

Переводческая доктрина Марины Цветаевой с точки зрения переводоведения⁵³

The Translational Doctrine of Marina Tsvetaeva from the Point of View of Translation Studies

VLADIMIR LUARSABISHVILI, *New Vision University*
 vluarsabishvili@newvision.ge

Received: March, 28 2020.

Accepted: October, 20 2020.

АННОТАЦИЯ

Целью настоящей статьи является рассмотрение переводческой доктрины Марины Цветаевой. В первой части текста мы сформулируем цель и структуру настоящего исследования. Во второй части мы коротко охарактеризуем тот исторический контекст, в котором Цветаева занималась переводами Лорки. В третьей части будет рассмотрена традиция испанско-русских переводов с указанием имен выдающихся русских переводчиков с испанского языка в сопоставлении фигуры Лорки с историческим и политическим контекстом времени. В четвертой части мы попытаемся продемонстрировать суть метода цветаевского перевода и проанализировать его, основываясь на теориях перевода Антуана Бермана и Лоуренса Вентути. В пятой, последней части статьи будут представлены заключения.

Ключевые слова: Марина Цветаева, Федерико Гарсия Лорка, поэтический перевод, теория перевода, переводческая доктрина.

ABSTRACT

I shall, in section 1, indicate the main goal of the investigation and define the structure of the article. In section 2 I shall briefly describe the historical context in which Tsvetaeva realized the translations of Lorca's poems. Section 3 will be concerned with the traditions of Spanish-Russian translations listing main Russian translators and pointing out the place of Lorca's texts in historical and political context. In section 4 I shall attempt to show how and in what way Tsvetaeva performed Lorca's translations and to analyze them based on the theories of Antoine Berman (the 'negative analytic' of translation) and Lawrence Venuti (domestication and foreignization). Section 5 will represent the discussions of the work done.

Keywords: Marina Tsvetaeva, Federico Garcia Lorca, poetic translation, theory of translation, translation doctrine.

Есть нечто в стихах, что важнее их смысла – их звучание.

М. Цветаева⁵⁴

Я окончательно убедилась, что для поэта переводы – дело гибельное. Творческая энергия утекает и образуетея то удушье, с которым совершенно нельзя бороться.

А. Ахматова. Из письма Д.Е.Максимову⁵⁵

⁵³ This article is a result of the research carried out within the RDI project "Analogy, equivalence, polyvalence and transferability as cultural-rhetoric and interdiscursive foundations of the art of language: literature, rhetoric and discourse" (Acronym: TRANSLATIO. Reference: PGC2018-093852-B-I00), funded by the Spanish Ministry of Science, Innovation and Universities.

⁵⁴ Марина Цветаева. «Поэт и время», Сочинения в двух томах, т. 2, Москва, «Художественная Литература», 1998 г., стр. 362.

⁵⁵ Анна Ахматова. Сочинения в двух томах, т. 2, Москва, издательство «Правда», 1990 г., стр. 235.

1. Введение

Цель настоящей статьи – еще раз поразмыслить о переводческой доктрине Марины Ивановны Цветаевой. Исследуемая нами тема не теряет актуальности вот уже несколько десятков лет (Иванов, 1967, 1968; Левик, 1969; Эткин, 1970, 1996; Coudenys, 1994; Khotimsky, 2016). Она оказалась настолько интересной и неисчерпаемой, насколько многочисленными являются переводы поэта. Переводя с испанского, чешского, сербского, хорватского, болгарского, еврейского, грузинского и других языков, М. Цветаева сформулировала собственную доктрину, которая детально изучена учеными (Kemball, 1991; Smith, 1994, 2004; Markiš, 1998). Что касается нашего исследования, его цель несколько иная и заключается в оценке переводческой доктрины М. Цветаевой с точки зрения переводоведения, в частности, нескольких теории XX века. В ранее опубликованной статье мы провели сопоставительный анализ переводческих доктрин В. Набокова и М. Цветаевой (Luarsabishvili, 2015); а в настоящей постараясь сформулировать не только отличительные черты цветаевского подхода к иноязычному тексту, но и очертить общий контур правил переноса составляющих чужой культуры в родную.

