

ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ
ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ
ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ
«САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

Сравнительный анализ нидерландских переводов романа в стихах

А.С. Пушкина «Евгений Онегин»

основная образовательная программа магистратуры по направлению
подготовки 45.04.02 «Лингвистика»

Исполнитель:

Обучающийся 2 курса
Образовательной программы
«Теория и история языка и языки народов Европы»
Профиль «Лингвистические проблемы
скандинавистики и нидерландистики»

очной формы обучения
Пономарева Вера Леонидовна

Научный руководитель:
д.ф.н., доц. Михайлова И.М.

Рецензент:

к.ф.н. Коренева М.Ю.

Санкт-Петербург
2018

Оглавление

Введение	5
Глава 1 Взгляды на поэтический перевод российских и зарубежных переводчиков и теоретиков перевода	7
1.1 Рождение поэтического перевода на нидерландский язык	7
1.2 Вопрос многих переводчиков поэзии	9
1.3 Поэтический переводчик. Кто он? Каков он?	10
1.4 Проблемы теории и практики поэтического перевода	12
1.4.1 Новаторство в поэтическом переводе в 19-м веке	13
1.4.2 Взгляды переводчиков-поэтов 20-го века на проблемы поэтического перевода	15
1.4.3 Мнение российских и западноевропейских переводчиков, теоретиков перевода конца 20-го и начала 21-го века на проблему поэтического перевода	19
1.5 Выводы	29
Глава 2 Сравнительный анализ ритма оригинала романа «Евгений Онегин» и ритма переводов В. Йонкера и Х. Боланда	30
2.1 Ритм в русской поэзии	30
2.2 Анализ ритма романа «Евгений Онегин»	31
2.3 Исследование случаев совпадения ритма перевода романа «Евгений Онегин» на нидерландский язык, выполненного В. Йонкером	37
2.3.1 Исследование точного ритма в переводе В. Йонкера	37
2.3.2 Анализ пропуска метрических ударений в переводе Йонкера	40
2.3.3 Анализ перевода Йонкера на предмет частотности замены ямбической стопы на стопу <i>спондей</i>	44
2.3.4 Исследование перевода Йонкера на предмет замены	

Пушкинских ямбических стоп хореическими	46
2.4 Исследование ритма перевода романа «Евгений Онегин» на нидерландский язык в переводе Х. Боланда	48
2.4.1 Исследование точного ритма в переводе Х. Боланда	48
2.4.2 Анализ пропуска метрических ударений в переводе Боланда	50
2.4.3 Анализ перевода Боланда на предмет частотности замены ямбической стопы на стопу <i>спондей</i>	53
2.4.4 Исследование перевода Боланда на предмет замены Пушкинских ямбических стоп хореическими	54
2.5. Выводы	56
Глава 3 Рифма	59
3.1 Взгляды известных теоретиков перевода на рифму	59
3.2 Анализ рифмы в романе «Евгений Онегин»	60
3.3 Сравнительный анализ рифмы романа «Евгений Онегин» и рифмы нидерландских переводов Йонкера и Боланда	65
3.4 Выводы	68
Глава 4 Анжамбеман	69
4.1 Анжамбеман как явление в поэзии	69
4.2 Анжамбеман в романе «Евгений Онегин» и нидерландских переводах Йонкера и Боланда	70
4.2.1 Анжамбеман в романе “Евгений Онегин”	70
4.2.2 Анжамбеман в нидерландском переводе Йонкера	71
4.2.3 Анализ использования анжамбемана в переводе Боланда	74
4.3 Выводы	77
Глава 5 Переводческие трансформации романа «Евгений Онегин» в переводах Йонкера и Боланда	78
5.1 Взгляды теоретиков перевода на проблему переводимости	78

5.2 Сравнительный анализ используемых переводческих трансформаций в нидерландских переводах романа «Евгений Онегин»	82
5.2.1 Сравнительный анализ переводческих трансформаций 2-й строки 3-й главы романа «Евгений Онегин» и двух его нидерландских переводов	84
5.2.2 Сравнительный анализ вариантных соответствий и эквивалентов в нидерландских переводах романа «Евгений Онегин»	89
5.2.3 Сравнительный анализ частотности применения переводческих трансформаций в нидерландских переводах романа «Евгений Онегин»	92
5.2.4 Выводы	94
Заключение	95
Источники	97
Литература	97

Введение

Данная выпускная квалификационная работа посвящена сравнительному анализу нидерландских переводов романа А.С. Пушкина «Евгений Онегин». Для сравнительного анализа были взяты два нидерландских перевода: перевод В. Йонкера и перевод Х. Боланда. Интерес к поэтическим произведениям в обществе неуклонно растет. Подтверждением тому служит большое количество переводов русских классиков и поэтов, выполненных на нидерландский язык. Каждые 10 лет русских классиков и поэтов переводят заново, с учетом развития нидерландского языка и интересы современного нидерландского и бельгийского общества. Поэтическое наследие Пушкина, вне всякого сомнения, не теряет своей актуальности и в наши дни. Этими факторами определяется, несомненно, **актуальность проводимого исследования.**

Научная новизна работы состоит в том, что нидерландские переводы Пушкина ранее не исследовались в отечественной филологии.

Цель работы – многоаспектный сопоставление выбранных переводов с пушкинским оригиналом и друг с другом, выявляющая особенности поэтического языка каждого переводчика. Для достижения этой цели требуется выполнение следующих задач:

- Сравнительный анализ взглядов на поэтический перевод как отечественных, так и западноевропейских теоретиков поэтического перевода
- Сравнительный анализ ритма романа «Евгений Онегин» и двух его нидерландских переводов: В. Йонкера и Боланда
- Сравнительный анализ рифмы романа «Евгений Онегин» и двух его нидерландских переводов: В. Йонкера и Боланда
- Сравнительный анализ анжамбемана романа «Евгений Онегин» и двух его нидерландских переводов: В. Йонкера и Боланда

- Сравнительный анализ переводческих трансформаций нидерландских переводов романа «Евгений Онегин»

Материалом данного исследования послужили первые 46 строф романа (суммарно 1932 стихотворные строки) романа «Евгений Онегин» и двух его нидерландских переводов.

Теоретической базой послужили труды отечественных и зарубежных исследователей стиховедов и переводоведов (40 публикаций российских и 10 публикаций нидерландских теоретиков и практиков поэтического перевода).

Работа состоит из 5-ти глав: одной теоретической и четырех практических.

Глава 1 Взгляды на поэтический перевод российских и зарубежных переводчиков и теоретиков перевода

1.1 Рождение поэтического перевода на нидерландский язык

В статье Михайловой И.М. и Тренина В.Б. «Литература средних веков» интересным представляется тот факт, что самый древний текст на нидерландском языке, обнаруженный в Оксфордской библиотеке в 1934 году, был поэтическим и состоял всего из двух строк:

Hebban olla uogala nestas hagunnan hinase hi(c)

(a)unda thu uuat unbidan uue nu

Написан он был на обороте старинной рукописи из Рочестерского аббатства на языке, называвшимся в средние века Diets. Так обозначали народный язык – в противоположность латыни, считавшейся официальным языком церкви и законов [Михайлова, Тренина, 2013, с. 11]. Примерно до 1150 г. Diets рассматривается лингвистами как древненидерландский; следующий период развития этого языка длился до 16-го века и считается средненидерландским. Начиная с 16-го века, язык официально называют новонидерландским.

Над этим текстом были написаны в другой последовательности две строки на латыни:

Quid exspectamus nunc

Nabent omnes uolucres nidos inceptos nisi ego et tu

(Все птицы начали строить гнезда, кроме меня и тебя. Чего же мы ждем?)

Вверху листа стояла надпись Probatio penne, что означает «пробую перо» [Михайлова, Тренина, 2013, с. 11]. По поводу этой находки ученые высказывают самые разные мнения. Вероятно, первые две строки были переводом с латыни на древненидерландский, на котором говорил тот западнофламандский монах в Рочестерском аббатстве, который занимался переписыванием латинских рукописей [Михайлова, Тренина, 2013, с. 11].

Логично возникает мысль, что именно с этого момента и берет свое начало поэтический перевод на нидерландский язык.

Далее, вплоть до середины 12-го века, ни одного дошедшего до нас текста до сих пор не зафиксировано. Но опять-таки интересен тот факт, что следующий текст-находка, написанный уже на средненидерландском, вновь оказывается поэтическим и датируется уже концом 12-го века [Михайлова, Тренина, 2013, с. 12]. Найденный текст был написан поэтом благородного происхождения Хендриком ван Велдеке, перебравшимся в середине жизни в Германию, где его имя стало звучать уже по-немецки Генрих фон Фельдеке. Благодаря своему поэтическому таланту, он становится уважаемым, и его считали образцом для подражания более поздние немецкие поэты Средневековья [Михайлова, Тренина, 2013, с. 13]. Его поэзию характеризует сложная стихотворная форма и система образов, что было характерно характерные для французских поэтов того времени [Михайлова, Тренина, 2013, с. 13].

Средневековое общество делилось на три сословия, на основании чего современные литературоведы делят литературу на три большие группы. Творчество Хендрика ван Велдеке авторы статьи относят к рыцарской литературе, однако оговаривают, что подобное деление можно считать условным, так как «Житие святого Серватия» по жанру относится к духовной литературе. Огромным источником сюжетов и образов служил в то время фольклор, бытовавший в крестьянской среде.

Подобно тому, как картины у католиков, книги становятся со временем символом социального положения граждан в Нидерландах. Книги начинают коллекционировать. Так возникли библиотеки, которые считались огромным сокровищем. Библиотеки показывали путешественникам и то не всем, а только тем, кто предъявлял рекомендательные письма [Тилкес, 2018, с. 745]. В настоящее время, как пишет И.М. Михайлова в своей статье «Русистика в Нидерландах» «переводы русской художественной литературы занимают

огромное место в деятельности нидерландских славистов» [Михайлова, 2015, с. 112].

1.2 Вопрос многих переводчиков поэзии

Многие переводчики и поэты задаются вопросом, что же является поэзией на самом деле? По мнению В.А. Масловой настоящий поэт должен обладать поэтической картиной мира, то есть личностным мировидением, которое находит отражение в его собственных стихах. Этой особой картиной национального мировидения и даже можно сказать эмоциональной системой, которая находит свое отражение в его поэтическом языке, будущий поэт овладевает в детстве [Маслова, 2016, с. 195].

Интересное определение поэту дает Иосиф Бродский: «Поэт есть комбинация инструмента с человеком в одном лице, с постепенным преобладанием первого над вторым» [Верхейл, 2014, с. 111-112].

По мнению нидерландского лингвиста Ике Схотануса, поэзия тогда является поэзией, когда автор, издатель или критик назвал представленное на его суд произведение поэзией [Schotanus, 2010, p. 11]. В этой же книге Ике Схотанус задается вопросами, какие инструменты имеет поэт в своем арсенале? Как рождается поэзия? Он считает, что для того, чтобы просто язык стал языком поэзии, важно следующее:

- язык (выбор слов, использование образа и структура предложения)
- звучание (размер, ритм, рифма и другие звуковые эффекты)
- типография (разрыв строки, комбинация строф и другие типографические эффекты)
- содержание и целостность (смысловая структура, история, риторика и выбор сюжета) [Schotanus, 2010, p. 8].

Ике Схотанус в своей книге «Так пишут стихи» рассуждает о том, какую поэзию можно считать хорошей, и приходит к выводам:

- поэзия – это наличие глубокого смысла, выраженного минимумом слов

- поэзия – это искусство
- поэзия – это рождение чего-то особенного
- поэзия – это единое целое
- язык – это строительный материал поэзии
- поэзия – это музыкальность [Schotanus, 2010, p. 14].

