалению, не сделала ни одно ни другое, попытавшись найти фразеологический эквивалент, который на самом деле оказался несуществующим выражением в цельном языке.

### 3.2. Перевод синтаксиса

Синтаксис, как мы постарались показать в первой части работы, является очень важным элементом в поэтики Довлатова и одним из самых узнаваемых характеристик его произведений. Краткие, иногда парцелированные предложения, и своеобразная пунктуация, подражающие ритмики и стилю устной речи, являются идентифицирующим признаком творчества Довлатова, которые переводчик должен перенести в цельной язык. В этой части обсудим несколько примеров, задевающих проблему перевода синтаксиса в *Чемодане*.

Пр. 1: «Мечтал уличить её в неблагонадёжности. Или хотя бы увидеть в редакции пьяной» (Довлатов 2003: 376).

«Razmišljao je samo o tome kako će joj dokazati da se u nju ne može imati povjerenja. Ili kako će je bar vidjeti pijanu u redakciji» (Dovlatov 2013: 106).



Пр. 2: «Теоретически буфет обслуживал сотрудников Дома прессы. В том числе — журналистов из многотиражек. Практически же там могли оказаться и люди с улицы. Например, внештатные авторы» (Довлатов 2003: 392).

«Teoretski, u bifeu su kupovali suradnici Novinarskog doma. Uključujući i novinare tvorničkih novina. Ali, praktički, tamo su mogli kupovati i svi ostali koji bi ušli u dućan. Na primjer, honorarni novinari» (Dovlatov 2013: 123).

Это примеры нам уже известной парцелляции, которая имеет экспрессивную роль внушить чувство убыстрения повествования или имитировать ритм и простоту устной речи. Эта существенная характеристика стиля Довлатова сохраняется и в переводе, который должен обладать всеми функциональными свойствами подлинника, которые окажутся переводимыми. Синтаксис Довлатова и носителю исходного языка окажется странным, необыкновенным, поскольку его не встречается часто в литературе, особенно русскоязычной. Перевод должен оказать одно и то же влияние на хорватских читателей.

Пр. 3: «Мне вдруг стало тошно. Что происходит? Всё не для печати. Всё кругом не для печати. Не знаю, откуда советские журналисты черпают темы!.. **Все мои затеи — неосуществимые. Все мои разговоры — не телефонные. Все знакомства — подозрительные...**» (Довлатов 2003: 324–325).

«Odjednom mi se smučilo. Što se događa? Nije sve za tisak. Nije savršeno sve za tisak. Ne znam odakle sovjetski novinari crpe teme!.. **Sve moje zamisli su neostvarive. Svi moji razgovori upravo nisu za telefon. Sva moja poznanstva su sumnjiva...**» (Dovlatov 2013: 50).

В русском языке существует и используется знак пунктуации, состоящий из воспитательного или восклицательного знака и троеточия. Впрочем, его не имеется в хорватской грамматике. Осознанно или неосознанно пренебрегая правилами хорватской грамматики, переводчица перенесла эту русскую особенность в хорватский перевод. Однако, это маленькое нарушение правил можно оправдать со стороны функционального подхода переводу. Несмотря на факт, что сочетание воспитательного или восклицательного знаков с троеточием в хорватском языке официально не

существует, его отдельные элементы понятны хорватскому читателю, так что будет и их комбинация. Более того, это решение можно считать попыткой приблизить подлинник и его существенно русские особенности к хорватскому читателю в случаях, когда это не влияет на эстетические свойства оригинала и его понятность.

Потом, надо подчеркнуть опущение тире в переводе. Тире здесь выполняет роль глагола «быть» и акцентирует интонацию, делающую ударение на вторую часть предложений. В этих трёх предложениях присутствует и элемент повторения, усиливающегося в переходе из одного предложения в другое. Интонация предложений внушает чувство фрустрации и досады рассказчика, перечисляющего области собственной жизни, спутанные и суженные деятельностью советской цензуры. Хотя тире в хорватском языке не занимает место несуществующего глагола «быть», его можно использовать, чтобы имитировать интонацию устной речи и обозначать пропуск подразумевающихся частей предложения. Переводчица не постаралась сохранить срочность подлинника и даже добавочно нарушила её, продлив предложения ненужными словами («...**upravo** nisu za telefon.», «Sva **moja** roznanstva...»). Принимая во внимание, что она решила сохранить пунктуацию, несуществующую в хорватском языке, неясно почему тогда приспособила эти предложения к хорватскому языку, когда это ненужно. Используя тире, мы сохраним интонацию и стилистическую специфику подлинника: «Sve su moje zamisli – neostvarive. Svi moji razgovori – nisu za telefon. Sva su roznanstva – sumnjiva.»

