

## Стратегия остранения в переводе «сильных» текстов русской культуры

### Estranging Strategy in Translation of “Strong” Texts of the Russian Culture

ВЕРОНИКА РАЗУМОВСКАЯ, *Сибирский федеральный университет (Russian Federation)*  
veronica\_raz@hotmail.com

Received: July 10, 2014.

Accepted: September 30, 2014.

#### ABSTRACT

The article deals with the issues of literary translation which is described as “art-science”. The main attention is paid to culture-orientated translation strategies. The “strong” texts are considered from the point of view of their information space which traditionally includes cultural information and cultural memory. The categorical paradigm of modern literary translation theory reveals permanent changes at the expense of the neighboring scientific areas. The newly coined category of estrangement has derived from the similar artistic technique and serves to be the vivid example of the translation paradigm expansion. The category of estrangement has developed into a key principle of art and generated the literary translation strategy of estranging. The Bulgakov’s text “The Master and Margarita” is studied in the context of the notion of a center of translation attraction, being gradually formed in a process of intersemiotic and interlingual translations. The strategy of estranging is orientated on the text elements carrying cultural information.

**Keywords:** Literary text, cultural information, translation strategy, estranging.

В предметном пространстве перевода как особого вида коммуникативной деятельности особым местом занимает художественный перевод, имеющий как длительную историю существования, тесно связанную с историей культурного взаимодействия и взаимовлияния народов мира, так и специальную теоретико-методологическую базу. Содержательные и операционные особенности художественного перевода обуславливают его интегративный характер и позволяют определить данный вид перевода модным неотермином «art-science», отражающим гибридную природу как всего информационного пространства современной науки (Миронов, 2012), так и поля художественного перевода в частности. Размещаясь в области пересечения различных отраслей научных знаний, художественный перевод непрерывно и интенсивно расширяет свою категориальную парадигму за счет привлечения гуманитарных, точных и естественнонаучных категорий пограничных научных областей. Изменение категориальной парадигмы имеет своим прямым следствием постоянное развитие и совершенствование методологии художественного переводоведения. В настоящей работе будет рассмотрен один из таких случаев: прием и категория художественной литературы, а также условия, при которых универсальный закон искусства становится категорией и стратегией художественного перевода.

Одним из «вечных» вопросов переводоведения является вопрос выделения единицы перевода. В художественном переводе релевантным является вопрос не только о том, что является единицей перевода, но и о размерах (объеме) такой операционной единицы. Так, некоторые переводоведы считают, что единицей художественного перевода может быть признан весь художественный текст, выступающий объектом перевода (В.Н. Комиссаров, П. Ньюмарк). При этом необходимо подчеркнуть,

что признание художественного текста (и, прежде всего, текста поэтического) макроединицей перевода ни в коей мере не снимает необходимости обращения и к более мелким единицам (микроединицам) перевода.

Не вызывает сомнения тот факт, что в каждой национальной литературе обнаруживается определенный набор художественных текстов, формирующих культурно-ориентированное ядро литературы и служащих хранилищем основных культурных ценностей. Художественный текст является формой выражения глубинного смыслового поля культуры, что позволяет говорить о культурном пространстве художественного текста (Ивлева, 2009). Американский переводовед А. Лефевр определяет ключевые художественные тексты культуры как национальное и мировое культурное достояние (*cultural capital*) и отмечает не только особую культурную значимость подобных текстов, но и их системно-структурную организацию в пределах «своих» культур. По мнению А. Лефевра, подобные тексты формируют в пределах отдельных культур особые текстовые решетки (*textual grids*), лежащие вне языковых плоскостей культур и определенным образом им предшествующие. С одной стороны, художественные тексты определенным образом вплетены в «свое» культурное пространство, но, с другой стороны, структурированное текстовыми решетками культурное пространство генерирует новые художественные тексты. Очевидно, что принадлежность художественного текста к текстовой решетке культуры обусловлена обязательным наличием в таком тексте культурной информации (культурного опыта, национально-культурной семантики) – информации об основных событиях, персоналиях, традициях, верованиях, бытовых реалиях, связанных с жизнью национально-культурных сообществ – информации, обладающей высокой коммуникативной значимостью. Культурная информация имеет гетерогенную природу, представленную внутренней («своя» культурная информация носителей языка культуры) и внешней («чужая» культурная информация) разновидностями. С другой стороны, культурная информация может быть ориентирована как на материальную (вещи, предметы, созданные человеком), так и на духовную (нормы, ценности, ритуалы, символы, мифы, обычаи, традиции) культуру.

Определенная (наиболее значимая) часть культурной информации может быть рассмотрена в контексте популярного понятия «культурной памяти», подразумевающего одно из внешних измерений человеческой памяти и имеющего как временной и социальный аспекты, так и социальную традицию и коммуникацию (Assmann, 1992). Введение в научный обиход понятия культурной памяти переместило исследование памяти из традиционных областей биологии и психологии в область культуры. Культурная память является символической формой передачи (трансляции) и актуализации культурных смыслов, выходит за рамки опыта отдельного индивида и отражает наиболее значимое прошлое. В специальных исследованиях культурная память определяется как коллективное явление (Halbwachs, 1968) или как коллективная память, надиндивидуальный механизм хранения и передачи сообщений (текстов) и выработки новых (Лотман, 1992). В отличие от культурной информации, которая носит относительно точный характер и не всегда известна всем членам культурного сообщества по причине затрудненного доступа к источникам информации, культурная память является общим, объединяющим достоянием общества. Культурная память –

это культурная информация, но информация, прошедшая процедуру осмысления и сохранения в массовом сознании. Культурная память, хранилищем которой являются мифы, сказки, легенды и художественная литература, не является личным опытом человека, а наследуется от предыдущих поколений (Юнг, 1997: 111).

