

### **К ПРОБЛЕМЕ ФУНКЦИОНАЛЬНОГО ПЕРЕВОДА: ОПЫТ РЕФЛЕКСИИ**

Настоящие заметки представляют собой опыт размышления переводчика, опыт рефлексии «квалифицированного читателя» и соавтора произведения – две ипостаси, которые совмещаются в переводческом творчестве, – над проблемой адекватности создаваемого им текста тексту авторскому. Нас интересуют явления языка, проявившиеся на уровне поэтической структуры произведения, и пути воссоздания этих явлений на русском языке.

Известно, что любой перевод представляет собой трансформацию оригинала, каждый переводчик вынужден что-то в нем изменять, добавлять, чем-то жертвовать. Эти трансформации наблюдаются при переводе любого текста, проявляясь, однако, в различной степени и в различных формах, что, в частности, зависит и от жанра переводимого произведения, поэтики автора. Одной из существенных причин таких трансформаций является несовпадение систем двух языков, которое может проявляться на всех языковых уровнях. К несовпадениям, влияющим на переводческую практику, относятся и длина слов в двух языках, и различные просодические особенности, и характер синтаксических связей, а также принципы словосочетаемости, разница в семантическом объеме отдельных лексем, характер стилистической дифференциации в языке, соотношение письменной и устной речи и многое, многое другое. Естественно, что переводчик хорошо осознает и учитывает все эти факторы, поскольку он обладает знанием двух языков именно как переводчик, т. е. при восприятии чужезычного текста сразу же мысленно проецирует его в сферу языка родного, как бы «раздваивается» в мыслях, что дается лишь опытом переводческой работы.

Однако язык художественного текста является одновременно материалом, из которого создается литературное произведение, и самоопределяющим себя объектом, элементом сложного поэтического целого. Каждое художественное произведение представляет замкнутую в себе структуру, значимые элементы которой, обуславливая друг друга, находятся в отношении некой зависимости и взаимосвязи, обеспечивающей единство. Поэтому язык художественного произведения нельзя рассматривать вне этой структуры, в рамках якобы независимых узких контекстов. Язык художественного произведения полифункционален и в своих манифестациях обусловлен общим

художественным замыслом. Исходя из такого понимания, в художественном тексте можно вычленить особые значимые элементы, которые не обязательно должны совпадать с единицами естественного языка, а в случае их совпадения эти последние следует рассматривать в новом аспекте, в ином измерении, а именно – как элементы поэтики данного произведения.

Трансформация оригинала в переводе, таким образом, связана и с тем, по какому принципу переводчик будет выделять значимые элементы структуры, каким образом установит и определит их функциональную иерархию, иными словами, как, сознательно или интуитивно, он проведет поэтический анализ оригинала. Именно от этого в значительной степени будет зависеть тот отбор средств выражения, который ознаменует характер эквивалентности и точности соответствия переводимого произведения подлиннику и отразит творческую индивидуальность переводчика.

Можно выделить единые принципы художественной организации текста, пригодные для анализа любого произведения, хотя характер их конкретного наполнения будет видоизменяться в зависимости от жанра. Так, например, если выделить их на основании характера взаимоотношений различных субъектно-стилистических типов повествования, проявляющихся, в частности, в соотношении плана выражения автора-повествователя и действующих лиц, то степень независимости речевого проявления автора и взаимопроницаемость речевых характеристик автора и героев находятся в прямой зависимости от жанра произведения, значительно видоизменяясь от лирического стихотворения к прозе, драме и народной сказке. Успех перевода во многом зависит от понимания переводчиком взаимоотношений стилеобразующих факторов в структуре художественного произведения и выявления на их основе функционально значимых элементов. Именно такой подход даст возможность переводчику остаться «верным оригиналу в целом», в чем, по выражению Антона Поповича, и «заключается искусство перевода» [Попович 1990: 98].