Серьёзным недостатком хорватского перевода *Чемодана* является необоснованное опущение целых предложений и абзацев. Ошибочный или неадекватный перевод может исказить исходное значение и эстетические свойства подлинника, но намеренное или случайное исключение частей текста является самым вредным переводческим пропуском. Переводчик является посредником между двумя текстами, языками и культурами. Неправильно переводя, он затрудняет и портит коммуникацию между читателем и исходным текстом; опуская части оригинала, он вперёд стирает возможно неоценимые фрагменты голоса автора, которые читатель никогда не услышит.

Опущенными оказываются следующие части текста: абзац, начинающийся с: «И вот наступила решающая минута.», в рассказе *Номенклатурные полуботинки* (Довлатов 2003: 306; Dovlatov 2013: 29); часть рассказа *Офицерский ремень*, начинающаяся с: «На скулах...», и заканчивающаяся предложением, начинающемся с: «Чурилина взяли...»

(Довлатов 2003: 347; Dovlatov 2013: 74); абзац в рассказе *Куртка Фернана Леже*, начинающийся с: «Мне же его приятели...» (Довлатов 2003: 353; Dovlatov 2013: 80); предложение в рассказе *Зимняя шапка*: «Делюкин говорит по телефону шёпотом.» (Довлатов 2003: 375; Dovlatov 2013: 105). Хотя речь идёт о коротких отрывках текста, не оказывающихся существенными для понятия его значения и эстетической специфики, всё равно это опущения является свидетельством о качестве и верности перевода в совокупности.

### 3.3. Переводы культурных реалий

Культурные реалии содержат «фоновую информацию» — «...социокультурные сведения характерные лишь для определённой нации или национальности, освоенные массой их представителей и отраженные в языке данной национальной общности.» (Виноградов 2001: 36) К категории фоновой информации можно отнести: названия животных, музыкальных стилей и жанров, национальных блюд; исторические факты и факты о политическом строе; географические сведения; предметы, принадлежащие прошлой и нынешней материальной культуре; этнографические и фольклорные понятия. Реалией является и «безэквивалентная лексика» — слова и фразы, неперебиваемые на другой язык, а тоже и «ассоциативные реалии» — обыкновенные слова и фразы, содержащие национально специфические оттенки значения и аллюзии, которые его словарные эквиваленты в цельном языке не содержат (2001: 37).

Перевод фоновой информации требует от переводчика учитывать не только «лингвистический контекст», а и «энциклопедические сведения» (Эко 2006: 36), т. е. внеязыковые данные о мире. Эта «экстралингвистическая» или «знаменательная» информация (Виноградов 2001: 54), в отличие от «лингвистической», отражает природную и социокультурную действительность, существующую независимо от литературного произведения, включающего её. Мы уже утвердили, что произведения Довлатова узко связаны с советской действительностью: и с личным животным опытом самого автора, и с более широкими рамками исторического и географического окружающих, внутри которых они написаны. Переводя Довлатова, переводчик должен стараться не только читателю обеспечить доступ к литературному произведению, написанному на иностранном языке, а и доступ к другой культуре и эпохе, которые

читатель должен одновременно считать чуждыми и знакомыми. Переводчик, конечно, должен быть осторожным, правильно оценивая, что окажется узнаваемым признаком незнакомой культуры, а что — неузнаваемым признаком незнакомой культуры.

Существует несколько способов перевода этих «слов-реалий»: транскрипция или транслитерация; «гипо-гиперонимический» перевод; уподобление; перифрастический перевод; калькирование (Виноградов 2001). В продолжении мы перечислим примеры переводов слов-реалий, использующих приведённые методы.