В теории интертекстуальности интересующие нас ядерные художественные тексты определяются как «сильные» тексты. Такие тексты известны большинству представителей «своей» культуры, обладают высокой информационной энергией, осуществляют энергетический взаимообмен и находятся в ситуации перманентного информационного резонанса как с другими «сильными» текстами «своей» и «чужих» культур, так и со своими читателями (Кузьмина, 2009: 68-71). Понятие «сильный текст» сопоставимо с понятием «абсолютная картина», которое было предложено представителями московской концептуальной школы для обозначения художественных полотен, без которых невозможно представить историю изобразительного искусства как в масштабах общеевропейской или мировой культур («Джоконда» Леонардо да Винчи и «Сикстинская мадонна» Рафаэля Санти), так и в рамках отдельных национальных культур («Троица» Андрея Рублева и «Богатыри» Виктора Васнецова для русской культуры). «Абсолютные картины» с максимальной полнотой и выразительностью аккумулируют в себе коллективное сознательное и коллективное бессознательное (Монастырский, 1999). «Сильные» тексты и «абсолютные» картины обладают высоким энергетическим потенциалом, имеют большую аудиторию читателей/зрителей, постоянно отдают свою энергию читателям/зрителям и получают дополнительную энергию от читателей/зрителей, которая многократно усиливается вследствие возникающего информационного резонанса. Рассуждая о текстовых и, соответственно, культурных решетках в контексте актуальных проблем современного художественного переводоведения, А. Лефевр считает, что именно «сильные» (ключевые, ядерные) тексты культуры располагаются в узлах текстовых и культурных решеток, сообщают «жесткость» их структурам, что обеспечивает устойчивость, стабильность и сохраняемость культур. Важно подчеркнуть, что ядерные тексты художественной литературы характеризуются высокой реинтерпретативностью – «переводимостью» на языки других искусств, подлежат межсемиотическому переводу, по Р. Якобсону. Вся история художественного перевода наглядно свидетельствует о том, что оригинал «сильного» текста культуры постоянно генерирует многочисленные иноязычные и иносистемные вторичные тексты и образует обширный центр переводческой аттракции (Разумовская, 2011). Возникновение и развитие центров переводческой аттракции напрямую обусловлено природой отношений между оригиналом и переводом, описанной в известной работе В. Беньямина «Задача переводчика». Под названием «Die Aufgabe des Übersetzers» работа была впервые опубликована в 1923 году как предисловие к немецкому переводу стихов Ш. Бодлера. Оригинальное суждение В. Беньямина о том, что перевод не служит читателю, а существует сам по себе, обеспечивает рост оригинала и продолжает его жизнь, значительно повлияло на теорию и практику перевода в дальнейшем. В указанной статье, ставшей программной для многих поколений переводоведов, В. Беньямин пишет: «Вырастая в переводе, оригинал как бы поднимается в более высокую, более чистую атмосферу» (Беньямин). В роли аттрактора перевода преимущественно выступают тексты, являющиеся

культурным достоянием определенной культуры и находящиеся в узлах текстовых, концептуальных и культурных решеток данных культур (Bassnett & Lefever, 1998).

Ингерентная культурная ориентированность «сильных» художественных текстов предполагает применение стратегий культурной адаптации информации оригинального текста в переводе. Рассматривая стратегии адаптации культурной информации в рамках регулярной лингвокультурной дихотомии «свой и чужой», американский переводовед Л. Венути (2006) определяет основные культурно-ориентированные стратегии терминами «форенизация» и «доместикация». Сравнительно недавно к парадигме стратегий Л. Венути была добавлена стратегия остранения (Куницына, 2009). Как антиманипулятивная стратегия остранения было рассмотрено на материале киноперевода (Корнаухова, 2011). В художественном переводе стратегия остранения находится в отношении комплементарности к стратегиям форенизации и доместикации, что в определенной степени нарушает баланс культурно-ориентированных стратегий и переводческую норму.

Идея остранения как художественного приема впервые была высказана В.Б. Шкловским, предложившим новаторское понятие для теории литературы, а также соответствующий термин для анализа литературных текстов. Ученый основывался в своих рассуждениях о категории странного в художественной литературе, прежде всего, на понимании бессознательного в творчестве Л.Н. Толстого и считал, что остранение является у писателя способом «добираться до совести». В статье 1917 года В.Б. Шкловский отмечал, что Л.Н. Толстой использовал специальный художественный прием для вычленения обыденного предмета из рутинного контекста. Основной целью такого вычленения является «высвечивание» некоего нового качества описываемого в тексте предмета. Прием остранения заставляет читателя задержать свое внимание на описываемом предмете, эмоционально воспринять, осмыслить и пережить связанную с данным предметом информацию. Остранение предполагает создание особого восприятия и видения предмета, которое не объясняет напрямую значение предмета, а концентрирует на нем внимание, увеличивая долготу и трудность его восприятия читателем. «Целью образа является не приближение его значения к нашему пониманию, а создание особого восприятия предмета, *создание “виденья” его, а не “узнавания”*» (Шкловский, 1983: 20). Крайне важно, что В.Б. Шкловский не считал остранение исключительно толстовским приемом, присущим только идиостилю классика. Данное обстоятельство позволяет основателю русской формальной школы использовать понятие «остранение» для обозначения трансформации вещей из обычных (привычных) в странные. Именно на таком понимании основывается понимание и признание В.Б. Шкловским остранения не только как художественного приема, но и как универсального закона искусства. В современном литературоведении, во многом развивающем идеи В.Б. Шкловского, остранение бесспорно относят к разряду универсальных приемов построения художественного текста.

Таким образом, будучи впервые примененном в российском литературоведении, понятие «остранение» в дальнейшем значительно расширило сферу и географию своего использования. Известный немецкий драматург Б. Брехт проецировал идею остранения на интересующие его проблемы театральной эстетики и определял эффект остранения следующим образом: «вещь <...> из привычной, известной

<...> превращается в особенную, бросающуюся в глаза, неожиданную. Само собой разумеющееся становится непонятным, но это делается лишь для того, чтобы оно стало более понятным» (1965: 113). Крайне важно, что у Б. Брехта остранение напрямую связано с проблемой понимания. Кроме того, понятие остранения получает у Б. Брехта дальнейшее развитие: остранение усиливает степень своей странности и переходит из пространства странности в пространство «чужести», становится уже не странным, а чужим и непонятным, переходит в стадию «отчуждения» («die Verfremdung»). Интересно, что идея «отчуждения» Б. Брехта в свою очередь также находит дальнейшее развитие. Так, размышляя о категории странного, М.Н. Эпштейн предпринимает интересную попытку рассмотреть концепцию остранения В.Б. Шкловского с позиции фрейдовской теории жуткого и наоборот, делая важный вывод о том, что «независимо друг от друга два исследователя, психоаналитик и литературовед, пришли к столь сходным теориям, оказавшим сильное воздействие на их дисциплины» (Эпштейн). Совместное рассмотрение авторских теорий В. Шкловского и З. Фрейда дает возможность М.Н. Эпштейну разграничить остранение и «ожутчение», поместив данные понятия в противоположных точках широкой градации «странное – жуткое» и предложить термин «острашение» как гиперболу остранения. М.Н. Эпштейн также определяет «острашение» как художественный прием, «который выводит восприятие вещи из автоматизма и побуждает сосредоточить на ней внимание, поскольку она пугает, представляет угрозу» (Эпштейн).