В своей книге «Так пишут стихи» Ике Схотанус пишет о том, что наиболее популярным размером в Нидерландской поэзии является ямб. Большая часть нидерландской классической поэзии написана именно этим размером. Но Схотанус высказывает парадоксальное мнение о том, что сам нидерландский язык по своей природе не является ямбическим, так как изобилует словами с одной стороны с трехсложным размером, с другой стороны богат двусложными словами с ударением на первый слог. Так в слове «**levensverzekering**» (страхование жизни) звучит дактиль, а в слове или «**WK-voetbalgekte**» (футбольное безумие в связи с чемпионатом мира) звучит амфибрахий. Средневековая нидерландская поэзия писалась в основном акцентным стихом. Ямб как силлабо-тонический размер появляется в эпоху ренессанса, когда нидерландские поэты познакомились со стихотворными размерами античной литературы во время поездок во Францию и Италию. Ямб в нидерландском стихе звучит нейтральнее, чем тот же хорей, звучащий весело и резко. Неслучайно именно детские и народные песни написаны не ямбом. Нидерландский язык изобилует хорейми. Однако, как пишет Ике Схотанус, в главе *De jambe en het Nederlands* (Ямб и нидерландский язык) существует гипотеза, что Нидерландские поэты бьются именно за ямб, который более, чем веселый хорей, так любим нидерландскими обывателями, и, по их мнению, больше подходит для передачи глубинного смысла [Schotanus, 2010, p. 102].

1.3 Поэтический переводчик. Кто он? Каков он?

М.А. Тарасова в статье «О двойственности роли переводчика поэзии и разделении ролей» пишет, что «переводчик поэзии – это, с одной стороны,

поэт, с другой – лингвист, исследователь языка оригинала и перевода» [Тарасова, 2017, с. 82].

Наиболее яркую и точную характеристику переводчику поэзии дал русский поэт и переводчик, критик, один из основоположников романтизма в русской поэзии Василий Жуковский «Переводчик в прозе раб, переводчик в стихах – соперник». Уместно вспомнить творчество великого русского ученого Михаила Ломоносова. Будучи сам поэтом, к поэтическим переводам он испытывал особую страсть. Поэтому поэтический перевод в его исполнении зачастую становился самостоятельным поэтическим текстом. Как пример можно вспомнить отрывок из его перевода оды Горация «Я знак бессмертия себе воздвигнул».

Не менее интересное определение поэтическому переводчику дает Е.Г. Эткинд: «Надо самому пережить поэзию наступающего летнего вечера, чтобы из бесчисленного множества возможных сочетаний слов взамен гетевского “Der Abend wiegte schon die Erde” (Вечер уже баюкал землю) найти далекое и в то же время эмоционально и образно очень близкое “Уж вечер плыл, лаская поле” » [Эткинд, 1963, с. 73]. Эткинд также считает, что поэтический переводчик, словно художник, должен смотреть вокруг, при этом осмыслять все, что он видит, осознает, чувствует. Переводчик-поэт должен ставить перед собой важнейшую задачу – воссоздать в переводе интонационный строй ритмически организованной речи поэзии, которую он переводит [Эткинд, 1963, с. 279].

Иржи Левый в своей книге «Искусство перевода» считает, что переводчик должен ставить своей целью воспроизведение. Он должен постичь, сохранить, передать содержание подлинника. Перевод является подлинным творчеством, если рассматривать его как процесс; в то же самое время перевод является промежуточной категорией между исполнительным искусством и оригинальным творчеством, если рассматривать его как тип искусства [Левый, 1974, с. 90].

Многие переводчики высказывают мысль, что поэтический переводчик должен чувствовать свое внутреннее родство с поэтической традицией языка перевода.

Л.С. Бархударов, высказываясь о проблеме перевода «сложной поэзии», считает, что практика перевода шаг за шагом подтверждает, что «непереводимое» вполне можно перевести. Принцип переводимости, по его мнению, базируется на общих положениях и выводах, которые должны делать лингвисты, анализируя переводы. Филологи должны исследовать достижения переводчиков, чтобы сформировать самостоятельную отрасль филологии «критика перевода». Иными словами, поэтический переводчик должен постоянно взаимодействовать как с практикой, так и с теорией перевода, что, несомненно, будет способствовать его успехам в поэтическом переводе [Бархударов, 1984, с.48]. О вопросах взаимодействия теории и практики речь пойдет в следующих параграфах.

1.4 Проблемы теории и практики поэтического перевода

Современный исследователь, лингвист, филолог обращается, прежде всего, к взглядам на поэтический перевод известных теоретиков перевода, переводчиков, исследователей. На сегодняшний день таковыми бесспорно можно считать Алексееву И.С., профессора нидерландистики Михайлову И.М.

Интересным представляется тот факт, что как Михайлова И.М. в своей докторской диссертации «Язык нидерландской поэзии и проблемы поэтического перевода», так и Алексеева И.С. в своей книге «Текст и перевод: вопросы теории» [Алексеева, 2008, с. 138] признают огромный вклад Е.Г. Эткинда в анализ стихотворного перевода. Труд Эткинда Е.Г. «Поэзия и перевод» был опубликован в 1963 году и до сих пор остается незаменимым пособием для современного переводоведения [Михайлова, 2007, с. 35]. Обратимся же к мнению Эткинда Е.Г.

1.4.1 Новаторство в поэтическом переводе в 19-м веке

Представляется интересным анализ переводов, которые приводит Эткинд в своем труде «Поэзия и перевод». Прежде всего, Эткинд упоминает перевод стихотворения Байрона (из «Еврейских мелодий»), выполненный Лермонтовым. Четырехстопный Байроновский ямб переведен чередованием шестистопного с четырехстопным ямбом. В своем переводе Лермонтов уходит от ритма оригинала, чтобы сохранить интонационный строй, который и вызывает к жизни ту или иную метрику. В результате в переводе чувствуется энергия, страсть и бурное, стремительное движение стихотворного монолога [Эткинд, 1963, с. 276]. Лермонтов был одинок в своем понимании поэзии Байрона. Несмотря на то, что Байрона переводили очень часто, для русского читателя творчество Байрона так и осталось «за семью печатями». Причиной тому является, как пишет Эткинд, «мертвая буква метрической схемы» или «метрический буквализм», который просто губителен для поэтического перевода, как и словесный буквализм губителен для перевода прозы [Эткинд, 1963, с. 279].

Подробно анализируемые Эткингом примеры переводов Пушкина также не менее интересны. Например, смелость Пушкинского перевода наглядно видна в его переводе строфы из идиллии «Слепец» Андре Шенье, которого Пушкин считал одним из своих любимых поэтов. Но этот факт не помешал Пушкину новаторски смело ломать старые поэтические догмы 18-го века и перевести 11-ти строчным гекзаметром 16-ти строчную строфу, написанную александрийским стихом. По мнению Эткинда, Пушкинский перевод отличает большая словесно-образная точность, но в переводе кое-что опущено и нет добавлений. Пушкин понимал необходимость развития возможностей русского стиха и всячески пытался сломать сковывавшие его различные искусственные ограничения русской поэзии 18-го века. Пушкина очень интересовали споры о гекзаметре, и он был открыт для любых подлинных новаторство в поэзии [Эткинд, 1963, с. 290-292]. Пушкин хорошо

понимал, что поэтическая восприимчивость его современников-читателей очень ограничена, поэтому он часто отказывался от непривычной для русского уха сложной строфики. При переводе оды Горация «На возвращение друга» (7-я ода 2-я книга) он перестраивает строфу: меняет размер оригинала на ямб, вводит рифму, привычную для современников, упрощает синтаксис, опускает некоторые исторические реалии. Все это делается с одной единственной целью: русский читатель должен испытывать эстетическое наслаждение от чтения стихотворения [Эткинд, 1963, с. 308-309]. Эткинд цитирует мнение Белинского об этом пушкинском переводе: «Перевод из Горация или оригинальное произведение Пушкина в горацевском духе – что бы ни была эта пьеса – только никто из старых, ни из новых русских переводчиков Горация не говорил таким горацианским языком и складом и так верно не передавал характера горацианской поэзии, как Пушкин в этой пьесе, к тому же написанной прекрасными стихами. Можно ли не слышать в ней живого Горация?» [Эткинд, 1963, с. 310].

Не занимать смелости было и известному русскому поэту Тютчеву, переложившему александрийский стих «Федры» Расина (монолог Терамена из 5-го акта) на пятистопный ямб. [Эткинд, 1963, с. 296]. По мнению Эткинда, этот перевод Тютчева очень близок к оригиналу словесно и образно. Тютчев с помощью пятистопного ямба вскрывал внутреннюю динамику повествования у Расина, которая в оригинале была мало заметна из-за использования александрийского стиха. Тютчев размораживает движение, оно вырывается у него наружу, но при этом внешняя красота формы утрачена [Эткинд, 1963, с. 297-298]. Тютчев не боится экспериментировать. Он использует «метрические формы, а именно трехсложные размеры, присущие русской поэзии, когда переводит силлабические, в частности французские стихи [Эткинд, 1963, с. 299]. Но, тем не менее, и после Тютчева старая традиция получила свое продолжение, и французскую поэзию в России переводили ямбом, иногда хореем на протяжении практически всего текущего столетия.

Следующим новатором, по мнению Эткинда, был, бесспорно, Павел Антокольский. Антокольский использовал четырехстопный амфибрахий при переводе гражданской лирики французского романтика Огюста Барбье [Эткинд, 1963, с. 299]. За счет этого лирика Барбье, в оригинале написанная александрийским стихом, приобретает динамический напор, передать который иначе на русский язык было невозможно. В переводе вырвалась наружу вся внутрстиховая энергия оригинала, увеличился звуковой размах, усилилась интенсивность ударений, из контекста выделились веские слова [Эткинд, 1963, с. 300].

Следует упомянуть смелость П. Антокольского, переведшего стихотворение Артюра Рембо «Пьяный корабль» не шестистопным ямбом, а пятистопным анапестом. Как считает Эткинд, прежние переводы не передавали все то интонационное богатство и звуковую силу оригинала, так как были скованы ямбической традицией [Эткинд, 1963, с. 301]. П. Антокольский улучшил свой перевод этого стихотворения через пять лет, учтя также все критические замечания в свой адрес. В новом переводе, где Антокольский отбросил лишнюю пятую стопу и убрал лишние субъективные добавления, появились «мужественная сдержанность», хоть и сдержанная, но «бурная образность». Поэтому стихотворение приобретает новую форму, которую невозможно было передать ямбическим ритмом [Эткинд, 1963, с. 302].

Как видно из изложенного выше, новаторство в переводе поэзии в России берут свое начало задолго до советского литературного периода, который не менее интересен для критики поэтического перевода.

1.4.2 Взгляды переводчиков-поэтов 20-го века на проблемы поэтического перевода.

Чешский исследователь Иржи Левый в своей монографии «Искусство перевода» считает, что при переводе поэтического текста высока вероятность

нарушения естественной гармонии содержания и формы. Происходит это по причине сдвига семантических возможностей того или иного выразительного средства. То, что было на языке подлинника внешне нейтрально и не выполняло никакой стилистической функции, при механическом перенесении в другую языковую среду может выступить вперед и сорвать стилистический замысел автора [Левый, 1974, с. 254]. Поэтому, чтобы избежать изменения соотношения между формой стихов и их содержанием, переводчику следует исходить не из формальной схемы (метр), а из ее конкретной звуковой реализации (ритм, темп и пр.). Именно звуковая реализация тесно связана с содержанием [Левый, 1974, с. 254]. Переводчик должен обратить свое внимание на семантические и эмоциональные качества, которые несет конкретно взятая форма в языке перевода. Если эти качества не совпадают с качествами формы исходного языка, то правильнее будет переводить не «размером подлинника», а «ритмом подлинника» [Левый, 1974, с. 254].

Следующий шаг, по мнению И. Левого, определение родственности стиховой системы подлинника стихосложению языка перевода. Если, кажется, что система стихосложения отличается от системы стихосложения в языке оригинала, то переводчику следует отказаться от попыток сохранить версификационный принцип подлинника. Причиной тому является не неспособность нового языка к воспроизведению метрики или силлабики, а неспособность современного читателя, на язык которого выполняется перевод, воспринять чужеродный ритмический ряд. В лучшем случае такой перевод будет воспринят читателем искаженно [Левый, 1974, с. 254]. Это касается и случаев, когда системы исходного языка и языка перевода родственные, но формы стиха в них функционально не тождественны по причине языковых различий [Левый, 1974, с. 254]. Языковой материал, поэтические средства и их семантические возможности взаимодействуют друг с другом и эти взаимодействия необходимо анализировать. Это способствует изучению развития художественной формы в поэзии языка

оригинала. Стихосложение и законы языка связаны друг с другом. Понимание этой связи способствует правильному пониманию прогрессивных новшеств и умению отличить эти новшества от формалистической самоцельной игры [Левый, 1974, с. 254]. И. Левый также считает, что таким образом легче определяется вариационный диапазон и наиболее естественные направления в развитии тех или иных национальных систем языка.