Транскрипция и транслитерация переносят слово-реалию из одной системы записи в другую, не оказывая влияние на способность читателя понять это слово одним и тем же образом, как и носитель языка. В некоторых случаях, когда невозможно найти эквивалент или адекватную замену за непонятное название, можно добавить объяснение в текст в виде приложения, или вне главного текста в сносках. Используя этот метод, переводчик указывает на то, что задержать исходную форму подлинных названий оказывается важным для сохранения эстетического профиля оригинала, который в цельном языке жидется и на восприятии произведения как «чуждого». Этот метод в большинстве случаев используется по отношению к собственным именам и фамилиям, которые почти никогда не изменяются.

В хорватском языке существуют традиционно усвоенные варианты имён и фамилий известных русских личностей, которые не соблюдают ни все правила транскрипции, ни все правила транслитерации. Переводчица уважала эту практику в разных примерах, например: «Иосиф Бродский» (Довлатов 2003: 288) / «Josif Brodski» (Dovlatov 2013: 10), «Ленинградский университет» (2003: 291) / «Lenjingradsko sveučilište» (2013: 13), «институт марксизма-ленинизма» (366) / «Institut marksizma-lenjinizma» (94) и т. д. Эта практика является обыкновенной, и часто используется в сочетании с транслитерацией, касающейся имён и названий, незахваченных традиционным каноном переводческих «гибридов». Поэтому встречаются, например: «Логовинский» (292) / «Logovinskij» (14), «Марья» (297) / «Mar'ja» (20), «Эрмитаж» (297) / «Èrmitaž» (20), «Миша Барышников» (331) / «Miša Baryšnikov» (57), «Чурилин» (334) / «Čurilin» (60), «Толик» (336) / «Tolik» (62), «Горышин» (364) / «Goryšin» (92) и т. д.

Впрочем, можно заметить, что переводчица непоследовательно поступила, транслитерировав название Эрмитажа, которое укоренилось в хорватском языке в своей

«гибридной» форме «Ermitaž». К сожалению, непоследовательность встречается и в связи с транслитерацией, которая выполняется ошибочно: «Огонёк» (295) / «*Ogonek*» (17), «Лихачёв» (308) / «*Lihačev*» (30) и т. п. Более того, многие слова, подлежащие вышеупомянутому исключению, транскрибируются, например: «Цыпин» (308) / «*Cipin*» (30), «Гаенко» (334) / «*Gajenko*» (60), «Соколовский» (336) / «*Sokolovski*» (62), «Вольф» (364) / «*Voljlf*» (92) и т. д. В случае прозвища «Серёга» (341), например, переводчица решает уподобить его, образуя ласкательную версию имени «Сергей» посредством хорватской морфологии: «*Sergejić*» (67). В принципе, это совершенно легитимное решение, однако проблема в том, что в других случаях ласкательные формы имени «Сергей», например «Серёжа» (288), транслитерируется, снова частично: «*Sereža*» (10).

По поводу собственных имён и фамилий или названий культурных реалий, сопровождаемых приложениями или другими разъяснительными словами, можно полагаться на способность и готовность читателя справиться с чуждыми реалиями, которые до определённой меры он может вместить в контекст собственной культуры и языка. С другой стороны, по поводу слов-реалий, которые невозможно понять на основе контекста, переводчику надо добавить объяснительное слово или словосочетание в текст или предоставить объяснение читателю в сноске. В переводе *Чемодана* переводчица использовала сноски, и мы приведём и обсудим несколько примеров их использования.

Пр. 1: «*Usprkos tome što je povijesno osuđen na propast, Rimar želi japanski tranzistor. Ide u dućan Berezka<sup>4</sup>, pruža blagajniku četrdeset dolara.*

[В примеч.] <sup>4</sup>*Lanac duty-free trgovina u sovjetsko doba (nap. prev.)» (Dovlatov 2013: 24).*

Сноски являются внешним внедрением в текст подлинника. Они отвлекают внимание и снижают уровень аутентичности перевода как литературного текста равноценного подлиннику. Поэтому их надо избегать, и, если это возможно, использовать другие переводческие методы, не мешающие читателю сосредоточиться и воспринимать переведённое произведение как будто оно написано на цельном языке. В приведённом примере переводчица необоснованно использовала объяснение в сноске, хотя у неё были другие, малоинвазивные выборы. На основе контекста до известной