Идея остранения расширила категориальную парадигму многих областей знаний. Так, для описания акта переживания с учетом различных модусов Э. Гуссерль использует понятие «ноэс/ноэзис». Основатель феноменологии пишет: «Наш “взор” через посредство ноэсы воспоминания переходит в мир воспоминаний, блуждает в нем или же переходит затем к воспоминаниям иных ступеней, в чисто фантастические миры» (Гуссерль). Р. Ингарден в дальнейшем приложил общие феноменологические идеи Э. Гуссерля к эстетике литературы и пришел к выводу о том, определенные «виды» актуализируются читателем в процессе чтения (1962). Очевидно, что в последнее время остранение стало достаточно популярным научным объектом, требующим интегративного подхода к изучению. Так, ярким примером использования приема остранения является передача особенностей детского восприятия в художественных текстах А.П. Чехова, Л.Н. Толстого, С.Т. Аксакова (Лапонина, 2005). Обладая универсальным статусом в области искусства (статусом закона искусства), предсказанным еще В.Б. Шкловским, остранение представлено в пространстве искусства в различных формах. В театроведении остранение модифицируется в форму театрального эффекта отчуждения в постановках; в кинематографии остранение используется как средство влияния на зрительское восприятие креолизованный кинотекста; в изобразительном искусстве прием затрудненного восприятия объекта широко представлен в кубизме и футуризме. Сложность формы делает восприятие основным процессом искусства и обеспечивает не только восприятие, но и глубокое переживание человеком произведений искусства, осмысление и переосмысление заложенной в них эстетической информации.

Интересное исследование остранения в современном литературоведении представлено в работе Е. Сошкина (2012), который отмечает, что В.Б. Шкловский

выделил два типа остранения. Языковым механизмом реализации остранения первого типа выступают метафоризация и эвфемизация. Второй тип реализуется через отказ автора художественного текста от прямого названия предмета, через его детальное косвенное описание. Разница между двумя типами представлена в интенциях текстов, а также в том, что сознательно эксплицируется и имплицитно автором, что обесценивается и проходит переоценку.

В современной лингвистике остранение традиционно рассматривается с позиций компаративистики (Е.В. Анашкина, Э. Гентцлер, А.С. Маганов). В переводоведении (В.П. Руднев, И.А. Самохина, С.Н. Сыроваткин) анализируются приёмы передачи остранения при переводе русской классики. Интересный материал для наблюдения за приемом и стратегией остранения в художественном переводе представляет английский перевод поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души», выполненный К. Инглишем. Переводчик применяет стратегии культурной адаптации информации гоголевского оригинала, а также использует перевод-остранение или перевод-кальку. При таком переводческом подходе, предполагающем транслитерацию ряда лексических единиц оригинала, осуществляется этнокультурная идентификация безэквивалентных единиц и создается эффект остранения, сигнализирующий читателю о том, что перед ним перевод. О.А. Нестеренко пишет: «...если Инглишу и не всегда удастся передать особенности гоголевского языка, то его безусловной заслугой является воссоздание в переводе феномена языка как объекта изображения, языка, обладающего определенной этнокультурной идентичностью. Инглиш принципиально внимателен к тем фрагментам текста, где Гоголь “остраняется” от языка, фокусируясь не на фиктивной реальности, а на том, какое эта реальность получает языковое воплощение» (2010: 26). Остранение не только обеспечивает «русскость» английского перевода, но и позволяет переводчику следовать принципу: «чужое» слово в гоголевском тексте остается «чужим» в переводе. «Следует отметить, однако, что этот эффект, создаваемый при переводе, неожиданно оказывается конгениальным поэтике оригинала в тех фрагментах, где сам Гоголь моделирует установку на остранение» (Нестеренко, 2010: 28). Отдельного внимания заслуживает и диссертационное исследование Д.М. Бузаджи (2007), посвященное рассмотрению остранения в аспекте сопоставительной стилистики, его передачи в переводе и ставшее первым специальным исследованием остранения в современной теории перевода. Автор понимает остранение как обобщенную семантическую модель, которая помогла бы подвести под все случаи остранения единое семантическое основание, но не учитывает проблему психологического отчуждения автора от своего материала, когда текст подвергается переводу.

Материалом настоящего исследования послужил текст русского оригинала романа, изданный по пятитомному собранию сочинений М.А. Булгакова 1990 года (Булгаков, 2011). В работе использованы тексты четырех английских переводов: 1967 года Мирры Гинзбург (Bulgakov, 1987), 1993 года Дианы Бургин и Кэтрин Тьернан О'Коннор (Bulgakov, 1995), 2006 года Майкла Карпельсона (Bulgakov, 2011) и 2008 года Хью Альпина (Bulgakov, 2008). При этом крайне важно отметить, что убедительным доказательством «силы» данного булгаковского текста служат его многочисленные вторичные тексты, появившиеся в результате межсемиотического перевода оригинала. На настоящий момент существует ряд экранизаций романа («кинопереводов»). Так,