Наиболее фундаментальное и последовательное мнение о проблемах поэтического перевода можно найти также у Эткинда в его труде «Поэзия и перевод». Это труд был опубликован в 1963 году, но не потерял до сих пор своей актуальности. Согласно его мнению, художественное единство стихотворного произведения складывается из ритма, инструментовки, синтаксического строя. Однако наиболее важным компонентом является интонация [Эткинд, 1963, с. 269]. Эткинд утверждает, что соблюдение метрической формы любой ценой в ущерб интонации губит перевод, автоматически губя поэтическое произведение оригинал. Метр не должен быть самоцелью, переводчику следует в первую очередь обращать свое внимание на передачу интонации поэтической речи [Эткинд, 1963, с. 312]. Свое мнение Эткинд сформировал не на пустом месте. Он опирался на богатое наследие российских (советских) исследователей, литераторов, лингвистов. Он основательно изучал их труды и публично выражал свою поддержку их взглядов, цитируя их в своем труде. Приведем несколько тому примеров.

Ранее в 1922-м году был опубликован труд выдающегося русского литературоведа Эйхенбаума Б. «Мелодика русского лирического стиха». Эйхенбаум также уделял большое внимание поэтической интонации и мелодике стиха, сделав при этом ряд важных выводов, которые Эткинд цитирует в своем труде с. 269:

- «Мелодика стиха – это “интонационная система, то есть сочетание определенных интонационных фигур, реализованное в синтаксисе”».

- «Синтаксис в стихе есть явление не только фразеологическое, но и фонетическое: интонация, реализованная в синтаксисе, играет в стихе роль не менее важную, чем ритм и инструментовка, а иногда и более важную...»
- «Именно в синтаксисе, рассматриваемом как построение фразовой интонации, мы имеем дело с фактором, связующим язык с ритмом» [Эткинд, 1963, с. 269].

Далее в 1959 году в Тбилиси был опубликован труд переводчика и теоретика перевода Гиви Гачечиладзе. Эткинд цитирует его мнение в своем труде: «Грузинский десятисложный стих, который по числу слогов соответствует английскому ямбическому пентаметру, не передает правильно его интонации. Грузинский язык характеризуется полисиллабизмом. Поэтому многосложные грузинские слова только в 14-сложном стихе создают соответствующую ямбическому пентаметру величавость интонации» [Эткинд, 1963, с. 268].

Следующим фундаментальным трудом бесспорно можно назвать труд российского литературного критика В. Огнева «Вопросы литературы», изданный в 1961 году. Эткинд Е.Г. очень оригинально перефразировал В. Огнева, утверждавшего, что «метр держит за полы только слабого поэта». Остроумное мнение Огнева, цитируемое Эткиндром, звучит так: «Метр держит за полы только слабого переводчика, очень слабого – даже за шиворот. Талантливый поэт-переводчик выявляет себя в воссоздании индивидуальной интонации переводимого автора» [Эткинд, 1963, с. 274].

Эткинд уважал переводческое наследие С. Маршака и высказал свои симпатии в адрес его перевода знаменитого стихотворения Бернса «Финдлей», считая перевод Маршака точным попаданием «в яблочко» и «шедевром переводной поэзии», что подтверждает завидная популярность переводов Маршака, «какой редко могут похвастаться переводные стихи» [Эткинд, 1963, с. 314].

В качестве подтверждения тому Эткинд приводит перевод Маршака стихотворения Бернса «Честная бедность». В переводе «стихотворение оживает, наполняется модуляциями живого человеческого голоса, заражает бернсовским веселым гневом» [Эткинд, 1963, с. 316]. Эткинд считает Маршака как переводчика гораздо свободнее, чем Щепкину, так как он «ломает заданный ритм, создает новый, подчиняет ритм задачам естественного движения поэтической интонации» [Эткинд, 1963, с. 316]. Изюминка в том, что в переводе Маршака метр подчинен интонации. А в переводе Щепкиной – Куперник интонация подчинена метру, вследствие чего «перевод получился мертвым» [Эткинд, 1963, с. 315-316].

Эткинд считает, что в случае выбора по принципу «из двух зол меньшего», нужно идти по пути наименьшего зла, то есть пожертвовать размером, так как не только размер определяет верность стихотворного перевода оригиналу [Эткинд, 1963, с. 316].

Однако Эткинд признается, что есть и другое мнение. В самом начале главы «Метр. Ритм. Интонация». Он приводит известную цитату Гете из беседы с Эккерманом: «Если бы содержание моих Римских Элегий изложить в тоне и размере байроновского Дон Жуана, то все сказанное там показалось бы совершенно неприличным». Также Эткинд цитирует мнение Н. Гумилева, который безоговорочно рекомендовал в своих «заповедях переводчика» «обязательно соблюдать метр и размер» [Эткинд, 1963, с. 274]. И у этих мнений есть свои сторонники, о чем речь пойдет в следующем параграфе.

1.4.3 Мнение российских и западноевропейских переводчиков, теоретиков перевода конца 20-го и начала 21-го века на проблему поэтического перевода

Из статьи Артура Лангефелда мы узнаем о том, что в России первое полное издание всего романа «Евгений Онегин» в одном томе вышло в 1833-м году. Лишь 125 лет спустя появился первый перевод романа на

нидерландский язык, выполненный нидерландскими литературоведами Гинсбургом и Хаусманом. В стихотворную форму перевод был переложен Эльзой Гатц 1949 году. Этот перевод принято обозначать как перевод №1. Лишь спустя 40 лет появляется второй перевод Йонкера, который и анализируется в магистерской диссертации. Перевод Йонкера официально считают вторым переводом романа «Евгений Онегин» на нидерландский язык. Третий перевод вышел в 1994 году и был выполнен Скеленбургом и Франсом-Йозефом ван Ахтом. 4-й перевод вышел в Бельгии в 1995-м году и был выполнен Мишелем Ламбрехтом. В 21-м столетии Ханс Боланд перевел Евгения Онегина в 2010-м году. Разница между всеми существующими переводами огромна, но пушкинский размер и рифма выдержаны во всех переводах, что само по себе является большим достижением для западноевропейского переводческого мира [Langeveld, 1999, p.64].

Переводчик Степанов М.С. в статье «Прагматические аспекты поэтического перевода» считает, что интерес к поэзии в обществе в последнее время неуклонно растет. Люди интересуются поэзией «как историческим культурным феноменом, который играет важную роль в образовательной практике и в повседневной жизни» [Степанов, 2010, с. 111]. По его мнению, «развитие философских, лингвистических и литературоведческих концепций, затрагивающих вопросы поэзии и поэтического перевода, приводят к увеличению поэтических переводов» [Степанов, 2010, с. 111].

Бюро переводов «МАРТИН» в статье «Поэтический перевод и его особенности», опубликованной на сайте компании, высказывает свою позицию касательно важности поэтического литературного перевода в наши дни. Хороший поэтический перевод важен «при работе над адаптацией иностранной литературы, фильмов, игр, сайтов, работы с рекламой и слоганами». Хороший поэтический перевод должен быть полным, как считают в бюро переводов «МАРТИН». При чтении хорошего полного поэтического перевода читатель чувствует те же эмоции, что и носитель языка при чтении оригинала [Бюро переводов «МАРТИН», 2016].

Как пишет А.П. Богинская в статье «К проблеме анализа параллельных текстов: четыре французских перевода “Евгения Онегина”», важную роль в поэтическом переводе играет также «идиостиль переводчика и его субъективные предпочтения при работе с текстом» [Богинская, 2016, с. 144]. Похожую точку зрения высказывают Н.А. Борченко и С.А. Кошарная в статье «Трансформация образов в процессе перевода». По их мнению, в поэтическом переводе важна переводческая интерпретация, под которой они понимают «процесс творческого переосмысления текста-оригинала и результатом этого процесса является переводной текст» [Борченко, Кошарная, 2011, с. 14].

Р.Г. Магомедзагиров в статье «Методы и принципы поэтического перевода. Переводческие преобразования при переводе поэзии» выделяет три принципа, которым нужно придерживаться при переводе поэзии:

- «Ориентированность на читателя;
- Учет национально-специфических элементов;
- Тождество оригинала и перевода» [Магомедзагиров, 2016, с. 102].

В. Бронзвайер в своей статье «Непереводимость поэтической иконы» пишет о том, что поэтический перевод никогда не станет синонимом для оригинального поэтического текста. В лучшем случае он станет аналогом или чем-то подобным, но не более. Однако это совсем не означает, что для того чтобы заниматься поэтическим переводом, не надо быть виртуозом в самом высоком смысле этого слова [Bronzwaer, 2010, p. 344].

По мнению известного современного теоретика перевода, автора многочисленных работ по теории перевода, переводчика И.С. Алексеевой «поэтический текст среди художественных текстов занимает особое место». Об этом она пишет в своей самой первой книге, посвященной теории перевода [Алексеева, 1997, с. 120]. И.С. Алексеева считает, что «большой объем внутриязыкового содержания, которое отражает эстетическую информацию поэтического текста, входит в инвариант и должно быть передано в переводе». По ее мнению, в инвариант входят такие компоненты

поэтической формы, как размер, рифма, каденция, ритм [Алексеева, 1997, с. 120].

Подтверждение этому мнению мы находим в докторской диссертации И.М. Михайловой. Эта диссертация посвящена языку нидерландской поэзии и проблемам поэтического перевода. В своей работе профессор Михайлова подчеркивает важность сохранения размера и рифмы [Михайлова, 2007, с. 154]. По ее мнению, «мастерство поэтического переводчика определяется его способностью определить, какие элементы оригинала можно опустить, и какие слова в перевод можно добавить ради размера и рифмы...» [Михайлова, 2007, с. 154]. В любом случае использованные опущения и добавления являются вынужденными, но должны быть выполнены изящно, логично и тактично, что под силу именно профессиональному талантливому переводчику. Если же переводчик выполняет такие замены «безграмотно и разрушает смысл оригинала, их следует отнести к переводческим ошибкам» [Михайлова, 2007, с. 154-155].

Подтверждение взглядов Алексеевой и Михайловой мы находим в статье А. Вейцмана «Бродский в переводе».

А. Вейцман характеризует Бродского как очень талантливого переводчика и «...единственного русского поэта, чьи многие стихи его звучат на английском не как переводы, а как произведения, изначально увидевшие свет на языке Донна и Одена...» [Вейцман, 2007, с. 1].

Английский Бродского был виртуозен. Он владел им также в совершенстве, как и своим родным русским языком. Поэтому он становится продолжателем двуязычной традиции, начатой Набоковым намного раньше уже в США. То есть он, как и Набоков, любил сам переводить свои произведения. «...Однако Набоков делал с прозой то, что обычно делает переводчик поэзии. Бродский поступал ровно наоборот...» [Вейцман, 2007, с. 1].

Бродский не соглашался с определением Фроста, что «поэзия – это то, что теряется в переводе». Бродский, как никто другой, был близок к идеалу

поэтического перевода во всех отношениях, так как сам играл активную роль переводчика собственной поэзии. Вейцман цитирует его мнение: «Ткань содержания должна быть максимально сохранена – именно таким Бродский представлял свои переводы» [Вейцман, 2007, с. 1]. Как признается сам автор статьи, «большинство переводов Бродского так точно сохраняют смысл оригинала, что иногда просто недоумеваешь: а не подстрочник ли перед нами?» [Вейцман, 2007, с. 1]. Вейцман подчеркивает, что переводы Бродского «никакой не подстрочник, а скорее языковой отпечаток на бумаге, где два языка соединяются посредством словарного запаса синонимов» [Вейцман, 2007, с. 1]. Однако Вейцман признает, что ранний Бродский и поздний Бродский не совсем одно и то же. В раннем переводчике Бродском чувствуется компромисс, а Бродский поздний – это уже достижение той высшей фазы, «по правилам которой структура оригинала ничтожно мало отличается от перевода, и наоборот» [Вейцман, 2007, с. 5]. В конце статьи Вейцман образно называет Бродского в переводе «коренной бардовской песней английского языка». В творчестве Бродского грань между языками стерлась настолько, что его стихи, написанные на русском, звучат так, словно он перевел их с английского, при том, что русский является оригиналом [Вейцман, 2007, с. 5].