степени ясно, что в магазинах этого типа можно иностранной валютой покупать товар недоступный советским гражданам. В эти магазины в большинстве случаев ходила советская элита и иностранцы. Поэтому в цитированном отрывке осуждается безрассудный поступок Рымаря, гордо выставляющего напоказ свои нелегально заработанные деньги. Переводчица тогда могла попользоваться перифрастическим переводом, которым «соответствия устанавливаются между словом (или фразеологизмом) оригинала и словосочетанием перевода, объясняющим его смысл» (Виноградов 2001: 118). Например: «Ide u **dućan za strance**, pruža blagajniku četrdeset dolara.»

Кроме необоснованного использования сносок, встречается и непоследовательность по поводу их использования. Переводчица в сносках, например, толкует значение названий марке сигарет «Беломор» (Dovlatov 2013: 71) и марке вина «Солнцедар» (2013: 51), а только переводит и транскрибирует «Лениниану» (94) и «Арапа Петра Великого» (128). Истолкованные слова-реалии являются маловажными для восприятия подлинника, и их можно перевести дескриптивно («cigarette Belomog», «vino Solncedar») или гипо-гиперонимическим переводом («cigarette», «vino»), которым устанавливается «отношение эквивалентности между словом оригинала, передающим видовое понятие-реалию, и словом в языке перевода, называющим соответствующее родовое понятие, или наоборот» (Виноградов 2001: 118). «Лениниана» и «Арап Петра Великого» являются реалиями, глубоко укоренёнными в советскую и русскую культуру и историю, которые средний читатель не поймёт без добавочного толкования или какого-либо другого вмешательства переводчика. Кроме того, они занимают и функциональную роль как часть стилистических выборов и решений автора и как средство создания русско-советского литературного мира в *Чемодане*.

Пр. 2: «– Imaš sreće – više – našli smo Uzbeka. Mušćik ga je našao... Gdje? Pa na Kuznečnoj tržnici. Prodavao je onu... kako se... *hohlomu*<sup>5</sup>.

– Misliš, *pahlavu*<sup>6</sup>?

– E da, *baklavu*, koja razlika... A sitan trgovac – to je čak dobro. To se sad diskretno potiče. Male privatne okućnice, osobni povrtnjaci i sve tog tipa...

[В примеч.] <sup>5</sup>Dekorativno oslikano drveno posuđe (нар. прев.). / <sup>6</sup>Baklavu (нар. прев.)» (Dovlatov 2013: 47).

В этом примере из перевода рассказа *Приличный двубортный костюм* переводчица попользовалась транслитерацией и сносками, хотя существует возможность дословного, эквивалентного перевода, комбинированного с изменением текста с целью воссоздания игры слов из подлинника. Игра слов в тексте опирается на перепутывание двух слов, обладающих совсем различными значениями, на основе их звукового сходства. Впрочем, в хорватском языке блюдо «пахлава» имеет название «baklava», а «хохлома» является совсем незнакомым понятием. Чтобы избежать внедрение курсивом написанных иностранных слов и сносок, отвлекающих внимание читателя, переводчица была должна осмыслить лучшее решение.

Особенно смущающим является одновременное использование русского названия «пахлава» и хорватского «baklava», поскольку они в сноске охарактеризованы как эквиваленты. Из этого видно, что переводчица просто сдалась перед переводческим вызовом, имеющим лучшее решение. Мы бы предложили, для примера, следующее решение: перевести слово «пахлава» хорватским эквивалентом «baklava» и потом искать его частичный омоним. Слово «балаклава», обозначающее шапку-маску с прорезами для глаз и носа, например — хотя оно относительно малоизвестно в хорватском языке, где чаще используется слово «fantomka» — пригодится в этой ситуации, где главным требованием является воссоздание игры слов, основанной на частичном звуковом сходстве перепутанных названий. Решение «balaklava» / «baklava» является несовершенным, но выполняет требование оригинала и не представляет препятствие для читателя.