первой киноадаптацией стал фильм «Пилат и другие» Анджея Вайды (1971, ФРГ), вызвавший неоднозначную реакцию зрителей и критиков. В дальнейшем на экраны мира выходят итало-югославская версия романа (1972), польский телесериал (1988-1990), венгерская (1990) и чешская (1991) киноверсии. В 1992 году П. Брайерс предложил британскому телезрителю постановку «Incident in Judea» («Происшествие в Иудее»), охватывающую, как и в фильме А. Вайды, только «иершалаимские» главы романа. В России также было снято несколько киноверсий: в 1994 – четырехсерийный фильм Ю. Кары, ставший доступным широкой аудитории только в 2011 году; в 1996 – телевизионный спектакль С. Десницкого; в 2005 – телесериал В. Бортко. Известна киноверсия романа итальянского режиссера Дж. Бранкале 2008 года, премьерный показ которой состоялся в 2011 году во Флоренции. Сравнительно недавно права на экранизацию романа были приобретены кинокомпанией С. Стейнфорда Stone Village Production. Главные роли в фильме сыграли Джонни Депп и Анджелина Джоли. В прессе также появилась информация о том, что австралийский режиссер Б. Лурман планирует экранизировать роман с участием известных актеров Райфа Файнса, Аль Пачино и Кэтрин Зета-Джонс. Булгаковский текст имеет ряд мультипликационных воплощений: С. Петрова и Н. Березовская (1997), Э. Пап (2001), К. Шарме, Э. Климофф и Ж.-Ф. Дессерре (2002), К. Брукс (2010), Т. Ослябя (2008); Р. Тимеркаев (2012). В декабре 2015 года на экраны выйдет кукольная анимация по мотивам романа (режиссер – К. Лиллквист, Финляндия)

В историографии «переводов» широко представлены интерпретации-комиксы, имеющие полные и неполные версии. Среди полных версий комиксов можно назвать следующие: А. Акишина (2005), А. Климовски (2008), Р. Танаева (1997), Б. Эггер (2013, «Moscou Endiable» / «Москва ярости»). Существуют многочисленные театральные постановки «Мастера и Маргариты». Спектакли регулярно представлены в репертуаре ведущих московских театров: «Московского театра на Таганке» (1977), «Московского Художественного Академического Театра им. Горького» (1984, «Бал при свечах»), «Московского театра на Юго-Западе» (1993), театра «У Никитских Ворот» (1992, «Необыкновенные приключения Мастера Михаила Афанасьевича и его Маргариты Елены Сергеевны»), «Московского Драматического Театра им. К.С. Станиславского» (2001), «Театра Романа Виктюка» (2001). Театральные постановки романа были осуществлены и в других городах СССР и России: Саратов, Киев, Минск, Харьков, Таллинн, Пенза, Пермь, Санкт-Петербург, Владивосток, а также в театрах различных стран мира: Великобритания, США, Румыния, Германия, Литва, Хорватия, Италия, Польша, Швеция, Франция, Болгария, Австралия, Канада. Приведенный список театральных постановок является далеко неполным, но иллюстрирует временное и территориальное разнообразие театральных версий («переводов») романа. Известны спектакли театров кукол и мюзиклы, созданные по мотивам «Мастера и Маргариты». Интересно, что не во всех театральных постановках сохранено оригинальное название «Мастер и Маргарита». Так, у Романа Виктюка – «Мастер и Маргарита или сны Ивана Бездомного», в «Московском театре сагиры» (1993) – «Шизофрения, как и было сказано». В Тамбове шел мюзикл «Рукопись Мастера» – первый мюзикл по черновикам романа (2009). Израильский театр «Гешер» представил на суд зрителей мюзикл «Дьявол в Москве» в Тель-Авиве (2001) и Таллинне (2004). Межсемиотическими

переводами романа являются и многочисленные оперные версии: А. Пашенко (1971), С. Слонимский (1972), Р. Кунада (1983), Й. Хеллер (1991), Е. Глебов (1992), В. Дубовский (2004), Г. Скулинский (2008), А. Градский (2009). В 2014 году в рамках программы IV Красноярского международного музыкального фестиваля стран Азиатско-Тихоокеанского региона была исполнена музыкальная композиция по мотивам «Мастера и Маргариты» («Великий бал у сатаны»). Для создания атмосферы сцены бала и образов главных героев руководитель проекта ЛаФрей Ски (США) предложила многообразную палитру музыкальных жанров и стилей. К вторичным текстам романа, появившимся в результате межсемиотического перевода, также относятся симфонии (А. Петров) и музыкальные композиции по мотивам романа (Э. Марриконе), а также песни, посвященные роману и его героям (группа «Ария», С. Минаев, В. Леонтьев, И. Корнелюк, А. Розенбаум и т.д.). По мотивам романа были созданы и поставлены балеты Э. Лазарева (1983), А. Петрова и Б. Эйфмана (1987), Д. Авдиша (2003), Б. Аюханова (2012). В 2010 году в Боготе был поставлен балет «Pensées Fragiles»; в 2011 году в Красноярске – джазовый балет «Движение к истине»; в 2012 году в Милуоки – «The Devil's Masquerade». Особое место среди вторичных музыкально-танцевальных текстов романа занимает музыкальный фильм Б. Ермолаева и В. Васильева «Фуэте» 1986 года – фильм о постановке балета «Мастер и Маргарита». В изобразительном искусстве «переводы» романа широко представлены черно-белыми иллюстрациями Н. Рушевой, Ч. Стона, С. Алимова, А. Бакулевского, М. Баур, К. Бозека, А. Набокова, графическими работами М. Ордынской, Г. Новожилова, П. Оринянского и цветными иллюстрациями А. Державина, Н. Королева, Э. Рипосати. Особый интерес представляет графическое воплощение театральных афиш и книжных обложек, а также фотоиллюстрации («Ретроателье», Ж. Лурье с Изабель Аджани в образе Маргариты, Е. Мартынюк, М. Ставского и Н. Жолина). В серии «Eye Classic» в 2008 году выходит 128-страничная графическая версия «Мастера и Маргариты» А. Климовского (Andrzej Klimowski) и Д. Шейбал (Danisia Schejbal). Примеры скульптурных «переводов» представлены в творчестве А. Руковишникова. Кроме того, появление новых типов информационных носителей обусловило создание звуковых версий текста романа в формате аудиокниг.