Я. Баккер в своей книге «Рифменный указатель» придерживается точки зрения, что поэзия с древних времен предназначена для восприятия на слух. Поэтому он считает, что как поэты, так и переводчики должны использовать тот арсенал средств, чтобы поэтическое воспроизведение воспринималось ухом. К этим средствам Я. Баккер относит, прежде всего, ритм и рифму [Bakker, 1990, p. 14].

Хестер фан Хасселт и Бьянка Систерманс в своей статье «О поэтическом переводе», опубликованной в «Поэтической газете» называют хороший поэтический перевод эхом оригинала [Hasselt, Sistermans, 2016].

Приверженность к взглядам Бродского чувствуется в творчестве известной переводчицы М.Ю. Кореневой. Ее поэтические переводы не

ускользнули от внимания любителя современной поэзии, как не остался без внимания и сам фильм режиссера Джармуша «Патерсон», главный герой которого простой водитель автобуса и поэт, который пишет свои стихи верлибром.

Главный герой фильма, которого также зовут Патерсон, словно существует в размеренном поэтическом ритме тихого и спокойного местечка под названием Патерсон. Главный герой живет, каждый день ходит на работу и пишет стихи в технике верлибр, то есть говорит и думает поэзией. Его стихи похожи на закадровую музыку. В реальности стихи были написаны 74-х летним поэтом из Оклахомы Реном Паджетом. Ближе к концу фильма в городке Патерсон появляется загадочный персонаж, влюбленный в поэзию. Он встречается в парке на скамеечке главного героя Патерсона и делится с ним своими взглядами на поэзию в переводе: «Читать стихи в переводе как принимать душ в пальто». Однако блестящий перевод Кореневой М.Ю. вселяет оптимизм, что читать стихи в переводе очень даже нужно и такое чтение очень может быть интересным и захватывающим.

Однако в ходе исследования выявился интересный факт, что западно-европейские переводчики придерживаются точки зрения Эткинда. Хороший пример тому мнение бельгийской переводчицы Мириам Ван Хее.

В 1999-м году выходит второй выпуск сборника статей по материалам конференции «Бельгия – Нидерланды – Россия». Бельгийская переводчица Мириам Ван Хее в своей статье «Bijdrage aan een lopende discussie: het vertalen van Russische poëzie» (Вклад в актуальную дискуссию о проблемах перевода русской поэзии) оппонирует известному нидерландскому переводчику Хансу Боланду, обвинившего переводчиков, не ставящих во главу угла поэтическую форму, в лени. Далее Мириам Ван Хее приводит мнение Ханса Боланда, который считает, что переводчик должен держать себя в рамках рифмы, что собственно и окрыляет переводчика. Мириам Ван Хее иначе смотрит на искусство поэтического перевода. Для нее это, прежде всего синтез или баланс не между формой и содержанием, а между уважением к автору и

уважением к нидерландскому языку. Интересен факт, что данная проблема становится актуальной в Западной Европе с 1965 года и продолжается до сих пор. Поднимается проблема перевода образа, а не метрических хитросплетений. В своей статье Мириам Ван Хее призывает переводчиков к взаимному пониманию, к заинтересованности сократить ту гигантскую пропасть, которая разделяет два переводческих мира, и не заикливаться фанатично на сохранении размера и рифмы [Miriam Van hee, 1999, p. 88-92].

В вопросе об уважении к языку перевода нидерландский лингвист и переводчик Ханс Боланд согласен с Мириам Ван Хее. Ханс Боланд посвятил свою жизнь переводу ведущих классиков русской литературы. По его убеждению, благодаря переводу складывается впечатление, как о России, так и о русских людях в целом. Если русскую классику переводить на невкусном нидерландском языке, то представление о России будет поверхностное [Boland, 2017, p. 83]. Однако, подводные камни не только в языке, как таковом. На перевод влияют также и общественные нормы, манеры поведения в обществе [Boland, 2017, p. 79]. Например, довольно таки вольное обращение с русским языком типично для самих русских. Подтверждение этому можно найти в строках самого Пушкина в романе «Евгений Онегин»:

*Как уст румяных без улыбки,
Без грамматической ошибки
Я русской речи не люблю [гл.3 стрф.28].*

Все плохие книги похожи друг на друга, все хорошие книги прекрасны каждая по-своему. В этих словах больше правды, чем в заставке романа «Анна Каренина». [Boland, 2017, p. 75]. Организмом литературного текста являются слова, а язык, откуда они берутся, – есть душа текста [Boland, 2017, p. 76]. Каждый переводчик задается вопросом, что такое перевод? Что означает искусство перевода? Перевести – все равно, что душу вдохнуть. Именно такими словами Х. Боланд начинает первую часть второй главы своей книги «Over Anna Karenina en de kunst van het vertalen» [Boland, 2017, p. 75]. Его труд не остался незамеченным. В 2010 году Ханс Боланд был

удостоен премии RusPrix, присуждаемый за вклад в российско-нидерландское сотрудничество.

Другой нидерландский переводчик и переводовед Джеймс Холмс (Holmes, 1924 – 1986) считает, что поэтический перевод должен соответствовать двум критериям: критерию минимального соответствия и поэтическому критерию. [Holmes, 2010, p. 277]. То есть переводчик создает новый текст, который не более, чем перевод стиха, но в то же время является поэтическим произведением языка перевода [Holmes, 2010, p. 277]. Холмс также считает, что переводчик всегда делает выбор, причем трехуровневый выбор: лингвистический, литературный и социально-культурный [Holmes, 2010, p. 277]. Самый трудный выбор, по его мнению, – это социокультурный, так как поэтическое произведение именно в нем и рождается, и именно в социокультурном пласте определенные объекты, символы и абстрактные идеи выполняют ту роль, которую никогда не будут выполнять в другом социуме или культуре [Holmes, 2010, p. 275].

Лукас Сковронек в статье «Переводить неуважительно?» говорит о том, что переводчик должен учитывать, что базовое мировоззрение и предпочтения западных читателей иные, нежели читателей, например, японских. С другой стороны, для того и существует хорошая литература, чтобы повысить интеллектуальный уровень читателя, привить ему чувство эстетики [Skowronek, 2017, p. 28].

Проблему перевода образа, мироощущения в поэзии затрагивает также в своей статье Я.М. Колкер, рассуждая о переводимости поэзии Есенина на иностранные языки считает, «что мир С.А. Есенина также трудно поддается переводу, как реально-нереальный мир “Алисы в стране чудес”, мир “Черной курицы” и мир Пушкинских сказок» [Колкер, 2015, с. 47].

В своей статье Я.М. Колкер отмечает, «что основные трудности переводчика поэзии Есенина и других поэтов не только и не столько в толковании тропеической образности («О всех ушедших грезит конопляник...», «синий лязг подков» и т.д.), но прежде всего – в естественном

сочетании временных пластов, статики и динамики, грусти и оптимизма, в сохранении плотности образной ткани оригинала» [Колкер, 2015, с. 52]. «То, что есенинскому мировосприятию было изначально присуще и словно само собой ложилось на страницу, надо передать так, чтобы создать ощущение естественности и легкости» [Колкер, 2015, с. 52].

«В стихах С. Есенин создает свой неповторимый мир, очень отличный от того, что было на самом деле, но очень убедительный и ясный. Из него невозможно уйти, так же, как невозможно выйти из мира Алисы, из мира Черной курицы, из мира Пушкинской сказки» [Колкер, 2015, с. 52].

Схожую точку зрения высказывает и И.С. Алексеева в статье «Поэтический текст». Она подчеркивает, что было бы ошибочно думать, что при переводе стихов лишь компоненты стихотворной формы являются основной доминантой перевода. Поэтическое содержание, выраженное сплетением многоплановых образов, которое у каждого поэта и в каждом произведении сложено в свою форму, также важно при переводе [Алексеева И.С. 2008, с. 140].

Также, по ее мнению, важна «стилистическая окраска используемой лексики. Наличие поэтизмов, историзмов, диалектизмов, разговорных слов, экспрессивной окраски, место той или иной лексемы в стихотворной строке, преобладание существительных или глаголов, характер тропов, принадлежность лексики к словарю определенного литературного направления, наличие неологизмов, игры слов, лексического контраста, нарушение семантической и грамматической сочетаемости» [Алексеева, 2008, с. 140]. Но стоит отметить также принципиальный подход Алексеевой в вопросе сохранения в переводе традиции той или иной стиховой системы, которая используется в поэтическом тексте языка оригинала. Алексеева И.С. подчеркивает, что «современная европейская поэзия представлена, прежде всего, силлаботоникой (размер – рифма) и верлибром (сложный алгоритм, построенный на неравномерном чередовании ударений и неударных слогов, часто подкрепленный повторами)» [Алексеева, 2008, с. 138]. И далее цитируя

ее же «Реже встречается силлабика и тонический стих – оба больше характерны для поэзии прошедших веков» [Алексеева, 2008, с. 138-139]. По ее мнению, в переводе важно сохранить:

- размера и стопность
- каденцию
- тип чередования рифм
- отражение звукописи или хотя бы ее окраски
- сохранить количество и место в стихе лексических и звуковых повторов.

Переводчица Н.М. Жутовская в статье «Поэтический перевод и проблема адекватности» делает вывод, что в поэтическом переводе допустимы в определенной мере любые утраты: как утрата элементов содержания, так и элементов формы. Инвариантом поэтического перевода Н.М. Жутовская считает интонацию оригинала. Помимо интонации оригинала очень важно сохранить наиболее релевантные элементы образности, аспекты семантико-стилистической структуры и прагматики данного поэтического произведения. Такой поэтический перевод, по мнению Н.М. Жутовской «вполне правомерно считать адекватным» [Жутовская, 2014, с. 347].

Переводчик Степанов М.С. рассматривает поэтический перевод с прагматической точки зрения. В статье «Прагматические аспекты перевода» он приходит к выводу, что тот перевод, который ориентируется на «семиотическую составляющую поэтического текста» считается «наиболее адекватным переводом». Поэтический перевод должен учитывать важность сегментов бытия иностранной культуры [Степанов, 2010, с. 115].

В теоретической главе работы рассмотрены взгляды на проблему поэтического перевода как российских, так и зарубежных известных теоретиков перевода, преподавателей перевода, известных переводчиков.

1.5 Выводы

В результате проработанного материала получились следующие выводы:

- История перевода на нидерландский язык начинается именно с поэтического текста.
- Поэтические переводы необходимо исследовать. Необходимо не только переводить поэзию, но и способствовать формированию самостоятельной отрасли филологии «Критика перевода», опираясь при этом не только на свой практический опыт, но и на теоретические взгляды как российских, так и западных поэтических переводчиков, и теоретиков перевода.
- Как российские, так и европейские теоретики перевода сошлись во мнении, что поэтическому переводчику следует: 1 – ориентироваться на уровень языка современного читателя; 2 – не ставить самоцелью сохранение формы оригинала.
- Западноевропейские теоретики перевода еще более толерантно смотрят на проблему обязательного сохранения поэтической формы и ратуют за сохранение в первую очередь поэтического образа.
- Среди современных западноевропейских теоретиков перевода все более актуальным становится лозунг «соблюдение баланса» не между формой и содержанием, а между уважением к автору и уважением к нидерландскому языку.
- Современные теоретики поэтического перевода призывают к взаимному пониманию, к заинтересованности сократить ту гигантскую пропасть, которая разделяет два переводческих мира, и не ставить во главу угла сохранение размера и системы рифм.