Названия еды, блюд и с ними связанных ресторанов и кафе являются словами-реалиями, часто представляющими собой камень спотыкания для переводчиков. Эти реалии являются общеизвестной, необходимой частью быта культуры исходного языка. Заждающиеся на действительности произведения, в число которых можно отнести и «документальные» произведения Довлатова, построены на основе многочисленных реалий, создающих литературную действительность, неотличимую от настоящей действительности. «Уподобление» является переводческим приёмом, похожим на гипогиперонимический перевод, но относящимся на слова, «соподчинённые по отношению к родовому понятию» (Виноградов 2001: 118). Кроме уже упомянутых транскрипции и транслитерации, гипогиперонимического и перифрастического переводов, в переводе

*Чемодана* используется и этот подход.

Например, названия «шашлычная» (Довлатов 2003: 300), «чебурек» (2003: 301), «кабачковая икра» (379) уподобляются своим хорватским культурологическим эквивалентам: «*ćevabdžinica*», «*burek*» (Dovlatov 2013: 23), «*ajvar od tikvica*» (2013: 109). Они не существуют в русской культуре, но оказываются достаточно похожими, чтобы их было возможно считать эквивалентными в определённой мере. Однако переводчик должен быть осторожным, когда в контекст иностранной культуры включает названия объектов, находящихся вне её. Идеальной целью является сделать иностранное произведение понятным для читателей, но сохраняя как будто больше тех признаков, делающих его чуждым. Поэтому, когда это возможно, надо избегать понятия, очевидно не принадлежащие к культурному миру произведения. В случае «шашлычной», например, важно учитывать, что она является «закусочной с кавказской кухней» (Ушаков 1935–1940, эл. публ.), где «подают шашлык и другие кавказские блюда» (Ефремова 2000, эл. публ.). В отличие от названия «*ćevabdžinica*», понятие шашлычной не ограничивается блюдом, по которому она названа. Поэтому оправдано избегать включать в русско-советский культурологический контекст понятия, которые к нему не принадлежат и сужают значение оригинала. Приняв это на внимание, мы рекомендуем более общее и нейтральное решение: «*rešenjaga*».

Переводя слова «пельмени» (Довлатов 2003: 321) и «кисель» (2003: 343), переводчица их решила перевести дескриптивно как: «*tijesto punjeno mesom*» (Dovlatov 2013: 46) и «*voćni sok sa škrobnim brašnom*» (2013: 70). В первом примере в этой части мы уже показали, что дескриптивный или перифрастический перевод является легитимной методой перевода слов-реалий. Однако в последнем случае получаются слишком длинные словосочетания, которые кажутся неестественными в контексте разговора. В случае пельмень возможно использовать перифразу, хотя её можно переработать, чтобы полученное словосочетание казалось более естественным. Тогда надо выбросить слово «тесто» и заменить его на слово «*valjušci*» и немного сократить фразу использованием предлога вместо прилагательного: «*valjušci s mesom*». Впрочем, можно абсолютно сократить фразу, переводя «пельмени» только как «*valjušci*», что является гипо-гиперонимическим переводом. Один и тот же подход оказывается возможным в связи со слишком длинным и бесполезно тщательным переводом слова «кисель», которое лучше перевести просто как «*sok*», поскольку подразумевается, что сок, как и кисель, является фруктовым напитком, а сведения о его точном составе



никому не окажутся важными; они только делают разговор неестественным и нереалистичным.