Мне хотелось бы поделиться своим опытом интерпретации и воссоздания на русском языке пьесы современного македонского драматурга Горана Стефановского «Яне-Баламут»<sup>1</sup>. Характер стилеобразующих элементов данного произведения находится в

---

<sup>1</sup> Пьеса Г. Стефановского впервые опубликована в 1974 г. Последнее издание: *Стефановски Г. Јане Задрогаз // Стефановски Г. Собрани драми. Книга прва. Скопје, 2002. С. 31–80; перевод: Стефановски Г. Яне-Баламут / Пер. Т. Поповой // Драматургија Југославије. М., 1982. С. 583–622.*

непосредственной зависимости от специфики его жанра. Как в любом драматическом произведении главным средством плана выражения является диалог, призванный обеспечить сюжетно-композиционное движение действия и характеристику действующих лиц. Однако пьеса Стефановского – это не реалистическая драма, а драматизированная сказка с определенными проявлениями клишированного текста, в котором план содержания распознается и даже угадывается зрителем без особых усилий (вследствие традиционности сюжета) и поэтому уступает ведущую роль плану выражения. Если в обычной реалистической драме зритель почти не обращает внимания на то, как говорят герои, здесь это становится главным художественно-эстетическим приемом.

Фольклорная основа драмы, связанная со сказочным сюжетом, определяет ее поэтику – композицию и язык. В жанровом отношении значительный отпечаток накладывает на нее праздничное, площадное, карнавализованное представление, действие. Пьеса построена по принципу «театр в театре», она как бы разыгрывается перед зрителем самодеятельными актерами, простыми людьми из народа, не чурающимися импровизации, свято верящими мудрости всякого афоризма, заключенного в форму народной пословицы. В пьесе многочисленны приметы ярмарочного спектакля: тут и грубоватый гротеск, и сатира, и ряженые, и драки, и прямое обращение к зрителю (например, самопредставление персонажей). Все это определяет композиционно-речевую организацию текста. Как в сказке вообще, здесь отсутствует психологическая мотивированность поступков действующих лиц, которая занимает важное место в реалистической драме и требует особых способов выражения. Психологическая характеристика героев заменяется функциональной и определяется по отношению к основным морально-этическим понятиям народного сознания: *плохой* – значит *жадный, злой, тупой, коварный, трусливый* и т. д., *хороший* – значит *храбрый, мудрый, добрый*, а также *обездоленный* и *готовый к жертве*. При этом отрицательные герои в языковом плане отличаются некоторой маркированностью речи по отношению к медиуму, который характеризует язык персонажей в целом. Маркированность проявляется в нарочитой грубости, вульгарности речи (Царица), в бессмысленной тарабарщине (сыновья Царицы), в косноязычии и коверканье языка, а также в пародировании и искажении сакральных (евангельских) текстов в речи Змея, маскирующегося с целью скрыть свое истинное лицо (речевое выряживание волка в овечью шкуру).

*Славянский вестник. Вып. 2. М.: МАКС Пресс, 2004. 608 с.*

В чисто переводческом смысле все эти способы речевой характеристики не вызывают особых затруднений. Заданные автором языковые формы индивидуализации персонажей реализуются в переводе не формально, а функционально адекватными средствами. Ср., например, коверканье языка Змеем:

оригинал	перевод
<i>И јас хотам да се симнам</i>	<i>Я к вам приду</i>
<i>Да ви будем царе ваше</i>	<i>На престол взойду</i>
<i>Врвен отец народему</i>	<i>Буду муж для ваш мамаш</i>
<i>Верна љуба мамицему</i>	<i>Вам – возлюбленный папаш</i>

Для нарочитой стилизации под евангельский текст (с искажениями его смысла) речь Змея в русском переводе усиленно насыщается церковнославянизмами: *чада, глаголити, оный, внимати, возжелает, грядут, вящий* и др. Бессмысленные пустобайки придурковатых царевичей воссоздаются стилистически аналогичными скороговорками:

оригинал	перевод
<i>Елелум</i>	<i>Балатолка,</i>
<i>Белелум</i>	<i>Перепелка,</i>
<i>Чим, чим</i>	<i>Растамула,</i>
<i>Јурма, јурма,</i>	<i>Паратула,</i>
<i>Тус, тус</i>	<i>Гоп, гоп, Гопкалин,</i>
...	<i>Мартин,</i>
...	<i>Нафталин,</i>
<i>Цуф, цуф</i>	<i>Гоп, гоп,</i>
<i>Бела вошка</i>	<i>Белый клоп,</i>
<i>Црна вошка</i>	<i>Черный клоп</i>

Несколько отличен язык Иуде-Мудреца (Марко Церенкова), роль которого в пьесе аналогична роли греческого хора: он поясняет действие, дает разумные советы, а поэтому сам персонаж и его речь введены за скобки сказочной действительности. Диалог остальных героев построен на народно-поэтической основе. В сказочную форму органично включены речевые элементы различных фольклорных жанров: пословицы, поговорки, причеты-вопли, былички, озорные куплеты, колядки, заговоры-обереги против болезней, сглаза, и др. С ярмарочным народным действием сближают пьесу введенные в нее своеобразные «площадные крики» ремесленников, восхваляющих свой товар, глашатаев, призывающих народ к борьбе, а также величания и восхваления, в духе карнавальной культуры пародийно сни-

жающие сакральные тексты: молитвы (Отче наш...), заповеди Христовы.

Перечисленные особенности оригинала требуют разрешения переводческих проблем на уровне целого текста. Исходные принципы при переводе определяются аналогией с поэтикой русского балагана, с речью раёшников. Такая позиция вынудила переводчика усилить рифмовку в границах, допустимых для названных жанров в русской традиции, рассматривать данный текст как некую открытую форму, которая свободно может наполняться элементами, адекватными по художественной функции, и допускать вольности, которые свойственны данному жанру, во многом основанному на импровизации. В данном случае возникла возможность в полной мере использовать ту «гибкую систему приемов», о которой говорят теоретики применительно к переводу драматургических произведений<sup>2</sup>. Рифмовку, заданную автором лишь в песнях, где, кстати, не она, а скорее ритм является главным организующим началом, в переводе было допустимо распространить и на большую часть прозаических монологов, как это принято в русском райке.

Например: *Ицо терзијата: Готои ти се алиштата, царице. Три дни око не сум затворил, ама имаше зошто. Сум ти направил алиштата за мерак. Од карпус чоа, од шкодранска чоа, од лодон и од терција. Од најубаи чои со сите маривети. Чепкени ти сошив нови, потури, долами казекии од срма...*

Ср.: *Ицо: Платья готовы, Царица. Три ночи глаз не сомкнул, но стоило и потрудиться. Такие тебе платья сшил – глаз не оторвешь. Из заморского полотна, из шотландского сукна, из кашемира и батиста. И сработано все чисто! И ленточки, и кружева, и золотая бахрома. Из самого первейшего материала шил, да и украшения хороши!*

Принцип вольности и свободы наполнения реплики при переводе на русский язык применялся на протяжении всего текста. Приведем пример на уровне лексики. Один из полудурков-царевичей, характеризуя Змея, говорит: «Змеј и пол јет, а не туку-така змеј». Выражение «что-то и пол» (половина) в македонском языке, как и в сербскохорватском (*човек и по*), весьма распространено. Буквальный перевод его на русский язык: «это не какой-нибудь Змей, а целых полтора Змея». Использование такого словосочетания вызвало бы комический эффект своей необычностью, в то время как его реаль-

---

<sup>2</sup> «Необходимо создать гибкую систему приемов, подчиненных переводческому восприятию соответствующих компонентов пьесы и представлению переводчика о ведущей идее спектакля» [Левый 1971: 209].