В качестве материала нами будут использованы воспоминания Марины Цветаевой и ее современников о тактике и практике цветаевского перевода, а также переводы испанской поэзии, в частности, стихов Федерико Гарсиа Лорки, принадлежащие перу Марины Ивановны.

Статья состоит из четырех частей: после представленного короткого вступления, в первой части будут предложены воспоминания современников поэтессы о ее переводческой работе, а также письмо Цветаевой, отражающее ее отношение к литературному переводу; во второй части представлена история зарождения культуры перевода с испанского языка на русский; в третьей рассмотрены переводы двух стихотворений Лорки и их сопоставление с испанскими оригиналами, а в последней, четвертой части статьи сформулированы заключения об исследуемом вопросе.

2. Воспоминания современников. Письмо Цветаевой

Марина Ивановна Цветаева занималась переводами по приезде из-за границы. Находясь в тяжелом материальном положении, оставшись одна с сыном школьного возраста, потеряв одну дочь и не имея возможности видеть другую, живя без постоянного заработка и своей квартиры, поэтесса вынуждена была взяться за литературный перевод. В те тяжелые времена, чтобы не потерять профессиональную форму и сохранить здравый ум, русские деятели культуры, находящиеся во внутренней эмиграции, прибегали к разным способам самосохранения. Известно, например, что Ахматова читала классическую греческую литературу, Шостакович писал музыку для кинофильмов, Рахманинов выступал пианистом, а Пастернак и Цветаева начали переводить иноязычных авторов⁵⁶. Однако, если Пастернак пользовался расположением Вождя, то Цветаева не принадлежала к числу фаворитов красного двора. Ее отъезд, сначала в Берлин, где встретила с мужем, а после в Прагу и Париж, так же, как и

⁵⁶ На эту тему: Orlando Figes, *Natasha's Dance: a Cultural History of Russia*, Penguin, 2003.

приезд обратно в СССР в 1939 году, не вызвал особых оваций на родине поэта. Ценили ее в узком кругу и, с оговоркой, – после Ахматовой. Не могло быть и речи о печатании ее текстов, поэтических либо прозаических, русского периода или написанных вне родной земли. Единственным средством для существования оставались переводы. Вот как описывает то время Мария Белкина:

[...] с декабря 1939-го переводы для нее становятся хлебом насущным – это единственный источник существования. Выбирать не приходится, она переводит подряд все, что ей предлагают, не зная языка, по тупым, безграмотным подстрочникам, стихи зачастую несуществующих поэтов, которые внушают ей свою бездарность. И она по медиумичности поэта не может не слушать неудавшегося глухаря-медиума и всеми силами сознания сопротивляется его бездарности: «Вот и вся моя работа...» И на эту работу уходит весь день, тратятся последние силы, последний отпущенный ей на земле срок... Она не может и не хочет, как профессионалы-переводчики, быстро, без особой затраты сил и времени делать переводы для заработка, а в общем-то, делать их на том же уровне, на котором сделан и подлинник... (Белкина, 1998: 99-100).

Для понятия отношений, которые складывались между поэтессой и издательством, большой интерес представляют письма Марины Ивановны, отправленные Виктору Гольцеву, который составлял и редактировал антологию грузинской поэзии для Гослитиздата. Для наглядности, приведем одно из них:

«Голицыно, Дом писателей, 2-го февраля 1940 г.

Милый Виктор Викторович,

Договор я получила, но подписать его в таком виде никак не могу.

Во-первых – срок: 25-ое февраля на обе вещи – боюсь, не справлюсь, а если подпишу – от страха наверняка не справлюсь. Гоготура у меня пока сделано $\frac{3}{4}$, а Барс вовсе не начат, из остающихся же 23 дней – несколько уж наверно выпадут – на поездки в город. Приезды знакомых, домашние дела – и прочее. Считаюсь с медленностью моей работы (не больше 20 строк в день, а когда и меньше, а на 330 сделанных строк – уже целая громадная черновая тетрадь, могу показать), я никак не могу поручиться за срок – тем более, что дней пять у меня еще уйдет на правку Гоготура.