Несмотря на вышеприведённые ошибки, можно полагать, что намерения и основной подход переводчицы являются безупречными, поскольку она попыталась истолковать или приспособить иностранные слова-реалии, чтобы хорватский читатель мог их понять. Впрочем, она прибегла и к калькированию — дословному переводу иностранной фразы или конструкции, который в художественном переводе нехарактерен для передачи слов-реалий, потому что переведённый материал никаким образом не приближается к понятию читателя. «Молочное кафе» (Довлатов 2003: 386) она перевела просто как «mliječni kafić» (Dovlatov 2013: 117), что является бессмысленным в контексте хорватского языка. Во-первых, перевод является бессмысленным из-за несовпадения хорватского слова «kafić» и русского «кафе», так как русское понятие «кафе», подразумевает ресторан, в котором не подаются только напитки, а «имеются и закуски» (Ефремова 2000, эл. публ.). Слово «kafić» тогда в сознании хорватского читателя вызовет ассоциации, несовпадающие с контекстом, поскольку характеры в рассказе обсуждают куда пойти — в шашлычную или в молочное кафе. Во-вторых, перевод является бессмысленным, потому что словосочетание «молочное кафе» ссылается на явление, несуществующее внутри рамок хорватского быта. Переводчица могла найти уподобленное слово, например «zdravljak», который, как и молочное кафе, является рестораном, в котором поддают молочные продукты и неалкогольные напитки. Несмотря на решение, которое переводчик выберет в этой ситуации, надо учитывать функциональную роль понятия «молочное кафе». В этом рассказе *Зимняя шапка* рассказчик и его брат — бурный, непредсказуемый человек с тёмным прошлым — обсуждают, куда пойти поесть что-нибудь. Рассказчик предлагает пойти в молочное кафе, но его брат, предпочитающий шашлычную, говорит: «Шашлычная — это единственное место, где разбитая физиономия является нормой...» (Довлатов 2003: 386). Молочное кафе и шашлычная являются символической бинарной оппозицией, представляющей собой противопоставленные личности рассказчика и его брата. Поэтому было возможно «молочное кафе» перевести каким-либо более «безобидным» и «невинным» видом ресторана, несмотря на точное словарное значение.

#### 4. ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В первой части работы мы сосредоточились на специфических чертах литературного творчества Довлатова. Его проза характеризуется короткими, простыми предложениями, часто имитирующими устную речь, к которой писатель приближается и выбором словарного запаса, включающего нестандартную лексику и выражения, принадлежащие к пониженному стилистическому регистру. В своих произведениях он делает вид документальной автобиографии, но на самом деле его произведения являются фикцией, построенной таким образом, чтобы казаться дословной истиной. Однако Довлатов, наполняя свои рассказы ссылками на язык и культуру своего времени, создал симулякр реальности, воплощающий истину не в дословном смысле, а в виде сгущённого, метафорически богатого сочетания фактов и мечты. Впрочем, проза Довлатова, несмотря на формальную доступность, обладает и более тонкой чертой «философского юмора» — юмора, разоблачающего сложную истину бытия и внушающего чувства скромности и сочувствия. За упрощенной, комической и вульгарной поверхностью лежит глубокое и чутко выраженное чувство трагики, пропитанное юмором и игривой недосказанностью.

Языковая реалистичность, «гиперлокальная» документальность и юмористическая тонкость затрудняют любому переводчику перевести его обманчиво простую прозу. Поэтому во второй части работы мы обратились к анализу хорватского перевода *Чемодана*, чтобы показать удалось ли переводчице перенести специфику стиля и творческой манеры Довлатова. Рассматривая вопрос с точки зрения лексики, синтаксиса и культурных реалий, мы обсудили многие примеры ошибочных и искажающих переводов, а также указали на непоследовательность подхода к переводческому материалу. В разных случаях мы встречали немотивированные и необоснованные опущения частей оригинального текста и ошибочные переводы стилистически нейтральных слов, имеющих закреплённое словарное толкование. Иногда переводчица использовала бесполезные сноски для объяснений переводимых или уподобляемых понятий, а в других случаях прибегала к кальке, смущающей читателя. Перевод в целом внушает чувство небрежно сделанной работы, не уважающей ни неприкосновенность подлинника, ни потребности и точку зрения хорватского читателя.

## 5. ЛИТЕРАТУРА

### Источники

Довлатов

### Литература

Виноградов, В. С. (2001) *Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы)*. Москва: Издательство института общего среднего образования РАО.

Генис, А. А. (2016) *Довлатов и окрестности*. Москва: Corpus.

Доброзракова, Г. А. (2019) *Ранние комические миниатюры С. Довлатова*, в: *Поэтика Довлатова* (8–36). Санкт-Петербург: Алетейя.

Добрычева, А. А. (2011) *Особенности синтаксической организации прозы Сергея Довлатова*, в: «Вестник Череповецкого государственного университета», том 4 № 1 (33). Череповец: ЧГУ. Доступ на: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-sintaksicheskoy-organizatsii-prozy-sergeya-dovlatova> (17 августа 2021 г.).