ный смысл, характеристика Змея, был бы утрачен, потому что *полтора Змея* по-русски значит не много, а, скорее, как раз мало (ср. выражение *ни два, ни полтора*). Возможно, для адекватной передачи смысла нужно было бы использовать словообразовательные средства: *это не какой-нибудь Змешико, а Змеище*, или: *Это не просто Змей, а Змей Змеинович*. Однако мы выбрали вариант: *Это не просто Змей, а Змей в квадрате*. Значение (смысл) тут передано точно, а несоответствие стилистических рядов (математическое или современно-бытовое *в квадрате* – и сказочный контекст) вполне приемлемо для жанра народного, ярмарочного представления с его смешением стилей. Аналогично в монологе Димче-Кузнеца в переводе появляется *кран водопроводный* (см. ниже).

При переводе данной пьесы значительную проблему составила передача пословиц и поговорок, которыми изобилует речь персонажей. Использование общепринятого принципа подбора в переводящем языке адекватных формул в данном случае облегчается близостью двух родственных языков. В известной мере пословицы македонского и русского языка совпадали почти дословно: *Спроти времето и алиштето, Спроти мечката и стапо, Спроти светецо и свеќата* и т. д. – ср. русские: *По погоде и одежда, По медведю и рогатина, По святому и тропарь*. Однако в большинстве случаев пословицы заменялись адекватными по содержанию, но отличающимися по лексике аналогами: *Еднио умира од глад, а другио го праща што ручал – У одного амбары набиты, а другие слезами залиты; Еден збира стока со мака, друг ќе јаде без мака – Один добывает и покоя не знает, а другой и глазом не моргнет и все это сожрет; Уште таките не може да си и врзат бесчестие ти носит – Еще не умеет сморкаться, а хочет с чертом потягаться*.

При необходимости текст пословиц расширялся, что вполне допустимо, поскольку народная речь любит для верности повторение одной и той же мысли разными средствами (фигура амплификации).

Например, в оригинале:

*Јане: Без време ништо не зрее;  
Без дури да пати чоек не може да научит;  
Без дури не пага дете не може да научи да оди;  
Без дури не се испотиш, в амбар не можеш да туриш.*

В переводе:

*Јане: Без времени и яблочко не созреет;  
Без муки нет науки;  
Дите не пойдет, пока не упадет;  
Работай до поту, так и поешь в охоту;*

*Славянский вестник. Вып. 2. М.: МАКС Пресс, 2004. 608 с.*

*Не срубил дубка, не надсадя пупка;  
Чтобы рыбку съесть – надо в воду лезть.*

Как уже было отмечено выше, в художественной организации пьесы Горана Стефановского стилеобразующую функцию выполняют включения элементов различных фольклорно-поэтических жанров. Перевод подобных композиционных элементов решался на уровне жанра в целом, с использованием поэтических и языковых приемов, которые определяют аналогичный жанр в русском фольклоре. Это также вызвало ряд вынужденных (и необходимых) трансформаций. В каждом отдельном случае возникала необходимость устанавливать иерархию стилеобразующих элементов. Так, для колядовой песни особенно важным представлялось сохранить ритм. В то же время опускались некоторые реалии, непонятные (особенно при слуховом восприятии) русскому зрителю (например, *варварица*), вводились в качестве компенсации фольклорные образы:

оригинал	перевод
<i>Коледица, варварица</i>	<i>Колядочка, колядубка,</i>
<i>Сива, сива гулабица</i>	<i>Сизокрылая голубка,</i>
<i>Долетала од планина</i>	<i>Прилетела во двор</i>
<i>И донесла убаина...</i>	<i>Из-за синих гор...</i>

Ритмический рисунок необходимо было воссоздать и в призыве Тасе, собирающего народ на веселье (типичный ярмарочный, масленичный «крик»-клич). С учетом русской традиции – крики зазывал – в переводе он сделан еще более динамичным:

оригинал:  
*Збирајте се мажи, жени,  
Сред село на грејачка,  
Огон да си полиме,  
За да се изгреиме,  
Па после да одиме,  
Коледа да викаме,  
Костење да збираме,  
За здравје да јадиме...*

В ответ на него народ отвечает озорной песенкой:

*Вечерајте село маало  
Да не не ви се гледат  
Попарато кисела  
На газот ви висела  
Глувчето во качето*