Глава 2 Сравнительный анализ ритма оригинала романа «Евгений Онегин» и ритма переводов В. Йонкера и Х. Боланда

2.1 Ритм в русской поэзии

Исследованием размера русского стиха занимались очень многие исследователи словесности, в том числе и Михаил Ломоносов, который столкнулся с таким явлением, как пропуск метрического ударения в двусложных размерах русского стиха [Холшевников, 2002, с.28]. Это явление было воспринято им вначале, как недостаток стиха. На месте ударного слога вдруг оказывался безударный [Холшевников, 2002, с.28]. При анализе строф из романа «Евгений Онегин» пропуск метрического ударения встречается очень часто:

- Не нуж-но зо-ло-та ем-у 7-я строфа 11-я строка 1-й главы пропуск метрического ударения на третьей стопе;
- И кла-нял-ся не-при - нуж-ден-но 4-я строфа 12-я строка 1-й главы пропуск метрического ударения на 2-й и 3-й стопе.

Пропуск метрического ударения ошибкой не является: речь идет «об органическом свойстве русских двусложных размеров», так как в среднем одно ударение в русском языке приходится на три слога [Холшевников, 2002, с.28]. К такому выводу пришел Н.Г. Чернышевский, считая пропуск схемных ударений в русских ямбах неизбежным, иначе для стихов нужно подбирать только короткие слова, что приведет к искусственности речи [Холшевников, 2002, с.28]. Ломоносов и Тредиаковский считали, что при пропуске ударения в двусложном размере появляется особая стопа – пиррихий. Пиррихий состоит из двух безударных слогов и способен заместить стопу, как ямба, так и хорей. При употреблении относительно длинных русских слов писать двусложными размерами без пиррихия невозможно [Холшевников, 2002, с. 30].

По мнению Холшевникова, поворотным этапом в изучении русского стиха стали исследования поэта-символиста и автора работ по теории литературы

А. Белого. А. Белый считал, что особенности ритма определяются, прежде всего, расположением пиррихий в стихе [Холшевников, 2002, с. 31]. Именно А. Белый впервые широко применил статистические методы исследования при изучении стиха. При помощи статистики ему удалось проследить вариативность четырехстопного ямба. Оказалось, что у всех русских поэтов пиррихии чаще всего попадают на третью стопу, а на первой и второй стопе у разных поэтов распределяются неодинаково [Холшевников, 2002, с. 31].

2.2 Анализ ритма романа «Евгений Онегин»

При исследовании ритма романа «Евгений Онегин» получилась следующая картина, статистический подсчет изложен в таблице.

Таблица 1

Подсчет строк, где ритм совпадает с размером

Ямб/№ стопы	Стопа 1, 2, 3, 4
Ямб	58

В качестве исследуемой статистической выборки были выбраны 16 строф романа «Евгений Онегин», то есть всего было исследовано 224 строки. Данные, приведенные в таблице 1, означают, что из общих проанализированных 224-х строк, 58 строк не имеют ни *пиррихий* (*двусложная стопа из двух кратких безударных слогов*), ни *спондеев* (*стопа из двух долгих ударяемых слогов*), ни *хореев* (*двусложная стихотворная стопа с ударением на первом слоге*). 58 строк написаны только четырехстопным ямбом. В таблице 2 приводятся примеры таких строк (по одному из каждой строфы). В первой колонке указывается номер строфы, во второй колонке приводятся примеры, в последней колонке указано количество таких строк в строфе.

Примеры соблюдения точного четырехстопного ямба

№ строф	Пример	Кол-во строк
1	<i><u>Мой дядя самых честных правил</u></i>	5
2	<i><u>Онегин, добрый мой приятель,</u></i>	3
3	<i><u>И в Летний сад гулять водил</u></i>	8
4	<i><u>Пора надежд и грусти нежной</u></i>	4
5	<i><u>Онегин был по мнению многих</u></i>	5
6	<i><u>Латынь из моды вышла ныне</u></i>	2
7	<i><u>Отец понять его не мог</u></i>	3
8	<i><u>Была наука страсти нежной</u></i>	4
10	<i><u>Одним дыша, одно любя</u></i>	3
11	<i><u>Подслушать сердца первый звук</u></i>	1
12	<i><u>Всегда довольный сам собой</u></i>	2

15	<i>С <u>кого</u> <u>начнет</u> <u>он</u>? <u>Все</u> <u>равно</u>:</i>	1
16	<i><u>Французской</u> <u>кухни</u> <u>лучший</u> <u>цвет</u></i>	5
17	<i><u>Еще</u> <u>бокалов</u> <u>жажда</u> <u>просит</u></i>	2
18	<i><u>Младые</u> <u>дни</u> <u>мои</u> <u>неслись</u></i>	4
19	<i><u>Знакомых</u> <u>лиц</u> <u>на</u> <u>сцене</u> <u>скучной</u></i>	5

Как видно из данных, приведенных в таблице 2, в каждой пушкинской строфе присутствуют строки, написанных без пропусков, добавлений или смещения ударений. Принимая общее число проанализированных строк за 100%, становится ясным, что чистым ямбом написано 26% от всех проанализированных строк, то есть одна четвертая часть.

Сосчитав все стопы, где нет пропуска ударений, мы переходим к анализу строк, где пропуски метрического ударения имеются, то есть, где есть *пиррихий*.

Таблица 3
Статистический подсчет пиррихий в сочетании с ямбом

№ стопы	Стопа 1	Стопа 2	Стопа 3	Стопа 4
пиррих/ямб	15	23	92	нет

Данные таблицы 3 подтверждают выводы поэта-символиста А. Белого, который в 1910 году выпускает свою книгу «Символизм». Эта книга является

сборником различных его статей, среди которых статьи, посвященные русскому четырехстопному ямбу [Холшевников, 2002, с. 31].

В этих статьях приводится анализ реального ритма конкретных поэтических произведений. Как уже было сказано ранее, А. Белый приходит к выводу, что особенности ритма определяются в первую очередь расположением пиррихий в стихе [Холшевников, 2002, с. 31]. Статистические данные доказали, что «одни формы четырехстопного ямба встречаются реже, другие – чаще» [Холшевников, 2002, с. 31]. А. Белый пришел к выводу, что около половины всех стихов имеют пиррихий на третьей стопе, что подтвердили результаты нашего исследования, приведенные в таблице 3. У Пушкина на третьей стопе пиррихий встретился 92 раза. Из таблицы 3 также видно, что на 1-стопе пиррихий встретился 15 раз, а на 2-й стопе – 23 раза, что также подтверждает выводы А. Белого о том, что пиррихий на первых двух стопах может распределяться неодинаково [Холшевников, 2002, с. 31]. На 4-й стопе пиррихия у Пушкина нет.

Однако, в процессе исследования, выяснилось, что у Пушкина достаточно часто пиррихий встречается также в двух стопах одновременно. Данные приводятся в таблице 4.

Таблица 4

Подсчет строк с двумя пиррихиями одновременно в двух стопах

№ стоп	Стопы 1 и 3	Стопы 2 и 3	Стопы 1 и 4
пиррих /ямб	24	5	нет

Из данных таблицы видно, что в отдельных строках пиррихий встречается сразу в двух стопах: 24 раза на 1-й и 3-й стопе одновременно, всего лишь 5 раз на 2-й и 3-й стопе одновременно. В сочетаниях 1-я и 4-я, 2-я и 4-я стопы пиррихий у Пушкина не встретился. Наглядные примеры данных таблицы 3 и 4 приводятся далее в таблице 5: в первой колонке указан

номер стопы, написанной пиррихием, во второй колонке приводится пример, в третьей колонке указано количество таких строк.

Таблица 5
Примеры строк с сочетанием стоп ямб – пиррихий

№ стопы пиррихия	Пример	Кол-во строк
1	<i><u>Без предисловий</u>, сей же час</i>	15
2	<i>Онегин <u>по</u>летел к театру</i>	22
3	<i>Не нужно <u>зо</u>лота ему</i>	92
4	нет	нет
1 и 3	<i><u>С ним оставались вы</u> друзья</i>	24
1 и 4	нет	нет
2 и 3	<i>Как пла<u>мен</u>но <u>красноречив</u></i>	5
2 и 4	нет	нет

Как известно, помимо пиррихия, могут быть и другие внеметрические ударения: спондей и хорей, то есть дополнительные внеметрические ударения, где согласно размеру, должен был бы быть безударный слог. В следующей таблице рассмотрим, как часто и на каких стопах у Пушкина встретился спондей и хорей, а также приведем случаи, когда эти два внеметрические ударения присутствуют в одной строке.

Таблица 6

Подсчет остальных вариантов отклонений от ритма

№ стопы/отклон. от рфм.	Стопа 1	Стопа 2	Стопа 3	Стопа 4	Стопа 1 и 3	Стопа 2 и 3
спондей	2				1	
спондей /пиррихий					2	1
хорей	2					
хорей / пиррихий					1	

Из данных таблицы 6 видно, что у Пушкина есть строки, в которых встречается как спондей, так и пиррихий одновременно. Но строк таких очень мало, как мало и строк с хореической стопой. Спондей встретился 2 раза на первой стопе и 1 раз на 1-й и 3-й стопе одновременно, что составляет 0.4 % от общего числа строк выборки; 2 раза на 1-й и 3-й стопе одновременно, что составляет 1 %, и 1 раз встретился спондей на 2-й и 3-й стопе одновременно, что составляет 0.4 %.

У Пушкина хорей – единичный случай и встретился только 2 раза на первой стопе, что составляет 0.9 % от общего числа строк статистической выборки и 1 раз встретился в сочетании с пиррихием на третьей стопе, что составляет 0.4 %.

Далее приводятся примеры к таблице 6:

- *Спондей стопа 1*

Как взор его был быстр и нежен Строфа 10 строка 12

Как он умел казаться новым Строфа 11 строка 1

- *Сpondeй стопа 1,3*

Там будет бал, там детский праздник Строфа 15 строка 5

- *Сpondeй/пиррихий*

Стопа 1,3

Там, там под сению кулис Строфа 18 строка 13

Вот мой Онегин на свободе Строфа 4 строка 5

Стопа 2,3

Давал три бала ежегодно Строфа 3 строка 3

- *Хорей на первой стопе*

Что? Приглашенья? В самом деле? Строфа 15 строка 3

Как он умел забыть себя! Строфа 10 строка 11

- *Хорей/пиррихий*

Как он язвительно злословил! Строфа 12, строка 5

2.3 Исследование случаев совпадения ритма с размером перевода романа «Евгений Онегин» на нидерландский язык, выполненного в переводе В. Йонкера

Прежде, чем приступить к анализу данных, полученных в результате исследования ритма перевода Йонкера, стоит отметить тот факт, что Йонкер не был ни лингвистом, ни литературоведом по образованию. Более того, он не владел русским языком. По специальности он был судостроителем. Свой перевод он выполнил по подстрочнику Набокова и благодаря комментариям к роману, выполненным также Набоковым на 770-ти страницах.

2.3.1 Исследование точного ритма в переводе В. Йонкера

Анализ перевода первых 16 строф первой главы показал, насколько тщательно Йонкер старался соблюсти Пушкинский ритм и в чем-то даже переусердствовал. У Пушкина 57 строк написаны с точным соблюдением

ямба (табл. 1), а в переводе Йонкера таковых – 67 (табл. 7), что составляет 30% от общего числа проанализированных строк.

Таблица 7
Подсчет точного ритма в переводе Йонкера

№ стопы/ямб	Стопа 1,2,3,4
ямб	67

Примеры:

- *hij spreekt en schrijft zo Frans als Fransen* (строфа 4, строфа 12)
- *met Adam Smith. Hij leerde daar* (строфа 7, строка 7)
- *Jewgeni kon veel meer, maar stond* (строфа 8, строка 2)

Далее в таблице 8 приводятся примеры из каждой строфы, где есть строки, переведенные без пропусков или добавлений. Как видно из таблицы, таковые строки есть в каждой строфе перевода. В первой колонке таблицы дается номер строфы, во второй приводится пример, в последней колонке указывается количество строф в строфе, написанные с 4-мя ударениями.