Подчеркнем, что интересующий нас художественный прием остранения широко представлен в русском оригинале, что иллюстрируется использованием редких ветхозаветных и других «странных» имен для именования персонажей романа, существующих в рамках «странного» inferнального времени (Воланд, Бегемот, Азazelло). Особенности передачи культуронимов романа в китайских переводах уже рассматривалась нами ранее (Разумовская & Ян Минбо, 2012). Эффект остранения булгаковских антропонимов и топонимов усиливается в китайских переводах за счет их презентации в иероглифической графике. В широком смысле можно утверждать, что весь роман и, прежде всего, действия inferнального времени романа написаны на основе универсального закона искусства, сформулированного В.Б. Шкловским, – закона остранения. «Странная» атмосфера романа создается автором непосредственно с первых строк мистического текста. Для рассмотрения художественного приема остранения и переводческой стратегии остранения обратимся к тексту первой главы романа. «Странность» информации главы эксплицируется уже ее названием «Никогда

не разговаривайте с неизвестными», сообщаям информацию о неизбежности встречи героев романа и, соответственно, его читателей с чем-то неизвестным, непонятным и, как следствие этого, странным. Во всех анализируемых вторичных переводных вариантах названия первой главы используется лексическая единица «strangers», которая также эксплицирует смысл «странное». Переводчики практически единодушны в выборе названия главы – «Never Talk to Strangers». Только в варианте перевода Мирры Гинзбург используется другой глагол речи – «Never Speak to Strangers».

Неизбежная встреча московского и «странного» inferнального времени героев неоднократно подчеркивается в тексте главы лексическими средствами. Предчувствие странных событий и появление странных персонажей предсказывается уже в первых строках: «Да, следует отметить первую странность этого страшного майского вечера. Ни только у будочки, но и во всей аллее, параллельной Малой Бронной улице, не оказалось ни одного человека. В тот час, когда уж, кажется, и сил не было дышать, когда солнце, раскалив Москву, в сухом тумане валилось куда-то за Садовое кольцо, – никто не пришел под липы, никто не сел на скамейку, пуста была аллея» (Булгаков, 2011: 5). В описании необычно безлюдного места событий доминантными лексическими единицами являются «странность» и «страшный», что полностью созвучно понятиям «остранение» и «острашение» М.Н. Эпштейна, описанным выше, а также их взаимосвязанности. В переводах представлены следующие варианты оригинального текста:

(1) «Oh, yes, we must note of the first strange thing about that dreadful May evening. Not a soul was to be seen around – not only at the stall, but anywhere along the entire avenue, running parallel to Malaya Bronnaya. At that hour, when it no longer seemed possible to breathe, when the sun was tumbling in a dry haze somewhere behind Sadovoye Circle, leaving Moscow scorched and gasping, nobody came to cool off under the lindens, to sit down on a bench, The avenue was deserted» (Bulgakov, 1987: 3);

(2) «And here it is worth noting the first strange thing about that terrible May evening. Absolutely no one was to be seen, not only by refreshment stand, but all along the tree-lined path that ran parallel to Malaya Bronnaya Street. At a time when no one, it seemed, had the strength to breathe, when the sun had left Moscow scorched to a crisp and was collapsing in a dry haze somewhere behind the Sadovoye Ring, no one came out to walk under the lindens, or to sit down on a bench, and the path was deserted» (Bulgakov, 1995: 3);

(3) «By the way, it is worthwhile to note the first strange thing about the horrible May afternoon. Not a single human being was to be found in the vicinity of the booth or, indeed, in the entire alley that ran parallel to Malaya Bronnaya Street. At an hour when it seemed almost impossible to breathe, when the sun, scorching Moscow, was plunging into the dry haze somewhere beyond the Sadovoye Ring Road, no one sought shelter in the shade of the lindens, no one sat down on the benches. Empty was the alley» (Bulgakov, 2011: 5);

(4) «Yes, the first strange thing about that terrible May evening should be noted. Not yet by the booth, but along the entire tree-lined avenue running parallel to Malaya Bronnaya Street, not a single person was about. At that hour, when people no longer even seemed to have the strength to breathe, when the sun, having heated Moscow up to an unbearable degree, was toppling in a dry mist somewhere down beyond the Garden Ring Road, nobody had come along here under the lime trees, nobody had sat down on a bench, the avenue was empty» (Bulgakov, 2008: 5).

Во всех анализируемых английских переводах, являющихся в значительной степени лексически, стилистически и синтаксически симметричными тексту оригинала, представлен константный переводческий вариант единицы оригинала – «странность» – «strange thing», помещенный, как и оригинальная единица, в синтаксически сильную инициальную позицию. Смысл «страшный» передается в переводах лексически синонимами «dreadful/ terrible/ horrible», а также имплицитно всем описанием пустынной сцены действия. Атмосфера странности усиливается по мере развития повествования: «Тут приключилась вторая странность, касающаяся одного Берлиоза. Он внезапно перестал икать, сердце его стукнуло и на мгновение куда-то провалилось, но потом вернулось, но с тупой иглой, засевшей в нем. Кроме того, Берлиоз охватил необоснованный, но столь сильный страх, что ему захотелось тотчас бежать с Патриарших без оглядки» (Булгаков, 2011: 6). В приведенном отрывке странное также непосредственно соседствует со страшным («сильный страх»). В переводах находим:

(1) «And now came the second strange thing, which involved only Berlioz. He suddenly stopped hiccupping, his heart thumped and dropped somewhere for a second, then returned, but with a blunt needle stuck in it. Besides, Berlioz was gripped with fear, unreasonable but so strong that that he had the impulse to rush out of the park without a backward glance» (Bulgakov, 1987: 4);

(2) «Here the second strange thing happened, which affected Berlioz alone. He suddenly stopped hiccupping, his heart pounded and stopped beating for a second, then started up again, but with a blunt needle lodged inside it. Besides that, Berlioz was seized with a groundless fear so intensive that he wanted to run away from Patriarch's Ponds that very minute without looking back» (Bulgakov, 1995: 4);

(3) «Then something else strange happened this time to Berlioz alone. His hiccups stopped suddenly, and his heart thumped and seemed to vanish for a moment. When it resumed beating, it was as though a blunt point had lodged in it. What's more, Berlioz was suddenly overcome with fear – fear unfounded, yet so powerful that he wanted to flee the Patriarchs that very moment and never look back» (Bulgakov, 2011: 6);

(4) «At this point the second strange thing occurred, concerning Berlioz alone. He suddenly stopped hiccupping, his heart gave a thump and disappeared somewhere for a moment, then returned, but with a blunt needle lodged in it. Moreover, Berlioz was seized by terror, groundless, but so powerful that he felt the urge to flee from the Patriarch's Ponds at once without a backward glance» (Bulgakov, 2008: 6).