*Славянский вестник. Вып. 2. М.: МАКС Пресс, 2004. 608 с.*

*Да ви ебам мајчето.*

В переводе призыв передается с сохранением функции, но со значительными лексическими отклонениями:

*Собирайся стар и мал  
На торжище, на базар  
Колядочки, коляды,  
Будем жечь костры,  
Собирать дары,  
Кашитаны печь,  
Царицу стеречь...*

И песня:

*Ешь и пей, честной народ,  
Пока солнце не зайдет,  
Что бог дает,  
Суй в рот.  
Похлебочка солона,  
На заднице сварена,  
Мышка влезла в кадочку,  
Растак вашу мамочку...*

Озорные песни толпы, частушки и куплеты базарного зазывалы предоставляют широкое поле для самостоятельных решений переводчика. Динамичность, четкий ритмический рисунок, грубоватый юмор, искрящийся солеными шутками, составляют основу этого жанра народно-поэтического творчества, суть которого состоит не в том, **что** сказано, но прежде всего – **как** сказано. В данном случае переводчик в первую очередь должен ориентироваться на восприятие своей языковой аудитории.

Более строгую и замкнутую структуру представляют собой причеты, вопли или плачи. «Похоронные плачи импровизировались, но вместе с тем складывались по определенному стандарту», – пишет их исследователь [Померанцева 1954: 185]. С точки зрения содержания причетов у разных народов наблюдается много общего: характеристика усопшего, жалобы по поводу беспомощного положения, в котором покойник оставляет семью и под. В формальном отношении для плачей-причетов характерны вопросы (в частности, к усопшему), синтаксические повторы, клишированные народно-поэтические эпитеты и т. д. Ср., например, русский плач: *Разнадеженька мой, мил сердечен друг, / Уж куда же ты снарядился, / Уж куда же ты сподобился, / Уж в какую ты путь-дороженьку?..* ([Померанцева 1954: 185])



*Славянский вестник. Вып. 2. М.: МАКС Пресс, 2004. 608 с.*

При переводе плача Цены в пьесе Стефановского мы сочли возможным исходить из его поэтической функции в тексте и использовать в русском варианте структуру аналогичного жанра в русском фольклоре. Это повлекло за собой увеличение слогов в строке, усиление синтаксических повторов, лишь отчасти заданных оригиналом.

Оригинал:

*...Леле, лелејас сирота  
Што ми било речено,  
Што ми било пишано...*

Перевод:

*Да чтой-то мне судьбой назначено,  
Да чтой-то на роду-то мне написано,  
Да куковать весь мне век одной-одиношеньке...*

Или оригинал:

*Елате ми пријатели,  
Сторете си метанија  
Пред Ѓорѓија на колена  
Целивајте му десница  
И проштење сакајте му,  
Здраво-живо пратете му*

Перевод:

*Приходите, друзья и соседушки,  
Да пред Джордже упадите на колонушки,  
Да попросите у него прощения,  
Да молитесь всем грехам отпущения,  
Да поцелуйте рученьку ему на прощание,  
Да скажите ему до свидания...*

В текст переводчиком введено большое количество постоянных эпитетов, сравнений, уменьшительно-ласкательных названий (деминутивов), свойственных данному жанру, но отсутствующих в оригинале: *черная судьба, дочка-малолеточка, доченька ненаглядная, учить уму-разуму, оставил тебя батюшка как во поле былиночку, одна-одиношенька, змей огненный, бесстыжие глаза, горемычный, ненасытное чудовище поганое* и т. д. Или: *сиротушки, сиротинушки, сынки, колонушки, рученька, соседушки* и др. Как нам представляется, широкое использование свойственных русскому фольклору клишированных эпитетов в данном случае не только не аннулирует национального своеобразия македонской сказки, но, напротив, помогает воспринимать вкрапления устного, фольклорного жанра в

поэтическое целое пьесы в соответствии с замыслом автора и его реализацией в оригинале. Более того, допустимым мы полагаем даже менять набор эпитетов в таких устойчивых словосочетаниях, которые выражают народное понимание красоты, уродства и т. п. В величальной, хвалебной песне Царице произведены такого рода замены, основанные на русском фольклоре:

*Чудо-красавица наша царица, наша царица,  
Ясна как солнышко и белолица, и белолица,  
Очи ее словно спелые вишни, спелые вишни,  
Золотом чистым наряд ее вышит, наряд ее вышит.*

Особого подхода, интерпретации и воссоздания потребовали молитвы или молебственные обращения. В молитве народа о благополучии Царицы, а также в его мольбе, обращенной к братьям-царевичам по поводу защиты от коварного Змея, наблюдается одна общая черта. Их зачины и концовки выдержаны в духе канонических религиозных текстов и содержат просьбы, главным образом из области духовной, тогда как средняя, основная часть, содержащая пословицы и присловья, наполнена частными просьбами бытового характера. С одной стороны, такое совмещение создает комический эффект, а с другой – отражает бесхитростное общение простого человека с Богом. При переводе подобных фрагментов необходимо было несколько усилить противопоставление молитвенно-отвлеченного и конкретно-сниженного мотива как в стилистическом, так и в семантическом плане, используя для этого богатые средства русского языка, более, чем македонский, чувствительного к противопоставлению высокого и низкого, книжного и разговорно-бытового регистров речи. Для этого пришлось значительно трансформировать текст оригинала.

Вот пример зачина:

*Царицата блаосоена и здрава нека ни е...  
Свети дув милостив.  
И чесен да не укрилит ... и т. д.*

И концовка:

*Брацка – љубов и добра мисла  
Дувот да ни даит,  
На стари годиње добра старост  
И добри дни.*

И в то же время в середине характер мольбы иной:

*Да и се живи овците,*

*Славянский вестник. Вып. 2. М.: МАКС Пресс, 2004. 608 с.*

*Трлото да и е полно,  
Со машки јаганца калешки  
Стрижење, молзење,  
Јадење и пиење...*

В переводе:

*Милостивый боже и дух святой,  
Защити нас и помилуй ...  
Благословение и доброе здоровье  
Царице нашей и деткам ее.*

И далее:

*... И богатела бы царица наша.  
Вдоволь было бы у нее шерсти от овечек,  
И медку, и восковых свечек,  
И сахарку, и молочной каши,  
И чтоб век жила царица наша.*

*И медок, и шерсть от овечек, и восковые свечи, и сахарок, и молочная каша* – все это отсутствует в оригинале, все это переводческие вольности, включенные в текст перевода по принципу функциональных замен.

Таким образом, исходя из специфики художественной структуры оригинала и интерпретации ее переводчиком, поиск эквивалентов был обусловлен контекстом оригинала в целом, причем решающим принципом явился не пословный или пофразовый перевод, но воссоздание отдельных структурно-композиционных элементов на уровне жанра. При этом, естественно, происходили формальные трансформации текста в переводе, который преследовал одну цель – сохранить функциональное подобие оригиналу.

Хочется остановиться еще на одной особенности переводческих решений в работе над данной пьесой. Речь идет о тех случаях, когда переводчик, устанавливая функциональную иерархию элементов текста, приходит к полному отказу от передачи семантики слов, то есть в семантическом, языковом отношении допускает полное отступление от оригинала. Это происходит, когда конкретное семантическое наполнение отдельных лексем нейтрализуется задачами и целями достижения общего поэтико-стилистического эффекта. Поясню это на примерах.

В одной из сцен изображена ярмарочная перебранка ряженых перед борьбой и дракой. Автор пьесы оперирует общим формальным приемом: брань каждого из соперников содержит слова, начинаю-

щиеся с одного и того же или сходного звука. Естественно, при переводе сохранение этого приема, создающего комический эффект, важнее конкретного содержания бранных слов, к тому же нарочито исковерканных. Переводчик в данном случае счел необходимым идти по линии воссоздания формального подобия.