Довлатов, С. Д. (2003) *Чемодан*, в: *Сергей Довлатов. Собрание сочинений. Том 3.* (285–404). Санкт-Петербург: Азбука.

Довлатов, С. Д. (2003) *Виноград*, в: *Сергей Довлатов. Собрание сочинений. Том 3.* (407–419). Санкт-Петербург: Издательство «Азбука-классика».

Довлатов, С. Д. (2016) *Компромисс*. Москва: Азбука-Аттикус. Доступ на: <https://knijky.ru/books/kompromiss> (26 сентября 2022 г.).

Dovlatov, S. D. (2013) *Kovčeg*. пер. Veršić, S. Zagreb: Naklada Ljevak.

Елистратов, В. С. (2002) *Словарь русского арго*. Доступ на: <http://gramota.ru/slovari/argo/> (17 августа 2021 г.).

Ефремова, Т. Ф. (2000) *Современный толковый словарь русского языка Ефремовой*. Доступ на: <https://dic.academic.ru/contents.nsf/efremova/> (17 августа 2021 г.).

Микаэлян, Ю. И. (2018) «Заповедник» Сергея Довлатова: стилистические особенности и проблемы перевода (на примере испанского, португальского, французского языков), в:

«Лингвистика. Риторика: сборник статей», Вып. 13 (296–307). Смоленск. Доступ на: <https://mgimo.ru/upload/iblock/543/zapovednik-sergeya-dovlatova-stilisticheskie-osobennosti-i-problemy-perevoda-na-primere-ispanskogo-portugalskogo-francuzskogo-i-anglijskogo-yazykov.pdf> (17 августа 2021 г.).

Мокиенко, В. М. и Никитина, Т. Г. (2007) *Большой словарь русских поговорок*. Москва: Олма Медиа Групп. Доступ на: <https://dic.academic.ru/contents.nsf/proverbs/> (17 августа 2021 г.).

Ожегов, С.И., Шведова, Н.Ю. (1949–1992) *Толковый словарь Ожегова*. Доступ на: <https://dic.academic.ru/contents.nsf/ogegova/> (17 августа 2021 г.).

Погосян, Н. В. (2012) *Эстетическая коммуникация «автор – читатель» в книге С. Довлатова «Чемодан»*, в: «Преподаватель XXI век», том 2 № 1. Москва: МПГУ. Доступ на: <https://cyberleninka.ru/article/n/esteticheskaya-kommunikatsiya-avtor-chitatel-v-knige-s-dovlatova-chemodan> (17 августа 2021 г.).

Poljanec, R. F. (2012) *Русско-хорватский словарь / Rusko-hrvatski rječnik*. Zagreb: Školska knjiga.

Ryan-Hayes, K. (1994) *Narrative Strategies in the Works of Sergei Dovlatov*, в: «Russian Language Journal / Русский язык», Изд. 48, № 159/161 (155–178). American Councils for International Education ACTR / ACCELS. Доступ на: <https://www.jstor.org/stable/43669723> (17 августа 2021 г.).

Рикёр, П. (1998) *Парадигма перевода*. пер. Эдельман, М. Доступ на: [http://www.odinblago.ru/filosofiya/riker/paradigma\\_perevoda/](http://www.odinblago.ru/filosofiya/riker/paradigma_perevoda/) (16 августа 2021 г.).

Сальмон, Л. (2008) *Механизмы юмора. О творчестве Сергея Довлатова*. Москва: ИМЛИ РАН им. А. М. Горького.

Телия, Е.Н. (2006) *Большой фразеологический словарь русского языка*. Москва: АСТ–Пресс. Доступ на: [https://phrase\\_dictionary.academic.ru/](https://phrase_dictionary.academic.ru/) (17 августа 2021 г.).

Толгуров, Т. Т. и Кушхова, Ж. А. (2016) *Сергей Довлатов: принципы формирования сюжета*, в: «Филологические науки. Вопросы теории и практики», № 12 (66) (41–44). Тамбов: Грамота. Доступ на: <https://cyberleninka.ru/article/n/sergey-dovlatov-printsipy-formirovaniya-syuzheta> (17 августа 2021 г.).

Ушаков, Д. Н. (1935–1940) *Толковый словарь Ушакова*. Доступ на: <https://dic.academic.ru/contents.nsf/ushakov/> (17 августа 2021 г.).