Таблица 8
Примеры точного соблюдения ямба в переводе Йонкера

№ строф	Пример	Кол-во строк
1	<i>je zucht en zucht, en denkt: wanneer</i>	7
2	<i>van veler land en huis en hof</i>	4

3	<i>en ging bankroet aan potverteren</i>	5
4	<i>als Londens dandy aangekleed</i>	8
5	<i>Onegin was naar veler oordeel</i>	5
6	<i>aan breed historisch denkwerk of</i>	2
7	<i>hij wist van jambe noch trochee</i>	6
8	<i>Jewgeni kon veel meer, maar stond</i>	3
10	<i>na zwoele stilten juist op tijd</i>	7
11	<i>voltooid. Wat geeft hij boeiend les!</i>	1
12	<i>haar tafel prees, en hoorntjes droeg</i>	4

15	<i>De morgen roept: er dient gehandeld</i>	3
16	<i>ontsprigt de stroom kometenwijn</i>	5
17	<i>coulissenprins, actriceveller</i>	1
18	<i>tribuut van wild applaus en tranen</i>	3
19	<i>op leeg vermaak mijn kijker richten</i>	2

2.3.2 Анализ пропуска метрических ударений в переводе Йонкера

Далее мы приступаем к анализу пропуска метрических ударений в переводе Йонкера, а именно появления пиррихия. Данные анализа излагаются в таблице 9.

Таблица 9

Подсчет пиррихий в сочетании с ямбом в переводе Йонкера

№ стопы	Стопа 1	Стопа 2	Стопа 3	Стопа 4
пир/ямб	15	29	27	4

На основании статистических данных, приведенных в таблице 3 и 4 раздела 1.2, а также данных таблицы 9 можно с уверенностью констатировать

существенное различие в пропусках метрического ударения у Пушкина и в переводе Йонкера:

- У Пушкина пиррихий расположен в основном на третьей стопе, в переводе Йонкера на 2-й, но разница в частотности наличия пиррихия между 2-й и 3-й стопой у Йонкера несущественная. В переводе Йонкера пиррихии распределяются практически равномерно между первой и второй стопами, на первой стопе пиррихия значительно меньше.
- На 4-й стопе у Пушкина пиррихия нет совсем, а в переводе Йонкера встретился 4 раза.

В следующей таблице 10 приводятся примеры пиррихия в переводе Йонкера: в первой колонке указывается номер стопы, во второй колонке приводится пример, в последней колонке указывается количество строк, в которых встречается такое распределение ударений.

Таблица 10

**Примеры строк с сочетанием стоп ямба – пиррихий в переводе
Йонкера**

№ стопы пиррихия	Пример	Кол-во строк
1	<i><u>en naar de allerlaatste mode</u></i>	16
2	<i><u>dat dames tot een glimlach bracht</u></i>	29
3	<i><u>doordat hij elk van ons tot last is</u></i>	27
4	<i><u>vol achterdocht, en zeker van</u></i>	4

В процессе исследования выяснилось, что в переводе Йонкера много строк, где пиррихий встречается одновременно в двух стопах одной строки. Данные приводятся в таблице 11.

Таблица 11

Подсчет строк с двумя пиррихиями одновременно в двух стопах в переводе Йонкера

№ стопы	стопы 1, 2	стопы 1, 3	стопы 1, 4	стопы 2, 3	стопы 2, 4
пир/ямб	1	5	3	4	2

Далее в таблице 12 приводятся примеры к таблице 11: в первой колонке указывается номер стопы, во второй колонке приводится пример, в последней колонке указывается количество строк.

Таблица 12

Примеры строк с двумя пиррихиями одновременно в двух стопах в переводе Йонкера

№ стопы пиррихия	пример	Кол-во строк
1,2	<i><u>totdat men hem tenslotte dwong</u></i>	1
1,3	<i><u>Onder een brief kon hij charmeren</u></i>	4
1,4	<i><u>om een rivaal te vloeren met</u></i>	3

2,3	<i><u>verwarren, of met vleierij</u></i>	4
2,4	<i><u>daar zien en als een vreemdeling</u></i>	2

На основании исследования пропусков метрического ударения в оригинале и в переводе Йонкера можно сделать первые выводы о сходствах и различиях между оригиналом и одним из двух переводов.

Основные различия в пропусках метрического ударения между Пушкинским оригиналом и переводом Йонкера следующие:

- У Пушкина в 24-х строках пиррихий встретился одновременно на 1 и 3-й стопах, что составляет 11 % от общего числа строк, в то время как в переводе Йонкера таких строк всего 5 и эта составляет лишь 2 % от общего числа строк статистической выборки.
- У Пушкина на 4-й стопе не встретился пиррихий, в то время как у Йонкера пиррихий на 4-й стопе встретился 4 раза.
- В переводе Йонкера встретилась строка, где пиррихий одновременно присутствует в 1-й и 2-й стопе, что составляет 0.4 % от общего числа строк статистической выборки. У Пушкина такой случай не встретился.
- Также не встретилось у Пушкина сочетание пиррихия во 2-й и 4-й стопах одновременно, но есть 2 строки в переводе Йонкера, что составляет 1% от общего числа строк статистической выборки.
- Явное отличие в том, что у Пушкина основная доля частотности пиррихия на двух стопах одновременно приходится на 1-ю и 3-ю стопу, а всего таких случаев – 29. У Йонкера двойной пропуск метрического

ударения распределяется более равномерно и сочетаемость стоп в строках – самая различная. Всего таких стоп у Йонкера – 15.

В то же время есть очевидные сходства:

- В 5-и строках у Пушкина пиррихий встретился одновременно на 2-й и 3-й стопах одновременно, что составляет 2% от общего числа строк.
- Пиррихий во 2-й и 3-й стопе присутствует у Йонкера в 4-х строках.

2.3.3 Анализ перевода Йонкера на предмет частотности замены ямбической стопы на стопу *спондей*

Как видно из результатов, приведенных в таблице 13, помимо преобладающего отклонения от ритма оригинала, то есть пиррихия, в нескольких строках у Йонкера присутствует спондей.

Таблица 13

Подсчет спондеев в переводе Йонкера

№ стопы	Стопа 1	Стопа 2	Стопа 3	Стопа 4
спондей	9	6	2	4

Из данных таблицы 13 видно, что в переводе Йонкера спондей встречается во всех стопах, но распределяется неравномерно. Преобладает на первой стопе: встретился 9 раз. На второй стопе его доля несколько меньше: встретился 6 раз. Меньше всего спондеев у Йонкера на 3-й стопе: встретился только 2 раза. Интересен случай спондея на 4-й стопе: встретился 4 раза. Примеры приводятся далее в таблице 14.

Примеры строк со спондеем в переводе Йонкера

№ стопы спондея	пример	Кол-во строк
1	<i>elk wil <u>door heel de</u> zaal <u>gehoord</u></i>	9
2	<i><u>de rijp stuift</u> <u>silver op zijn brede</u></i>	6
3	<i>ook uw wieg; <u>wellicht</u> <u>straalde daar</u></i>	2
4	<i><u>ging offers brengen hem goed af</u></i>	5

Интересный единичный случай в переводе Йонкера использования спондея на второй и четвертой стопе одновременно:

- *een bloedrood stuk roast-beef staat voor hem* (строфа 16 строка 9).

При сравнении данных таблиц 14 и 6 становится очевидным, что Йонкер не полностью сохранил форму оригинала. Спондей в общей сложности встретился в его переводе 23 раза, а у Пушкина всего лишь 6 раз, то есть в 4 раза меньше.

Далее мы переходим к следующей форме отклонения ритма от размера в переводе Йонкера, а именно к замене ямбической стопы оригинала на хорейческую.

2.3.4 Исследование перевода Йонкера на предмет замены Пушкинских ямбических стоп на хорейческие

В первой главе нашего исследования уже было сказано о том, что нидерландский язык является по своей природе хорейческим (с. 10). Поэтому следующим этапом нашего исследования является изучение перевода Йонкера на предмет замены Пушкинских ямбических стоп хорейческими. Данные приводятся далее в таблице 15.

Таблица 15

Подсчет хорейческих стоп в переводе Йонкера

№ стопы	Стопа 1	Стопа 2	Стопа 3	Стопа 4
хорей	21	8	9	1

Далее в таблице 16 приводятся примеры строк с хорейческой стопой.

Таблица 16

Примеры строк с хорейческой стопой в переводе Йонкера

№ стопы с хореем	Пример	Кол-во строк
1	<i>stil met haar samen word 't succes</i>	21
2	<i>reeds jong ging hij onstuimig lijden</i>	8
3	<i>ons leven, maar zelfs het idee</i>	9
4	<i>of zijn er anderen komen staan?</i>	1

Интересны случаи замены двух стоп в одной строке хорейческими. Встретился такой случай у Йонкера в 1-й и 3-й стопах одновременно 5 раз; в стопах 1 и 4 встретился один случай. Примеры:

- *Gij die Roeslan kent en Ljoedmila* (2-я строфа 5-я строка)
- *Voert mij ooit nog Terpsichore* (19-я строфа 7-я строка)

Особого внимания заслуживают строки, в которых сочетание стоп самое разнообразное и встретилось единично:

- Строфа 1 строка 4
krijg je respect. Zieksijn geeft macht. /-//-/ хорей – ямб – хорей – спондей
- Строфа 2 строка 11
ook uw wieg; wellicht straalde daar -//-/ ямб – хорей – спондей – ямб
- Строфа 5 строка 12
van wijsheid, maar vaak bleek na't zwijgen -/-----/ ямб – пиррихий – спондей – ямб
- Строфа 7 строка 10
als econoom die ermee leeft ---/--// пиррихий – ямб – пиррихий – спондей
- Строфа 10 строка 11
ging offers brengen hem goed af -/-/--// ямб – ямб – пиррихий – хорей
- Строфа 11 строка 10
of ze juist eisen, uitzien naar --///-- пиррихий – спондей – ямб – пиррихий
- Строфа 15 строка 3
drie stuks, elk met een invitatie///----/- спондей – хорей – пиррихий - ямб
- Строфа 15 строка 13
tot zijn Brequet klinkt; die deelt mee: ---/--// пиррихий – ямб – хорей – спондей
- Строфа 16 строка 7
de zaal in. Kurkgeknaal. Karmijn -///-/-/ ямб – спондей – ямб – ямб
- Строфа 16 строка 9

Een bloedrood stuk roastbeef staat voor hem --//---// пиррихий – спондей – ямб – спондей

- Строфа 17 строка 5

De grimmige toneelwetsteller -/---///- ямб – пиррихий – ямб – спондей

В результате проведенного подсчета и анализа хореических стоп выяснилось, что Йонкер не просто не полностью не сохранил форму оригинала, но отклонился очень значительно от ритма оригинала. У Пушкина в анализируемых 16-ти строфах встретилось в общей сложности только 2 хореических стопы, а у Йонкера их 39 согласно данным таблицы 16, плюс к этому особые случаи, приведенные ниже таблицы 16. Это значительное отклонение от стихотворной формы оригинала.

2.4 Исследование ритма перевода романа «Евгений Онегин» на нидерландский язык в переводе Х. Боланда

2.4.1 Исследование точного ритма в переводе Х. Боланда

Как и в предыдущих параграфах, статистическая выборка составила первые 16 строф первой главы романа «Евгений Онегин». В первую очередь проводим анализ точного ритма. Результаты приводятся в таблице 17.

Таблица 17

Подсчет точного ритма в переводе Боланда

№ стопы/ямб	Стопа 1,2,3,4
ямб	51

У Пушкина без пропусков и добавлений ударений написано 58 строк (табл. 1), а в переводе Боланда – 51. Данный показатель вполне можно считать хорошим. Далее в таблице 18 приводятся примеры точного ритма перевода Боланда.

Примеры точного ритма в переводе Боланда

№ строф	Пример	Кол-во строк
1	<i><u>Mijn oom is door en door tatsoenlijk</u></i>	3
2	<i><u>Hij komt uit Petersburg. Wellicht</u></i>	3
3	<i><u>Jevgeni hoefde niet te bloeden</u></i>	4
4	<i><u>Jevgeni had zijn plek gevonden</u></i>	4
5	<i><u>Zijn aandacht scheen bijzonder scherp</u></i>	3
6	<i><u>Soms gaf hij zelfs een enkel vers</u></i>	4
7	<i><u>Homerus vond hij dood vermoeiend</u></i>	2
8	<i><u>Hier op te sommen, gaat te ver</u></i>	1

10	<i>Hij deed <u>jaloers</u>, <u>ontveinsde</u> hoop</i>	5
11	<i>En hij met haar <u>alleen</u> <u>kon</u> zijn</i>	1
12	<i>Wiens goed <u>vertrouwen</u> hij genoot</i>	7
15	<i>Hem <u>waarschuwt</u> tegen etenstijd</i>	2
16	<i>Er knalt een kurk als <u>welkomstgroet</u></i>	3
17	<i>Kortom, hij is een <u>buehnefreak</u></i>	1
18	<i>Mijn <u>toverland</u>! Hier liet Fonvizin</i>	4
19	<i>Vervangt hen soms een <u>nieuwe</u> troupe</i>	3

2.4.2 Анализ пропуска метрических ударений в переводе Боланда.