Второе: в договоре неверное количество строк: в Гоготуре не 424 строчки, а 442, в Барсе – не 140, а 169, в общем на 47 строк больше, чем сказано в договоре. Давайте так: либо 25-ое февраля на одного Гоготура, либо 10-е марта – на обе вещи, - как хотите, но только не 25-ое февраля на обе. Я не хочу гнать через пень-колоду, подгоняемая страхом. Меня подгонять вообще не надо: я всегда даю свой максимум, не моя вина – что он так мал.

Вполне возможно, что я обе вещи закончу раньше 10-го марта – это уже дело удачи – тогда и представлю их раньше, но раньше, чем они будут совсем хороши, – не дам, поэтому и не хочу этого срока.

До Вашего ответа договор держу у себя – и работаю дальше. Если не хотите писать – позвоните в Голицыно, Дом писателей, где я ежедневно бываю от 1 ч. 30 мин. до 2 ч. 30 м. и от 6 ч. до 7 ч. И немножко позже (9-го вечером и 10-го днем меня не будет).

Шлю Вам сердечный привет и надеюсь, что Вы поймете серьезность моих доводов. Первый заинтересованный – Ваш (или: наш) автор.

М.Ц.» (Белкина 1988: 92-93.)

Как следует из письма, отношение государства к переводчикам было не совсем реалистическим – во-первых, сроки были сжатыми, во-вторых – строки, по которым переводчики должны были получать гонорары, неправильно подсчитывались. Что касается работы Марины Ивановны, то о ней можно судить как на основе приведенного,

так и других ее писем – поэтесса серьезно относилась к переводам, нам даже кажется, что так же серьезно, как к собственным текстам. Фактически, она рассматривала перевод, как оригинальный текст переводчика. Это наблюдение особенно важно с точки зрения определения цветаевской тактики перевода.

Несмотря на большой объем и сжатые сроки, Марина Ивановна продолжала работать, однако труд плохо оплачивался. Для экономии места, мы не приведем другие письма поэтессы, так как они общедоступны и не раз были опубликованы, в том числе в цитируемой нами книге Марины Белкиной.

Во время Второй мировой войны Марина Цветаева переводила поэзию Федерико Гарсии Лорки. Два стихотворных перевода будут рассмотрены и проанализированы нами в третьей части настоящей статьи.

3. Испанско-русский перевод и переводчики

Марина Цветаева переводила со многих языков, среди них особое место занимают переводы с испанского. Особое – с двух точек зрения. Во-первых, примечательно, что если с английского, немецкого, французского или итальянского переводило подавляющее большинство советских переводчиков, то испанский был языком менее популярным. Во-вторых, по нашему мнению, возможно, что именно перевод испанских авторов делал фигуру переводчика в целом, и Марины Ивановны в частности, востребованным, исходя из политической обстановки в Испании. Советские писатели и корреспонденты, находящиеся на испанском фронте, обилие поддерживающих республиканское правительство писем в прессе и, наконец, трагическая смерть Федерико Гарсии Лорки, убитого приверженцами военной диктатуры Франциско Франко сделало его личность и творчество заманчивым для советской власти и, возможно, сыграло решающую роль в заинтересованности советских литературных кругов в переводах испанских авторов.

Однако не следует забывать и то обстоятельство, что, хотя с испанского языка и переводила малая часть переводчиков, но они были лучшими в своей сфере. Достаточно вспомнить такие имена, как А.А. Смирнов, Б.А. Кржевский, Г.Л. Лозинский, Д.И. Выготский, В.В. Рахманов, К.Н. Державин и К.В. Мочульский⁵⁷. Тексты Сервантеса, как и в случае других литератур, сыграли большую роль для начала перевода испанской литературы на русский язык. Мы имеем в виду не только «Дон Кихота» – еще в 19-м веке А.Н. Островским были переведены его «Интермедии».

То, что испанская литература со временем стала одной из переводимой западной литературой на русский язык, обусловлено наличием не только блестящего поколения переводчиков, но также и ученых-испанистов. Истоки следует искать у самого Ломоносова, изучавшего испанский и португальский языки. С этой точки зрения большой исторический интерес представляет статья Л.Н. Степанова «50 лет

⁵⁷ Интересная статья на эту тему принадлежит К.С. Корконосенко. Она значима еще и потому, что в ней впервые упоминается имя переводчика Вадима Владимировича Рахманова, приговоренного особой тройкой НКВД СССР 5 февраля 1940 года к пяти годам лишения свободы и скончавшемся в Северо-восточном ИТЛ Магаданской области.