Обратим внимание, что Мирра Гинзбург (Bulgakov, 1987: 4) не сохраняет в своем переводе важный для культуры Москвы топоним «Патриаршие пруды», а генерализирует его до более абстрактного понятия «парк» («park»). Странное место действия и странные ощущения писателей в дальнейшем значительно усиливаются очень странным появлением крайне странного персонажа: «И тут знойный воздух сгустился над ним, и сооткался из этого воздуха прозрачный гражданин престранныго вида» (Булгаков, 2011: 6). В анализируемых переводах представлены следующие варианты:

(1) «At this moment the fiery air before him condensed and spun itself into a transparent citizen of the strangest appearance» (Bulgakov, 1987: 4);

(2) «And then the hot air congealed in front of him, and out of it materialized a transparent man of most bizarre appearance» (Bulgakov, 1995: 4);

(3) «And then the muggy air thickened before him and wove itself into a transparent gentleman of the strangest appearance» (Bulgakov, 2011: 6);

(4) «And then the sultry air thickened before him, and out of this air was woven a transparent citizen of very strange appearance» (Bulgakov, 2008: 5).

Усиленная степень странности, выраженная в оригинале префиксальной единицей «престранный», сохранена во всех английских переводах – «the strangest/ bizarre/ the strangest/ very strange». Появление в воздухе «престранныго» персонажа (Коровьева) в свою очередь предвдывает появление главного инфернального (и также странного) персонажа – Воланда. В рассматриваемой главе автор не сообщает читателю имени героя, но дает развернутое описание его странной внешности и поведения. В тексте для номинации данного персонажа многократно используются лексические единицы «иностранец» и «неизвестный». В переводах – «foreigner» и «stranger», передающие читателю информацию о странности, «иностранности» («Немец? <...> Англичанин? <...> Француз? <...> Поляк? <...> Не иностранец? <...> Иностранец? <...> Интурист? <...> Шпион? <...> Русский эмигрант?») и «чужести» героя. Несколько реже все еще безымянный Воланд называется в главе «заграничным чудачком», «заграничным гостем», «иноземцем», «незнакомцем», что также определяет его как чужого, странного. Берлиоз мысленно определяет его как «престранныго субъекта». После предъявления Воландом писателям визитной карточки в тексте часто используется единица «профессор», а в заключительной части появляется сочетание «странный профессор». В финале дается намек на иностранное имя героя: «... поэт успел разглядеть на карточке напечатанное иностранными буквами слово “профессор” и начальную букву фамилии – двойное “В” – “W”» (Булгаков, 2011, с. 17). В русском оригинале одновременно использованы буквы кириллического и латинского алфавита и содержится эксплицитное указание на иностранную (чужую, странную) природу графического знака – «напечатанное иностранными буквами слово». Появление в кириллическом тексте оригинала инографической буквы «W», выделенной кавычками, также служит созданию эффекта остранения. В английских переводах находим следующие варианты:

(1) «... the poet had time to catch the word “Professor” printed on a card in a foreign alphabet, and the first letter of his name – a “W”» (Bulgakov, 1987: 15);

(2) «... the poet managed to make out the word “Professor” written on the card in a foreign letters, and also the first letter of his surname – a double V, a “W”» (Bulgakov, 1995: 11);

(3) «... the poet had time to see the title ‘professor’ in foreign letters on the card, as well as the first letter of a surname – a ‘W’» (Bulgakov, 2011: 15);

(4) «... the poet managed to make out on the card , printed in foreign letters, the word “Professor” and the initial letter of the surname – “W”» (Bulgakov, 2008: 16).

Смешение графических систем в русском оригинале делает эффект остранения в данном случае более сильным. В монографических английских переводах используются только графическое выделение кавычками и эксплицитные указания «foreign alphabet» и «foreign letters».

Все описанные выше примеры являются наглядной иллюстрацией использования приема остранения в оригинале и его сохранения в переводах. Для читателя английских переводов, которые не знакомы с топонимикой Москвы 20-х годов, эффект остранения может возникать при использовании в текстах переводов транслитерированных русских топонимов. В переводах обнаруживается их определенная вариативность. Так, «Малая Бронная» имеет следующие соответствия «Malaya Bronnaya» и «Malaya Bronnaya Street». Второй вариант содержит прямое указание на то, что топоним является названием улицы. «Садовое кольцо» – «Sadovoye Circle / Sadovoye Ring / Sadovoye Ring Road / Garden Ring Road». Эффект остранения создается в переводах также использованием таких топонимов, как «Соловки» («Solovki») и «Кисловодск» («Kislovodsk»). У переводческого дуэта Дианы Бургин и Кэтрин Тьернан О'Коннор и у Хью Альпина единица «Соловки» комментируется. Наряду с топонимами, эффект остранения создается использованием в текстах переводах транслитерированных русских антропонимов: «Иван Николаевич Поньрев» – «Ivan Nikolaevich Ponyrev (Ponygov)»; «Михаил Александрович (Миша)» – «Mikhail Alexandrovich (Misha)»; «Аннушка» – «Annushka». Специфика русского официального имени собственного создает у англофонных читателей перевода определенную информационную энтропию, которая имеет своим результатом создание эффекта остранения. В свою очередь, транслитерация имен может быть определена как использование переводчиком стратегии остранения. В переводном булгаковедении существуют различные точки зрения на варианты перевода фамилии поэта «Бездомный». В рассматриваемых английских переводах представлены два варианта – переводной («Homeless») и транслитерированный («Bezdomny»). Данный антропоним является крайне важным в художественном пространстве булгаковского текста не только в силу его культурной принадлежности к системе антропонимов русского языка, но и по причине его очевидной аллюзивности. Созданный М.А. Булгаковым антропоним «Бездомный» способен вызвать у образованного англофонного читателя определенные ассоциации с писательским сообществом СССР двадцатых годов XX века, а также конкретные ассоциации с поэтом Демьяном Бедным. Интересно, что булгаковский антропоним «Бездомный» является некой аллюзией не только на реальный антропоним «Бедный», являющийся псевдонимом, но и на реальную фамилию Демьяна Бедного – Придворов. Высокой степенью информационной энтропии обладает акроним «Массолит», выделенный в текстах переводов заглавными буквами – «MASSOLIT». Во всех переводах (за исключением версии Мирры Гинзбург) дается переводческий комментарий данной трудной для понимания единицы. Особое место в текстах переводов занимают названия-советизмы. Так, название минеральной вода «Нарзан» представлена в переводах вариантами «Narzan» «Narzan water» и «Mineral water». Только в переводе Хью Альпина данная единица комментируется. Название популярных в СССР папирос «Наша марка» имеет переводческие варианты «Home Brand» у Майкла Карпельсона (Bulgakov, 2011) и «Our Brand» в трех других переводах. Странность