Ср. в оригинале:

*Божин: Гансало габосано, гргулче гргораво!*

*Ицо: Дрицул дрдалав.*

*Божин: Срцко спав!*

В переводе:

*Божин: Заврался, засранец, заткнись!*

*Ицо: Почки тебе поотбиваю!*

*Божин: Балаболка безносая, брехун!*

*Ицо: Падла паскудная!*

Наиболее наглядно подобную десемантизацию лексики в переводе можно продемонстрировать на примере отдельных «криков». Здесь особенно ярко проявляется положение, согласно которому в художественной структуре целого не все слова одинаково семантически активны. Так, читателю совершенно не важны названия орудий труда, которые требует Димче-кузнец, забравшись в живот царицы, чтобы помочь ей разрешиться от плода, который она носит во чреве уже девять лет. Существенно лишь то, что речь идет о неких орудиях, а с точки зрения художественных целей, эмоционального воздействия на читателя важно, чтобы все это было произнесено быстро и звучало бы весело и складно. Именно поэтому вновь возникает необходимость трансформировать оригинал, введя рифмовку, художественно оправданную и уместную в русском тексте, при этом полностью игнорируя значение отдельных слов македонского текста:

*Димче: Алати донеси, Костадинке! Прскало. Права клешта.*

*Крива клешта! Чекан голем за израмо, чекан голем за одрака.*

*Чекан со едната страна као секира без рачка. Кескија. Брзо!*

*Уште чекан јуварлак, за во трипитирето чукаџе. Куптир... И што ќе најдиш.*

В переводе: *Давай еще: / Кусачки, отвертку, / Стамеску да ножовку, / Болты да клепала, / Щипцы да ботало, / Топор клинный / Да багор длинный, / Кувалду, хомут / Да все, что есть тут. / Члпыш да чекмарь, / Сверло да фонарь. / Клещи побольше, / Веревку потолще. / Дай железных гвоздей, / Дай нож поострей, / Крючок оконный / Да кран водопроводный, / Напильник и колодку / Да чугунную болодку, / да стальную лебедку, / Да вообще все, что найдешь!*

*Славянский вестник. Вып. 2. М.: МАКС Пресс, 2004. 608 с.*

Аналогичный пример представляет собой и обращение Яне Баламута к народу с призывом выйти на борьбу со Змеем, где перечислены наименования двадцати семи ремесленников, многие из которых означают профессии, неизвестные русскому читателю (*абаджи, мунавджи* и др.). В переводе большинство из них заменено наименованиями других профессий, причем ради комического эффекта мы сочли возможным завершить список сходным по структуре русским фразеологическим присловьем – *и жнец, и швец и в дуду игрец*, передающим значение *мастер на все руки*:

*Слушайте, люди мастеровые,  
Сапожники да портные,  
Лекарь и аптекарь,  
Лабазник да пекарь,  
Ветошник-бедняк,  
Лотошник да скорняк...*

Перевод пьесы Горана Стефановского потребовал активного вмешательства переводчика в текст оригинала и его значительного формального видоизменения при переложении на русский язык. Это в известной степени было обусловлено жанром и общей поэтикой оригинала, предполагающими языковую игру и импровизации, а следовательно, допускающими вольности трактовки. Основные переводческие проблемы, связанные с поиском эквивалентов, решались на уровне текста в целом с учетом жанровых особенностей отдельных его компонентов, причем переводчик руководствовался стремлением создать жанрово-стилистическое подобие. При этом решающее значение имела переводческая трактовка и интерпретация произведения-оригинала. Опыт перевода пьесы Г. Стефановского «Яне-баламут» заставляет еще и еще раз задуматься над принципом «неточной точности», которая в большей мере, чем дословная близость, способна воссоздать на другом языке все особенности литературного произведения как художественного феномена.

#### Л и т е р а т у р а

- Левый 1971 – *Левый И.* Искусство перевода. М., 1971.  
Померанцева 1954 – *Померанцева Э. В.* Семейная обрядовая поэзия // Русское народное поэтическое творчество. М., 1954.  
Попович 1990 – *Попович А.* Проблемы художественного перевода. М., 1990.