испанистике в МГУ: как это начиналось», доступное на веб-странице университета⁵⁸.

4. Цветаевские переводы двух стихотворений Лорки

В этой части статьи мы проведем сопоставительный анализ с точки зрения двух теорий перевода, в частности, трудов Антуана Бермана и Лоуренса Венути. Выбор указанных теории в качестве методологического инструмента обусловлен тем обстоятельством, что оба автора ставят в центр своих исследований один и тот же феномен – т.н. «натурализации» (термин Бермана) или «доместикации» (термин Венути). В частности, рассматривая этическую сторону перевода, Берман указывает на обязательность принятия чужого в переведенном тексте (Berman, 2004: 277), с чем согласен Венути, размышляя о феномене *очуждения* («форенизации») как об этнодевиационном феномене, отсылающем читателя к автору оригинала (Venuti, 1998: 242). По нашему мнению, переводы Лорки в исполнении Цветаевой подвержены указанной тенденции неприятия чужого, иными словами, в них наглядно выступает потеря культурных характеристик оригинала и, следовательно, его доместикация. Именно по этому принципу и были выбраны нами указанные два теории перевода.

Антуан Берман указывает на необходимость принятия «чужого как чужого» в переведенном тексте, что называет термином «negative analytic»: “The negative analytic is primarily concerned with ethnocentric, annexionist translations and hypertextual translations (pastiche, imitation, adaptation, free writing), where the play of deforming forces is freely exercised” (Berman, 1985/2004: 278, *Apud* Munday, 2008: 147). Принимая во внимание лингвистическую разнородность и креативность, наличествующих во время перевода, Берман выделяет двенадцать «деформирующих тенденций, которые препятствуют принятию оригинала как части чужой культуры. Мы вернемся к рассмотрению конкретных бермановских тенденций при анализе цветаевских переводов.

Что касается вклада Лоуренса Венути в современное переводоведение, то он важен с точки зрения формирования двух терминов – «одомашнивание/доместикация» и «очуждение/форенизация» текста оригинала. По мнению ученого, чем больше удаляется переводчик от культурных и иных характеристик оригинала, тем в большей степени «одомашненный» текст получает он при переводе. Согласно Венути (1995), «одомашнивание» является обычной переводческой тактикой в современной англо-американской культуре (автор ввел для описания этой позиции термин «незримости»), Пим выявил ту же традицию в испанской, французской и бразильской литературах (Venuti's *Visibility, Target* 8 (I), 1996: 165-177), Хатим изучил ее в литературной полисистеме Запада (*Implications of Research into Translator Invisibility, Target* II (2), 1999: 201-222). Сам Венути выступает за переводческую стратегию «очуждения», которую реализовал при переводах итальянского поэта Таркетти (Iginio Ugo Tarchetti (2013). *The Fantastic Tales*. Translated by Lawrence Venuti, Alma Books).

Теперь рассмотрим переводы М. Цветаевой, сравнивая их с оригиналами Ф. Гарсиа Лорки.⁵⁹

⁵⁸ <http://www.philol.msu.ru/~iber/hist.html>.

⁵⁹ Известно, что Цветаева перевела 5 стихотворений Лорки («Гитара», «Селенье», «Пейзаж», «Пещера», «А потом...»). В предыдущей работе (Luarsabishvili, 2015) мы рассмотрели перевод стихотворения «Pueb-

La guitarra

Empieza el llanto
 de la guitarra.
 Se rompen las copas
 de la madrugada.
 Empieza el llanto
 de la guitarra.
 Es inútil
 callarla.
 Es imposible
 callarla.
 Lloro monótona
 como llora el agua,
 como llora el viento
 sobre la Nevada.
 Es imposible
 callarla.
 Lloro por cosas
 lejanas.
 Arena del Sur caliente
 que pide camellias blancas.
 Lloro fleche sin blanco,
 la tarde sin mañana,
 y el primer pájaro muerto
 sobre la rama.
 ¡Oh, guitarra!
 Corazón malherido
 con cinco espadas.