Следующий шаг нашего исследования начинаем с более частотного отклонения – с пиррихия. Данные приводятся в таблице 19.

Таблица 19

Подсчет пиррихий в переводе Боланда

№ стопы	Стопа 1	Стопа 2	Стопа 3	Стопа 4
пир/ямб	19	29	40	3

Данные таблицы 19 свидетельствуют о том, что большая часть пиррихий встретилась в переводе Боланда на третьей стопе, равно как и у Пушкина. Также у Боланда примерно столько же пиррихий на первой и второй стопе, как и у Пушкина. Однако у Пушкина не встретился пиррихий на 4-й стопе, а у Боланда встретился 3 раза.

Примеры приводятся в следующей таблице 20. В первой колонке таблицы обозначен номер стопы, где встретился пиррихий, во второй колонке приводится пример, в третьей колонке указано количество строк с пиррихией на соответствующей стопе.

Таблица 20

Примеры строк с сочетанием стоп ямб – пиррихий в переводе Боланда

№ стопы пиррихия	Пример	Кол-во строк
1	<i><u>Als ik teleurgesteld vervreemd</u></i>	19
2	<i><u>Om alles wat mijn held presteerde</u></i>	29
3	<i><u>Je voert het pilletjes en poeders</u></i>	40
4	<i><u>Bestreed naive vooroordelen</u></i>	3

Далее рассмотрим случаи, когда пиррихий в переводе Боланда встречается в двух стопах одновременно. Данные также сводим в следующую таблицу 21.

Таблица 21

Подсчет с двумя пиррихиями одновременно в двух стопах у Боланда

№ стопы	стопы 1 и 3	стопы 1 и 4	стопы 2 и 3	стопы 2 и 4
пир/ямб	23	3	6	2

В процессе анализа удалось выявить сходства и различия между Пушкинским оригиналом и переводом Боланда. В переводе Боланда максимальное число двойного пиррихия встретилось 23 раза на 1-й и 3-й стопах, равно как и у Пушкина 24 раза на 1-й и 3-й стопах встретился пиррихий. Как у Пушкина, так и Боланда на 2-й и на 3-й стопе встретился пиррихий: у Пушкина 5 раз, у Боланда 6 раз. Больше в двух стопах одной строки пиррихий у Пушкина не встречается, зато встречается 3 раза на 1-й и 4-й стопах и на 2-й и 4-й стопах у Боланда. Далее в таблице 22 приводятся примеры к данным таблицы 21, то есть примеры употребления пиррихия в двух стопах одновременно.

Таблица 22

Примеры строк с пиррихией на двух стопах одновременно в переводе Боланда

№ стопы пиррихия	Пример	Кол-во строк
1 и 3	<i><u>Om zich een weinig te vertreden</u></i>	23
1 и 4	<i><u>Om concurrenten uit te roeien</u></i>	3
2 и 3	<i><u>Beschouwde als fenomenaal</u></i>	6
2 и 4	<i><u>Ten beste in hexameters</u></i>	2

2.4.3 Анализ перевода Боланда на предмет частотности замены ямбической стопы на стопу *спондей*

Следующий шаг нашего исследования – это анализ менее частотного отклонения от ритма как спондей. Данные приводятся в таблице 23.

Таблица 23

Подсчет спондеев в переводе Боланда

№ стопы	стопа 1	стопа 2	стопа 3	стопа 4
спондей	8	нет	1	8

Из данных таблицы 23 видно, что у Боланда спондей встречается чаще, чем у Пушкина. У Пушкина встретилось только 5 спондеев из 16-ти строк статистической выборки. У Боланда же 17 спондеев, причем во второй стопе ни одного спондея не встретилось, только 1 спондей на третьей стопе. На 1-й и 4-й стопе число спондеев одинаковое: по 8 спондеев на каждой. Далее в таблице 24 приводятся примеры. Таблица составлена по принципу, многократно описанному выше.

Таблица 24

Примеры строк со спондеем в переводе Боланда

№ стоп спонд.	Пример	Кол-во строк
1	<i>Warm bed. <u>Bij wie, te welke ure</u></i>	8
3	<i>Corneille <u>een geheel nieuw leven</u></i>	1
4	<i>Je <u>zucht – en denkt nog maar een ding</u></i>	8

В переводе Боланда в двух строках из проанализированных 16-ти строк спондей встретился в двух стопах одновременно: 1 раз на 1-й и 2-й стопе и 1 раз на 3-й и 4-й стопе. Примеры:

- *Wat zijn wij mensen toch een loeders* (строфа 1 строка9)
- *Bij de komeetwijn past heel goed* (строфа 16 строка 8)

У Пушкина также встречается строки со спондеем в двух стопах одновременно (табл. 6)

2.4.4 Исследование перевода Боланда на предмет замены Пушкинских ямбических стоп на хорейческие

Приступаем к анализу третьего варианта ритма от размера в переводе Боланда, а именно к анализу частотности замены ямбической стопы хорейческой. Данные приводятся в таблице 25.

Таблица 25

Подсчет хорейческих стоп в переводе Боланда

№ стопы	стопа 1	стопа 2	стопа 3	стопа 4
хорей	9	3	9	3

Как видно из таблицы 25, хорей в переводе Боланда встретился во всех 4-х стопах, что вместе составляет 25 раз на 16 строф статистической выборки. Это в 8 раз больше, чем у Пушкина. Примеры строк с хорейческими стопами приводятся далее в таблице 26.

Таблица 26

Примеры строк с хорейческой стопой в переводе Боланда

№ стопы с хореем	Пример	Кол-во строк
1	<i>Schreef <u>laconieke</u> <u>liefdesbrieven</u></i>	9
2	<i><u>Als</u> <u>leermeester</u> <u>op</u> <u>dit</u> <u>terrein</u></i>	3

3	<i>Een rendez-vous wist te bedingen</i>	9
4	<i>Mo – i – na! Brullen ten aanschouwen</i>	3

В переводе Боланда встретились строки, где ямбическая стопа заменена хорейческой дважды. Три случая замены 1-й и 3-й ямбических стоп на хорейческой; один случай замены 1-й и 4 –й стоп на Примеры:

- *Neemt hij de post door op een zacht* (строфа 15 строка 2)
- *Net als Theocritus. Wel boeiend* (строфа 7 строка 6)

Строки, в которых сочетание стоп самое разнообразное и встретилось единично:

- Строфа 1 строка 9
Wat zijn wij mensen toch een loeder // // - - - /- спондей – спондей - пиррихий – ямб
- Строфа 3 строка 11
Geen intellectuele reus/- - - -/-/ хорей-пиррихий-ямб-ямб
- Строфа 7 строка 6
Net als Theocritus. Wel boeien /- -/ -/ /- хорей - ямб – ямб –хорей
Строфа 7 строка 11
Was zo bezien de goudvoorraad -/-/-/- ямб – ямб – ямб - хорей
- Строфа 8 строка 5
Wat hij vanaf zijn puberjaren -----/-/-/ пиррихий - пиррихий - ямб – ямб
Строфа 8 строка 11
Waarna diens kleurrijke bestaan -/-/-/-/ ямб – ямб –хорей-ямб
- Строфа 10 строка 3
Wist twijfel in de kiem te smoren //---/-/- спондей – пиррихий-ямб – ямб
- Строфа 15 строка 1
Geen vroege vogel van nature ///-/-/-/ спондей-ямб-пиррихий-ямб
Строфа 15 строка 11

Rijdt hij nu naar de Avenue/-----/ хорей – пиррихий – пиррихий - ямб

- Строфа 16 строка 8

Bij de komeetwijn past heel goed ---///// пиррихий – ямб –спондей - спондей

Строфа 16 строка 12

Genot, met als extra traktatie -/--/--/- ямб – пиррихий –хорей -ямб

Строфа 16 строка 13

Limburgse kaas na de foie gra/--/--// хорей – ямб- пиррихий –спондей

- Строфа 17 строка 4

Gaat af: hij moet naar een ballet //-/--/ спондей – ямб – пиррихий - ямб

Строфа 17 строка 5

Theatertiger (maar erg lastig) -/--/--/ ямб – ямб – пиррихий - спондей

Строфа 17 строка 9

Hier kan hij Phaedra uit staan jouwen //-/--/ спондей –ямб – ямб - пиррихий

Строфа 17 строка 11

Hard klappen voor een entre-chat //-----/ спондей –пиррихий –пиррихий – ямб

- Строфа 18 строка 6

Corneille een geheel nieuw leven -/--/--/- ямб –пиррихий –спондей – ямб.

2.5 Выводы

В данной главе был проведен сравнительный анализ ритма 16 строф первой главы романа Пушкина «Евгений Онегин» и двух его нидерландских переводов: перевод Йонкера и Боланда. Полученные результаты были систематизированы в 26 таблицах, из которых очевидна разница между ритмом оригинала и нидерландскими переводами. Эта разница главным ощутима в наличии в переводах ритмических отклонений второго и третьего типов: спондея и хорейческих стоп. Наглядно в этом можно убедиться с помощью данных, систематизированных в следующих таблицах 27 и 28.

Таблица 27

**Сравнительный анализ использования СПОНДЕЯ в оригинале у
Пушкина и в двух нидерландских переводах**

№ стопы	Пушкин	Йонкер	Боланд
1	2	9	8
2	-	6	-
3	-	2	1
4	-	4	8
1 и 2	-	-	1
1 и 3	3		
1 и 4		-	-
2 и 3	1	-	-
2 и 4	-	1	-
3 и 4	-	-	1

Таблица 28

**Сравнительный анализ использования ХОРЕИЧЕСКОЙ стопы в
оригинале у Пушкина и в двух нидерландских переводах**

№ стопы	Пушкин	Йонкер	Боланд
1	2	21	9
2	-	8	3
3	-	9	9

4	-	1	4
1 и 2	-	-	-
1 и 3	1	5	3
1 и 4	-	1	1
2 и 3	-	-	-

На основании проведенного сравнительного исследования и полученных результатов, систематизированных в 28-и таблицах, сделаны следующие *выводы*:

1. Оба нидерландских переводчика стремились к сохранению размера и ритма оригинала.
2. По звучанию ритм в переводе Боланда к оригиналу ближе, чем в переводе Йонкера.
3. В оригинале встречаются два типа отклонения ритма от размера: пиррихии (чаще) и спондеи (намного реже). Замен ямбической стопы хорейческой практически не встретилось.
4. В обоих переводах имеются все три варианта отклонения ритма от размера. В переводе Йонкера несколько больше спондеев, чем в переводе Боланда. Наиболее принципиальное различие в ритмике переводов – наличие в переводе Йонкера множества случаев замены ямбических стоп хорейческими.
5. Таким образом, именно в этом отклонении от размера, вполне допустимом в нидерландской поэзии 20-го века и невозможном для Пушкина, и заключается причина различия в звучании.

Глава 3 Рифма

3.1 Взгляды известных теоретиков перевода на рифму

По мнению Ю.М. Лотмана, в основу всех последующих определений рифмы легла именно формулировка В. Жирмунского, который относил к понятию рифмы «всякий звуковой повтор, несущий организующую функцию в метрической композиции стихотворения» [Лотман, 1996, с. 67].

Иржи Левый рассматривает рифму как важный элемент стихотворения, причем неизолированный элемент. По его мнению, рифма является частью сложного комплекса звуковых и семантических средств и выполняет в стихе несколько функций: смысловую, ритмическую, эвфоническую [Левый, 1974, с. 284]. Эвфоническая функция рифмы вызывает наибольший интерес, так как она влияет, по мнению Левого, на ритмическую и смысловую функцию стиха. Эта третья функция представляет собой звуковой повтор, который поэт ставит в композиционно решающее место, что и оказывается решающим фактором обретения рифмы стиха своей ритмической и смысловой функции. Как считает Левый, все три функции в итоге борются за приоритет [Левый, 1974, с. 284] Приоритет той или иной функции рифмы зависит от средств, которыми располагает литература того или иного языка. Эти литературные средства, как правило, не совпадают [Левый, 1974, с. 284].