Фёдоров, А. И. (2008) *Фразеологический словарь русского литературного языка*. Москва: Астрель, АСТ. Доступ на: <https://phraseology.academic.ru/> (17 августа 2021 г.).

Чуковский, К. И. (1919) *Переводы прозаические*, в: *Принципы художественного перевода*. (7–24) Петербург: Всемирная литература. Доступ на: [http://lib2.pushkinskiydom.ru/Media/Default/PDF/%D0%92ook%20collection%20writers%20PD/Sologub\\_collection/%D0%9F%D1%80%D0%B8%D0%BD%D1%86%D0%B8%D0%BF%D1%8B%20%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%B4%D0%B0.pdf](http://lib2.pushkinskiydom.ru/Media/Default/PDF/%D0%92ook%20collection%20writers%20PD/Sologub_collection/%D0%9F%D1%80%D0%B8%D0%BD%D1%86%D0%B8%D0%BF%D1%8B%20%D1%85%D1%83%D0%B4%D0%BE%D0%B6%D0%B5%D1%81%D1%82%D0%B2%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D0%BE%D0%B3%D0%BE%20%D0%BF%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%B4%D0%B0.pdf) (16 августа 2021 г.).

Щербашина, И. В. и Пазова, Лю. М. (2013) *Парцеллирование простого распространённого предложения на примере произведения С. Довлатова «Чемодан»*, в: «Вестник Майкопского государственного технологического университета», № 3. Майкоп: ФГБОУ ВО МГТУ. Доступ на: <https://cyberleninka.ru/article/n/partsellirovanie-prostogo-rasprostranennogo-predlozheniya-na-primere-proizvedeniya-s-dovlatova-chemodan> (август 17 2021 г.).

Эко, У. (2006) *Сказать почти то же самое. Опыты о переводе*. пер. Ковалева, А. Санкт-Петербург: symposium.

## Sažetak

*Творчество С. Д. Довлатова в контексте художественного перевода (Stvaralaštvo S. D. Dovatova u kontekstu književnog prevođenja, Tvorčestvo S. D. Dovatova v kontekste hudožestvennogo perevoda)* posvećen je analizi hrvatskog prijevoda zbirke novela *Kovčeg* (rus. *Čemodan*) ruskoga (sovjetskog) pisca S. D. Dovatova. Prvi dio rada sadrži i analizira tipične komponentne Dovatovljevog stila i stvaralaštva, kao što su sintaktički minimalizam, literarizacija svakodnevnoga jezika i govora te složen oblik humora koji se može nazvati „filozofijskim humorom“. Iako prijetvorno jednostavna i površna, Dovatovljeva proza na tragikomičan način komentira ljudsku egzistenciju odražavajući pomirenost s nemogućnošću dolaska do konačnih moralnih spoznaja o ljudima i njihovim postupcima. U drugom dijelu rada provedena je detaljna analiza hrvatskog prijevoda *Kovčega* imajući u vidu suštinska obilježja Dovatovljeva stila te dojam koji njegova djela teže ostvariti na čitatelja. Rad ukazuje i na nedosljednost određenih prevoditeljskih rješenja te na neopravdano izostavljanje dijelova teksta.

**Ключевые слова:**

Философский юмор, парцелляция, документальность, культурные реалии, функциональная теория перевода

**Ključne riječi:**

Filozofski humor, parcelacija, dokumentarizam, kulturne realije, funkcionalna teorija prevođenja

## **Životopis:**

Dominik Mačković rođen je 26. 8. 1996. u Zagrebu, gdje pohađa osnovnu školu i potom opći smjer s dvojezičnim programom u X. gimnaziji „Ivan Supek“. Upisuje dvopredmetni studij ruskog jezika i književnosti i filozofije 2015. godine na Filozofskom fakultetu Sveučilišta u Zagrebu te trenutno završava diplomski studij na obje studijske grupe. Dosad je objavio nekoliko prijevoda s ruskog i engleskog jezika u koautorstvu i samostalno. Trenutno dovršava hrvatski prijevod Dovlatovljeve zbirke *Kompromis*, ostvaren zajedno s kolegom i prijateljem Antom Arambašićem.