Гитара⁶⁰

Начинается
 плач гитары.
 разбивается
 чаша утра.
 Начинается
 плач гитары.
 О, не жди от нее
 молчанья,
 не проси у нее
 молчанья!
 Неустанно
 гитара плачет,
 как вода по каналам – плачет,
 как ветра над снегами – плачет,
 не моли ее о молчанье!
 Так заплачет закат о рассвете,
 так плачет стрела без цели,
 так песок раскаленный плачет

lo» («Селенье»), в настоящей же статье решили продолжить изучение переводческой доктрины Марины Ивановны на примере двух других стихотворений того же автора. Детально об историческом контексте и сопоставительном анализе пяти переведенных стихотворений, см. Оболенская, 2015.

⁶⁰ Оба перевода цитируются по изданию: Гарсиа Лорка, 2000: 78-79.

о прохладной красе камелий.
Так прощается с жизнью птица
под угрозой змеиного жала.
О гитара,
бедная жертва
пяти проворных кинжалов!

В оригинале читаем: «Es inútil callarla./Es imposible callarla», а в переводе: «О, не жди от нее молчанья, /не проси у нее молчанья!». Дословно перевод звучит как: «Бесполезно ее молчанье, невозможно ее молчанье». Перевод Цветаевой является наглядным примером четвертой деформирующей тенденции по Берману, т.н. «Epnoblement», когда переводчик «совершенствует» оригинал, выражая его в более элегантной манере. В стихотворении Лорка характеризует гитару, описывает ее конкретные особенности, одушевляет ее. Цветаева же на передний план ставит человека, ожидающего молчанья гитары. Это смещение акцентов примечательно и с культурологической точки зрения: при переводе следует помнить, что гитара в испанском фольклоре имеет особое значение. Таким образом, меняя текст оригинала, переводчик не только «совершенствует» Лорку на русском языке, но и меняет культурно-семантический смысл оригинала.

Далее, Лорка описывает: «Llora monótona/como llora el agua», что в переводе звучит как «Неустанно гитара плачет/как вода по каналам – плачет».⁶¹ В оригинале отсутствует слово «канал». Это слово в словаре Даля определяется как «длинная канава или ровь, съ напускною водою, для стоку, притоку, или для сообщения судоходнаго» (Даль, 1981, 2: 83). Можно допустить, что смысл в переводе не изменен и вода плачет, продвигаясь по каналу, однако: а) учитывая, что в следующей строке речь идет о ветре («как ветра над снегами – плачет»), можно предположить, что Лорка имел в виду не текущую, а падающую воду, т.е. дождь, и б) по Берману указанное является второй деформирующей тенденцией – «Clarification», когда переводчик пытается сделать более понятным то, что не объяснено в оригинале. Эта же строфа в оригинале продолжается как «Es imposible callarla», тогда как у Цветаевой – «не моли ее о молчанье!»

Следующие две строчки оригинала «Llora por cosas lejanas» у Марины Цветаевой вовсе стерты. Возможно, ей предоставили неполноценный подстрочник, а возможно ее стерла она сама. В обоих случаях мы имеем дело с восьмой деформирующей тенденцией по Берману – «The destruction of underlying networks of signification», когда переводчик отказывается от сети слов, которые могут не быть важными, но, в то же время, могут придавать тексту равномерность и смысл.

В переводе строки «у el primer pájaro muerto/sobre la rama.» читаем «Так прощается с жизнью птица/под угрозой змеиного жала.». Угроза змеиного жала не упоминается в оригинале, в этом случае наблюдается ярко выраженная пятая деформирующая тенденция по Берману – «Qualitative impoverishment», когда по типу «иконичности», формы выражения или звучания как-то связаны со смыслом. Возможно, что Марина Ивановна представила смерть птицы на ветке от змеиного укуса. Эта же строка

⁶¹ Как выяснилось, в первой публикации 1944 года и в сборнике переводов 1967 года присутствовало слово «наклонам» вместо «каналам». Автор настоящей статьи благодарит рецензента, указавшего на этот интересный исторический факт. Детально на эту тему, см. Оболенская, 2015: 102.