данного названия подчеркивается использованием кавычек и курсива ('Our Brand', "Home Brand", *Our Brand*). Два переводных варианта имеет и название популярного в СССР издания «Литературная газета», которые во всех переводах оформлены курсивом (*Literary Gazette*, *The Literary Gazette*). О принадлежности Аннушки, купившей и разлившей подсолнечное масло, к молодежной организации ВЛКСМ («комсомолка») в переводах сообщается достаточно подробно: «a member of the Young Communist League», «a member of the Komsomol», «a member of the Komsomol», «a Russian woman in the Communist League of Youth». Энтропия и остранение создаются в оригинале и сохраняются в переводах использования множества имен богов, представителей науки и искусства, а также имен политических и религиозных деятелей. Так, объект исследований Воланда Герберт Аврилакский имеет в переводах такие соответствия «Herbert d' Aurillac» и «Gerbert of Aurillac», которые в двух переводах комментируются. Неизбежная встреча настоящего и прошлого обозначается в тексте романа уже в первой главе. В конце главы появляется обозначение месяца «нисан» («month of Nisan»), являющегося в еврейском календаре первым месяцем библейского и седьмым месяцем гражданского года. Отметим, что в переводе Майкла Карпельсона (Bulgakov, 2011) финальная часть первой главы, содержащая указание на библейское время, отсутствует. Переводчик сохранил аналогичную фразу только в начале второй главы, что несколько нарушает замысел автора и разрушает эффект остранения оригинала, а также параллелизм глав.

Таким образом, анализ текстов оригинала первой главы «Мастера и Маргариты» и четырех английских переводов позволяет прийти к выводу, что в данном материале представлены все известные в современном гуманитарном знании и рассмотренные выше проявления остранения: художественный прием, закон искусства и стратегия перевода. При межъязыковом переводе русского оригинала булгаковского текста перед переводчиком стоит сложная задача: правильно и точно идентифицировать проявления приема остранения в оригинале (определить такие фрагменты художественного текста, как единицы перевода); сохранить прием остранения в переводе с помощью культурно-ориентированной стратегии остранения; создать вторичный художественный текст, основанный на остранении как универсальном законе искусства. Воссоздание приема остранения оригинала в переводе позволит сохранить оригинальную эстетическую информацию и обеспечить место переводного художественного текста в текстовой и культурной решетке языка перевода.

## REFERENCES

- Беньямин, В. *Задача переводчика. Предисловие к переводу «Парижских картин» Бодлера*. Retrieved from <http://wwh.nsys.by:8101/klinamen/fila10.html>
- Брехт, Б. (1965). *Театр*. (Т. 5/2). М.: Искусство.
- Бузаджи, Д.М. (2007). «Остранение» в аспекте сопоставительной стилистики и его передача в переводе (на материалах английского и русского языков) (Диссертация на соискание ученой степени кандидата филологических наук). М.: Московский государственный лингвистический университет.

- Булгаков, М.А. (2011). *Мастер и Маргарита*. Санкт-Петербург: Азбука, Азбука-Аттикус.
- Гуссерль, Э. *Идеи чистой феноменологии и феноменологической философии*. Retrieved from [http://philosophy.ru/library/husserl/husserl\\_ideal.html](http://philosophy.ru/library/husserl/husserl_ideal.html)
- Ивлева, А.Ю. (2009). *Культурное пространство художественного текста: от символа предела к символу-образу* (Диссертация на соискание ученой степени доктора философских наук). Саранск: Мордовский государственный университет им. Н.П. Огарева.
- Ингарден, Р. (1962). *Исследования по эстетике*. М.: Изд-во Иностранной литературы.
- Корнаухова, Н.Г. (2011). Переводческие стратегии в аспекте манипуляции сознанием. *Вестник Иркутского государственного лингвистического университета*, 15 (3), 90-96.
- Кузьмина, Н.А. (2009). *Интертекст: тема с вариациями. Феномены культуры и языка в интертекстуальной интерпретации*. Омск: Изд-во Ом. гос. ун-та.
- Куницына, Е.Ю. (2009). *Шекспир – Игра – Перевод*. Иркутск: Изд-во ИГЛУ.
- Лапониная, Л. (2005). Прием остранения в рассказах А.П. Чехова о детях. *Материалы международной научной конференции*. М.: Изд-во МГУ, 126-132.
- Лотман, Ю.М. (1992). Память в культурологическом освещении. In: *Избранные статьи*. Т. 1. (200-202). Таллинн: Александра, 1992.
- Монастырский, А. (1999). *Словарь терминов московской концептуальной школы*. М.: Ad Marginem.
- Миронов, В.В. (Ред.). (2012) *Научное искусство: Тезисы I Международной научно-практической конференции. МГУ имени М.В. Ломоносова, 04.05.04.2012*. М.: МИЭЭ.
- Нестеренко, О. А. (2010). Адаптация и остранение как переводческие стратегии (на примере перевода поэмы Н.В. Гоголя «Мертвые души» К. Инглишем). *Вестник Томского государственного университета*, 338, 26-29.
- Разумовская, В.А. (2011). Художественный текст в решетках культуры и переводе. *Вестник Тюменского государственного университета*, 1, 206-213.
- Разумовская, В.А., & Ян Минбо. (2012). Булгаковский текст в китайских переводах: переводимое и непередаваемое. В Гжегож Пшебинда & Януш Свежий (Ред.), *Михаил Булгаков, его время и мы (707-723)*. Краков: Scriptum.
- Сошкин, Е. (2012). Приемы остранения: опыт унификации. *Новое литературное обозрение*, 2 (114), 178-191.
- Шкловский, В. (1983). Искусство как прием. In: *О теории прозы (9-26)*. М.: Советский писатель.
- Эпштейн М. Н. *Жуткое и странное: О теоретической встрече З. Фрейда и В. Шкловского*. Retrieved from [www.russ.ru/krug/razbor/20030314\\_ep.html](http://www.russ.ru/krug/razbor/20030314_ep.html)
- Юнг, К.Г. (1997). *Человек и его символы*. М.: Серебряные нити.
- Assmann, J. (1992). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C. H. Beck.
- Bassnett, S., Lefevere, A. (1998). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation. Topics in Translation (Vol. 11)*. Clevedon: Multilingual Matters.
- Bulgakov, M. (1987). *The Master and Margarita*. (M. Ginsburg, Trans.). New York: Grove

Weidenfeld.