представляет и яркий пример «доместикации» оригинала, когда переводчица ярко и энергично выступает в переведенном тексте – указанное подтверждается и анализом Оболенской, согласно которому: «Если мы вспомним, при каких обстоятельствах – отчаяние, нищета, аресты друзей и близких, смерти и предательства – Цветаева работала над переводом «Гитары», нам станет понятнее, откуда взялись добавленные Цветаевой слова об «угрозе змеиного жала» (Оболенская, 2015: 104). Следовательно, в переведенном тексте налицо не только качественная деформация текста, но и явное «одомашнивание» оригинала, в котором проецирован чужой и несуществующий для Лорки мир, а именно – мир Цветаевой.

В конечной строфе строка «Corazón malherido/con cinco espadas.» переведена как «бедная жертва/пяти проворных кинжалов!», что также является примером описанной нами выше деформации, которая в списке Бермана четвертая – «Ennoblement». Анализируя эту строфу и объясняя причину замены «шпаги» на «кинжалы», Оболенская ссылается на желание переводчицы выделить «кинжалы» как оружия «[...] подлого, предательского и преступного убийства» (Оболенская, 2015: 104), одновременно указывая, что мечи (или дротики) «[...] частый мотив рисунков Лорки, а одновременно это название жанра пронзительных песнопений, посвященных мукам распятого Христа и исполняемых на Страстной неделе в Андалусии», о чем не знала Цветаева (Оболенская, 2015, там же). Данная строфа представляет особый интерес с точки зрения «доместикации» оригинала, когда переводчик удаляется от культурных характеристик переводимого текста и становится зримым в переведенном тексте.

Рассмотрим стихотворение «А потом...».

Y después...

Los laberintos
que crea el tiempo,
se desvanecen.

(Sólo queda
el desierto).

El corazón,
Fuente del deseo,
se desvanece.

(Sólo queda
el desierto).

La ilusión de la aurora
y los besos,
se desvanecen.

Sólo queda
el desierto.
Un ondulado
desierto.

А потом...

Прорытые временем
лабиринты –
исчезли.

Пустыня –
осталась.

Закатное марево
и поцелуи –
пропали.

Пустыня –
осталась.
Умолкло, заглохло,
остыло, иссякло,
исчезло.
Пустыня –
осталась.

(Лорка, 2000: 82-83)

В переводе несколько деформирующих тенденций. В частности, в повторяющейся в оригинале строфе «*Sólo queda/el desierto*» везде стерто слово «*Sólo*», что является восьмой деформирующей тенденцией по Берману – «*The destruction of underlying networks of signification*». Выражение «*La ilusión de la aurora*» переведено как «Закатное марево», что не является точным переводом, так как «*aurora*», которая по-русски звучит как «аврора», в словаре Даля определяется как «аврора», «утренняя заря», «зорька», «заряница» (Даль, 1981, 1: 4), тогда как Марина Ивановна переводит как «закатное». Далее, перед последней строфой в переводе вставлена строфа, которая вовсе отсутствует в оригинале «Умолкло, заглохло,/остыло, иссякло,/исчезло.». Возможно, что «появление» новой строфы в стихотворении Лорки преследовало цель усилить эмоциональную нагрузку стихотворения, еще раз подчеркнуть всю безвыходность описываемой картины, вопрос лишь в том, насколько нуждался оригинал Лорки в этом. Указанное одновременно является и ярким примером «доместикации», когда несуществующая в оригинале переводная вставка выводит на первый план не автора оригинала – Лорку – или испанские культурные характеристики, а переводчицу, ее восприятие текста оригинала. Наконец, в переводе последней строки пропущено слово, которым Лорка характеризует пустыню, которую описывает – «*ondulado*». Однозначно, что стирание слов «*Sólo*» в начале строфы и «*ondulado*» в конце той же строфы, не может способствовать переносу эмоционально-семантической нагрузки оригинала в переводе.

В цитируемой нами выше статье Оболенская обращает внимание на стилистические особенности цветаевских переводов – на употребление своеобразной пунктуации, характерной для Марины Ивановны и отсутствующей в поэзии Лорки; в частности, речь идет об употреблении тире у Цветаевой и о наличии скобок у Лорки:

«[...] в стихах Цветаевой пунктуация является одним из важнейших стилистических

приемов, а самый сильный знак выделения у Цветаевой – это именно тире. В ее стихах тире – это и противопоставление, и эмфаза, и умолчание, и еще много всего. [...] А в стихах Лорки иногда сходную функцию выполняют скобки: как правило, в скобках заключен второй план повествования, второй голос в диалоге, который либо возражает первому, либо дополняет его взглядом со стороны, либо вводит иной код повествования (например, пластический или живописный ряд), и часто этот второй план словно разрывает связь с миром обыденного, придает образу вселенский масштаб.» (Оболенская, 2015: 106).

Налицо явная «доместикация» перевода, отказ от оригинальной структуры стиха и ее не только визуальное, но и качественное изменение – формирование противопоставлений или других, чуждых оригиналу характеристик.

5. Заключение

Марина Цветаева воспринимала литературный перевод как поэтическое творение. Она ставила себя на место автора оригинального текста и заново развивала поэтическую мысль (в нашем случае, Лорки), пропуская ее через собственный медиум. Действуя подобным образом, переводы стихотворения Лорки – это не намеренный перенос чужой (не русской) культуры на родной (русский) язык, а прочувственное творение оригинальной испанской поэзии в русской литературе. Следовательно, переводы поэзии Лорки являются восприятием и вдохновением испанского лирика в космовидении Цветаевой.

Однако, в чем суть такого поведения переводчика? В чем причина историко-культурологического объяснения восприятия чужого как своего, т.е. доместикации оригинального текста?

Литература, как часть культурного наследия нации, содержит в себе исторический опыт развития языка и мышления. Рецепция философских идей разных народов являлась предметом интереса русских философов многих поколений. В связи с этим примечательно размышление Петра Чаадаева об историческом происхождении мысли на Востоке и об его дальнейшем развитии на Западе: «Первым выступил Восток и излил на землю потоки света из глубины своего уединенного созерцания; затем пришел Запад со своей всеобъемлющей деятельностью, своим живым словом и всемогущим анализом, овладел его трудами, кончил начатое Востоком и, наконец, воспринял все его достижения» (Чаадаев, 2011: 233-234). Желание русских мыслителей понять историю идей в мировом масштабе преследовало цель самоопределения, применения всеобщих, исторических характеристик в русском контексте. Универсальную противоречивую человеческую природу русские философы старались сопоставить с родной, для ее понятия и определения. Вот как определяет это Николай Бердяев, объясняющий сложные черты русского характера, в частности ее поляризованность, географическими определяющими: «Русский народ есть в высшей степени поляризованный народ, он есть совмещение противоположностей. [...] Противоречивость и сложность русской души, может быть, связана с тем, что в России сталкиваются и приходят во взаимодействие два потока мировой истории – Восток и Запад» (Бердяев, 2012: 29-30).

Целью настоящей статьи не является попытка определения черт русской ментальности или ее изучение в разрезе формирования всеобщей философской мысли.

Мы лишь прибегнули к некоторым идеям известных ученых с целью осмысления культурно-литературных характеристик русских писателей. Наша попытка связать русское самоопределение с течением художественной мысли не первая. В своей статье о переводах Марины Цветаевой Мария Цветкова подчеркивает особенности русской ментальности, определяя ее суть, как романтическую, подчеркивая ее духовность и страсть к крайностям:

The Russian mentality is essentially very romantic. When I say romantic I use the word as a literary term with all its implications: a tendency to contrast the spiritual and material life, with the stress on the Spirit; a perception of the world as divided into two realms, which provokes a constant longing for something that cannot be achieved; a passion for extremities; and other things of this kind. (Tsvetkova, 2013: 69).

Действительно, приходят на ум слова Марины Цветаевой: «Я перевожу по слуху – и по духу (вещи). Это больше, чем смысл.» (Саакянц, 1988: 31). Рассмотренные нами испанские переводы Лорки являются наглядным примером доместикации литературного текста (термин Л. Вентути). Цветаевские переводы составляют часть полисистемы русской литературы, потеряв эмоционально-семантическую связь с оригиналом и перейдя из одной культурной эпистемы (испанской) в другую (русскую). В своей блистательной статье о маршаковских переводах сонетов Шекспира М. Гаспаров указывает на тот факт, что именно по русским переводам читатели составят свое мнение о художественном стиле и поэтической глубине английского поэта, который в английских текстах сильно отличается от того впечатления, которое создается, читая русские переводы (Гаспаров, 2001). Такой же подход и у нас по отношению к цветаевскому Лорке – оригинальные тексты испанского поэта семантически нагружены и разноплановы, по сравнению с рассмотренными переводами – эмоционально менее выражены; русские переводы поэзии Лорки несут в себе сильное эмоциональное ядро и деструкцию семантических сетей. Для русского читателя все предельно ясно и нет того трюоточия, которым богата фантазия Лорки, отсутствует та оригинальная культурная рефлексия, которая задушена в новой (русской) полисистеме.