- Bulgakov, M. (1995). *The Master and Margarita*. (D. Burgin & K. T. O'Connor, Trans.). London: PICADOR.
- Bulgakov, M. (2008). *The Master and Margarita*. (H. Aplin, Trans.). London: Oneworld Classics.
- Bulgakov, M. (2011). *The Master and Margarita*. (M. Karpelson, Trans.). London: Wordsworth Classics.
- Halbwachs, M. (1968). *La memoire collective*. Paris: PUF.
- Venuti, L. (2006). Strategies of translation. In M. Baker (Ed.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge. Taylor and Francis Group, 240-244.

#### REFERENCES IN ROMAN SCRIPT (ISO 9)

- Ben'jamin, V. *Zadacha perevodchika. Predislovie k perevodu «Parizhskih kartin» Bodlera*. Retrieved from <http://wwh.nsys.by:8101/klinamen/fila10.html>
- Brecht, B. (1965). *Teatr*. (T. 5/2). M.: Iskusstvo.
- Buzadzi, D.M. (2007). «Ostranenie» v aspekte sopostavitel'noj stilistiki i ego peredacha v perevode (na materiala anglijskogo i ruskogo jazykov). (Dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni kandidata filologicheskikh nauk). M.: Moskovskij gosudarstvennyj lingvisticheskij universitet.
- Bulgakov, M.A. (2011). *Master i Margarita*. Sankt-Peterburg: Azbuka, Azbuka-Attikus.
- Gusserl', Je. *Idei chistoj fenomenologii i fenomenologicheskoy filosofii*. Retrieved from [http://philosophy.ru/library/husserl/husserl\\_ideal.html](http://philosophy.ru/library/husserl/husserl_ideal.html)
- Ivleva, A.Ju. (2009). *Kul'turnoe prostranstvo hudozhestvennogo teksta: ot simvola predela k simvolu-obrazu* (Dissertacija na soiskanie uchenoj stepeni doktora filosofskih nauk). Saransk: Mordovskij gosudarstvennyj universitet im. N.P. Ogareva.
- Ingarden, R. (1962). *Issledovanija po jestetike*. M.: Izd-vo Inostrannoju literatury.
- Kornauhova, N.G. (2011). Perevodcheskie strategii v aspekte manipuljacii soznaniem. *Vestnik Irkutskogo gosudarstvennogo lingvisticheskogo universiteta*, 15 (3), 90-96.
- Kuz'mina, N.A. (2009). *Intertekst: tema s variacijami. Fenomeny kul'tury i jazyka v intertekstual'noj interpretacii*. Omsk: Izd-vo Om. gos. un-ta.
- Kunicyna, E.Ju. (2009). *Shekspir – Igra – Perevod*. Irkutsk: Izd-vo IGLU.
- Laponina, L. (2005). Priem ostraneniya v rasskazah A.P. Chehova o detjah. *Materialy mezhdunarodnoj nauchnoj konferencii*. M.: Izd-vo MGU, 126-132.
- Lotman, Ju.M. (1992). Pamjat' v kul'turologicheskom osveshhenii. In: *Izbrannye stat'i*. T. 1. (200-202). Tallinn: Aleksandra, 1992.
- Monastyrskij, A. (1999). *Slovar' terminov moskovskoj konceptual'noj shkoly*. M.: Ad Marginem.
- Mironov, V.V. (Red.). (2012) *Nauchnoe iskusstvo: Tezisy I Mezhdunarodnoj nauchno-prakticheskoy konferencii. MGU imeni M.V. Lomonosova*, 04.05.04.2012. M.: MIJeJe.
- Nesterenko, O. A. (2010). Adaptacija i ostranenie kak perevodcheskie strategii (na primere perevoda pojemy N.V. Gogolja «Mertvye dushi» K. Inglishem). *Vestnik Tomskogo*

- gosudarstvennogo universiteta*, 338, 26-29.
- Razumovskaja, V.A. (2011). Hudozhestvennyj tekst v reshetkah kul'tury i perevode. *Vestnik Tjumenskogo gosudarstvennogo universiteta*, 1, 206-213.
- Razumovskaja, V.A., & Jan Minbo. (2012). Bulgakovskij tekst v kitajskih perevodah: perevodimoe i neperevodimoe. V Gzhegozh Pshebinda & Janush Svezhij (Red.), *Mihail Bulgakov, ego vremja i my (707-723)*. Krakov: Scriptum.
- Soshkin, E. (2012). Priemy ostraneniya: opyt unifikacii. *Novoe literaturnoe obozrenie*, 2 (114), 178-191.
- Shklovskij, V. (1983). Iskusstvo kak priem. In: *O teorii prozy (9-26)*. M.: Sovetskij pisatel'.
- Jepshtejn M. N. *Zhutkoe i strannoe: O teoreticheskoj vstreche Z.Frejda i V.Shklovskogo*. Retrieved from [www.russ.ru/krug/razbor/20030314\\_ep.html](http://www.russ.ru/krug/razbor/20030314_ep.html)
- Jung, K.G. (1997). *Chelovek i ego simvol*. M.: Serebrjanye niti.
- Assmann, J. (1992). *Das kulturelle Gedächtnis. Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*. München: C. H. Beck.
- Bassnett, S., Lefevere, A. (1998). *Constructing Cultures: Essays on Literary Translation. Topics in Translation* (Vol. 11). Clevedon: Multilingual Matters.
- Bulgakov, M. (1987). *The Master and Margarita*. (M. Ginsburg, Trans.). New York: Grove Weidenfeld.
- Bulgakov, M. (1995). *The Master and Margarita*. (D. Burgin & K. T. O'Connor, Trans.). London: PICADOR.