REFERENCES

- Белкина, М. (1988). *Скрещение судеб*. Москва: Книга.
- Бердяев, Н. (2012). *Русская идея*. Санкт-Петербург: Азбука.
- Гарсиа Лорка, Ф. (2000). *Поэзия, проза, театр*. Москва: Институт ДИ-ДИК.
- Гаспаров, М., Автономова, Н. (2001). *Сонеты Шекспира - переводы Маршака*. Санкт-Петербург: Азбука.
- Даль, В. (1981). *Толковый словарь живого великорусского языка*. Москва: Русский Язык.
- Иванов, В. (1967). «О переводах Марины Цветаевой». Марина Цветаева, Просто Сердце. *Стихи зарубежных поэтов в переводе Марины Цветаевой*, Москва, 5-19.
- Иванов, В. (1968). О цветаевских переводах песни из «Пира во время чумы» и «Бесов» Пушкина. *Мастерство перевода*, 389-413.

- Левик, В. (1969). Переводы Марины Цветаевой. *Иностранная литература*, 5, 263-265.
- Оболонская, Ю. (2015). Федерико Гарсиа Лорка в переводах Марины Ивановны Цветаевой. *Вестник Московского Университета. Серия 9: Филология*, 5, 99-109.
- Саакянц, А. (1988). *Марина Цветаева*. Сочинения в двух томах, т. 1, Москва: Художественная литература.
- Чаадаев, П. (2011). *Философические письма*. Москва: Римис.
- Эткинд, Е. (1970). Четыре мастера (Ахматова, Цветаева, Самойлов, Мартынов). *Мастерство перевода*, 62-84.
- Эткинд, Е. (1996). Молодец Цветаевой. Оригинал и автоперевод. *Там, внутри: статьи о русской поэзии XX века. Очерки* (с. 422-445). СПб.
- Baker, M. (1998). *The Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London and New York: Routledge.
- Coudenys, W. (1994). «Те последние вы можете исправлять с точки зрения стилистики»: четыре забытых французских перевода Марины Цветаевой. *Revue des études slaves*, 66, 2, 401-411.
- Kemball, R. (1991). 'Puškin en Français. Les poems traduits par Marina Cvetaeva. Essai d'analyse métrique'. *Cahiers du Monde russe et soviétique*, XXXII, 2, 217-236.
- Khotimsky, M. (2016). *Cvetaeva in Translation and as a Translator of Poetry*. A Companion to Marina Cvetaeva Series. Brill's Companions to the Slavic World, Vol. 1 Brill.
- Luarsabishvili, V. (2015). La relación entre el texto original y su traducción: extranjerización de V. Nabokov y domesticación de M. Tsvetaeva. *Eslavística Complutense*, 15, 89-101.
- Markiš, S. (1988). "Le Voyage" Бодлера в переводе Марины Цветаевой, *Труды 1-го международного симпозиума (Лозанна, 30.VI-3.VII/1982)*, 431-435.
- Munday, J. (2008). *Introducing Translation Studies. Theories and applications*. London and New York: Routledge.
- Smith, A. (1994). *The Song of the Mocking Bird. Pushkin in the Work of Marina Tsvetaeva*. Bern: Peter Lang.
- Smith, A. (2004). Towards the Poetics of Exile: Marina Tsvetaeva's Translation of Baudelaire's "Le Voyage". *Ars Interpres*, 2, 179-199.
- Tsvetkova, M. (2013). Poetry Translation in the Cross-Cultural Context (Russian-English Perspective). *TradTerm*, 22, 67-87.
- Venuti, L. (1998). The American tradition. In M. Baker & G. Saldanha (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Translation Studies* (pp. 305-315). London and New York: Routledge.