Б.В. Томашевский в своем труде «Теория литературы Поэтика» подходит к определению рифмы более узко. Он рассматривает ее как «созвучие или совпадение звуков концов стиха, начиная с первого ударного гласного» [Томашевский, 2002, с. 146] Томашевский подразделяет рифмы на мужские, женские, дактилические, гипердактилические. Главной функцией рифмы, по мнению Томашевского, является создание соответствия между стихами, которые образуют строфу [Томашевский, 2002, с. 146].

М.Л. Гаспаров считает, что рифмующиеся слова должны «иметь сходство по звуку и различие по смыслу» [Гаспаров, 1993, с. 39]. Рифмы, слабо различающиеся по смыслу и имеющие много звукового сходства, М.Л.

Гаспаров считает слабыми. Пример: «*поделать – приделать*, хороший – *нехороший* [Гаспаров, 1993, с. 39]. Эффектной М.Л. Гаспаров считает рифму, которая образована словами, тождественными по звучанию, но не имеющими ничего общего между собой по смыслу. То есть такие рифмы являются омонимическими и «ощущаются как изысканный курьез, игра слов» [Гаспаров, 1993, с. 39].

В нашем исследовании будет рассмотрено концевое созвучие. «Рифмы начальные, на стыке стихов – чрезвычайная редкость в русской поэзии» [Холшевников, 2002, с. 86]. По мнению Холшевникова, в поэзии большинства народов в силу ряда причин развились и преобладают именно концевые созвучия [Холшевников, 2002, с. 86]. «Именно созвучие в конце метрического ряда слышится гораздо отчетливей, чем в начале или середине. Ритмический строй и звуковой повтор при концевом созвучии подчеркивают и усиливают друг друга больше, чем при начальном, что и объясняет большую роль рифмы в стихе» [Холшевников, 2002, с. 86].

3.2 Анализ рифмы в романе «Евгений Онегин»

И. Левый подразделяет рифму на две основные группы: **рифма богатая** и **рифма достаточная**. **Богатой** он называет рифму, при которой совпадает не только гласный, но и предшествующий ему опорный согласный. Рифма, в которой опорные согласные не созвучны, Левый характеризует как рифму **достаточную** [Левый, 1974, с. 296]. Такого же мнения придерживается и М.Л. Гаспаров и считает, что подобное предударное (опорное) созвучие является верным средством для достижения усиления звуковой ощутимости рифмы [Гаспаров, 1993, с. 43]. Богатая рифма всегда ценилась во французской поэзии. В России появилась в 18-м веке и достигает своего расцвета в 20-м веке в поколении Маяковского.

В.Е. Холшевников считает, что именно в 18-м веке в русской поэзии устанавливаются требования к **точной рифме**. В точной рифме «звуки совпадают, начиная от ударного гласного и до конца слова» [Холшевников,

2002, с. 87]. Далее точную рифму он разделяет на две большие группы: на **богатую рифму** и на **достаточную рифму** [Холшевников, 2002, с. 89]. Холшевников считал рифму наиважнейшим элементом стиха. По его мнению, отсутствие рифмы может разрушить строфу [Холшевников, 2002, с. 94].

Как показал анализ рифмы первых 20-ти строф 2-й главы романа «Евгений Онегин», для первой половины 19-го века богатая рифма еще не так характерна, как рифма достаточная. Данные анализа приводятся далее в таблице 29.

Таблица 29

Анализ рифмы романа «Евгений Онегин»

Название произведения	Достаточная рифма	Богатая рифма
Роман «Евгений Онегин»	110 раз <i>построен - спокоен,</i> <i>стенах – изразцах,</i> <i>стороной – холостой</i>	30 раза <i>золотые –</i> <i>густые,</i> <i>соседа – беседа,</i> <i>озарит –</i> <i>одарит</i>

Из данных, приведенных в таблице 29, видно, что точная достаточная рифма встретилась в рассмотренном материале 110 раз, что составляет 79% от общего числа парных строк 20-ти исследуемых строф. Богатая рифма встретилась 30 раз, что составляет 21% от общего числа парных строк 20-ти исследуемых строф.

М.Л. Гаспаров различает «слабую» или «банальную» рифмы. Слабыми рифмами поэты обычно пренебрегают, так как считают их слишком легкими по причине легкости подбора рифмующихся слов в силу богатого лексического состава русского языка. Например, глагольные рифмы на « – ать, -ить, -ал, -ил» считаются однообразно рифмующимися и слабыми

[Гаспаров, 1993, с. 41]. Банальной рифма становится по причине своей частотной повторяемости [Гаспаров, 1993, с. 41]. Над банальными рифмами Пушкин подшучивал и старался их избегать, как и многие другие поэты первой половины 19-го века. Тем не менее, в исследуемых строфах примеры использования банальной рифмы встретились у Пушкина часто, а именно в строфах 9, 10, 13, 18, 19. Это составляет 3,5 % от общего количества исследуемых строк. Вот эти примеры:

*Любовь – кровь, розы – слезы, камень – пламень, знамя – пламя,
младость – радость.*

Банальная рифма не была в почете, поэтому в поэзии появилась так называемая **экзотическая рифма**, считавшаяся новой и мало использованной. Терминами эти два названия, как пишет Гаспаров, не являются, но в практическом употреблении использовать эти два названия очень удобно [Гаспаров, 1993, с. 41]. Холшевников называет последнюю **оригинальной рифмой** и считает, что она вызывает новые смысловые ассоциации [Холшевников, 2002, с. 91]. В конце стиха поэты при такой рифме употребляли имена собственные, иноязычные слова, редко употребляющиеся слова [Холшевников, 2002, с. 91].

В исследованных 20-ти Пушкинских строфах оригинальная рифма встретилась 9 раз. Это составляет 6% от общего числа исследуемых строк.

Примеры:

*Евгений – наслаждений, владений – Евгений, Ленский – геттингенской, на свете – Гете, Евгений – селений, Ленский – деревенский,
Наполеоны – миллионы, Евгений – исключений, суждений – Евгений.*

Вышеперечисленные примеры относятся к оригинальной рифме, так как в них употреблены имена собственные или иноязычные слова.

Рифма *на свете – Гете* является ярким примером зрительной рифмы, так как в устной речи фамилия *Гете* произносится через «ё». Оба нидерландских переводчика не передали в своем переводе данную рифму.

Рифмы с именем собственным *Евгений* стоит рассматривать как полуоригинальные, так как имя собственное *Евгений* – русское имя, соответствует правилам русской фонетики и встречается в романе слишком часто.

К **редким** и **оригинальным** рифмам Холшевников относит **рифму составную**. В составных рифмах одно слово рифмуется с двумя, но стоит подчеркнуть, что из двух слов, составляющих одну рифму, «одно либо совсем не имеет ударения (частицы *же*, *ли* и пр.), либо имеет очень ослабленное ударение (в личных местоимениях), которое в рифме совсем теряется» [Холшевников, 2002, с. 91]. Интересную точку зрения высказывает Гаспаров, подразделяя рифму как фонетический прием, рассчитанный на слух [Гаспаров, 1993, с. 56]. Однако, по его мнению, наблюдается тенденция превращения «рифмы для слуха» в «рифму для глаза», так как поэзия все больше и больше ориентируется не на устное исполнение, а на чтение глазами. Составную рифму Гаспаров также подразделяет на две группы:

- «составные рифмы, в которых одно из составляющих слов полностью теряет ударение»
- «составные рифмы, в которых оба составляющих слова фактически сохраняют свои ударения».

Вторая группа рифм распознаются скорее глазом, нежели ухом [Гаспаров, 1993, с. 56]. К составным рифмам для глаза Гаспаров относит также **разноударные рифмы**, где «сходство звучания разрушается разной позицией ударений». Пример: «*ивы* – *и вы*» [Гаспаров, 1993, с. 56].

В 20-ти исследованных строфах второй главы романа «Евгений Онегин» составная рифма встретилась только один раз в 5 строфе в парной рифме двустипшья: «*да-с* – *глас*».

В исследованном материале встретились единичные случаи полной передачи на нидерландский язык оригинальной Пушкинской рифмы. В строфе 14 оригинальная рифма *Наполеоны* – *миллионы* передана у Йонкера *kon* – *Napoleon*. Точная достаточная Пушкинская рифма в 12-ой строфе

самовару – *гитару* в переводе Боланда передана как оригинальная рифма: *samowaar* – *gitaar* и как оригинальная составная в переводе Йонкера *samovar en* – *guitaar en*.

В.Е. Холшевников особо выделяет «рифмы грамматические, или суффиксально-флективные, т.е. образованные созвучием суффиксов и флексий» [Холшевников, 2002, с. 87]. В процессе исследования среди 110 случаев употребления у Пушкина достаточной рифмы встретилось также немало примеров употребления достаточной грамматической рифмы:

дубовый – *пуховый*, *поселился* – *бранился*, *надулся* – *улыбнулся*, *сладкой* – *загадкой*, *сожаленье* – *мученье*.

В конце 18-го века в поэзию начинает проникать разговорное произношение. Этот процесс набирает обороты в веке 19-м и начинает вытеснять из стихов торжественно славянское произношение, которое не допускало в рифме каких-либо неточностей. Не обошло стороной это явление и поэтическое творчество Пушкина [Холшевников, 2002, с. 93]. Холшевников ссылается на Пушкинское произведение «Путешествие из Москвы в Петербург», в котором сам Пушкин допускал вероятность того, что поэзия будет развиваться в сторону «белого стиха». Иначе избежать банальщины в русском стихосложении очень сложно по причине того, что русский язык в плане рифмы не считался в то время богатым [Холшевников, 2002, с. 90].

Следует заметить, что в проанализированных 20-ти строфах романа «Евгений Онегин» второй главы примеры отклонения от точности концевых созвучий встречаются редко. Примеры приводятся в таблице 30.

Таблица 30

Примеры незначительных отклонений от точности концевых созвучий в романе «Евгений Онегин»

№ строфы	Пример
4	<i>пустынный</i> – <i>старинной</i>
6	<i>туманной</i> – <i>странный</i> , <i>Ленский</i> – <i>геттингенской</i>

10	<i>послуш<u>н</u>ый – душ<u>н</u>ой</i>
11	<i>шум<u>н</u>ой – благоразум<u>н</u>ый</i>
15	<i>улыб<u>к</u>ой – зыб<u>к</u>ий</i>

В немногочисленных приведенных в таблице 30 примерах наблюдается редуцированный заударный гласный. Подобных примеров встретилось немного, так как в пушкинский период «все гласные в стихах (и ударные и заударные) произносились одинаково отчетливо [Холшевников, 2002, с. 101]. Неотчетливое произношение заударных гласных, как пишет Холшевников, начинает проникать в стихи только с середины 19-го века, «что создало языковую предпосылку для появления неточных рифм» [Холшевников, 2002, с. 101]. До Пушкина, как пишет Гаспаров, только точные рифмы считались допустимыми: как гласные, так и согласные звуки должны были совпадать. С середины 19-го века допускается **приблизительная рифма**, где безударные гласные буквы могли не совпадать. А начало 20-го века открыло возможность свободного использования **неточных рифм**, где не совпадали и согласные [Гаспаров, 1993, с. 55]. Этот процесс В. Жирмунский назвал «деканонизацией точной рифмы» [Гаспаров, 1993, с. 55].

3.3 Сравнительный анализ рифмы романа «Евгений Онегин» и рифмы нидерландский переводов Йонкера и Боланда

В переводах Йонкера и Боланда преобладает точная рифма, что свидетельствует о стремлении обоих переводчиков следовать строгим канонам рифмы 19-го века. В переводе Йонкера точная достаточная рифма встретилась 124 раза, что составляет 89% от общего числа парных строк; богатая рифма встретилась 13 раз, что составляет 9% от общего числа парных строк; 3 раза встретилась неточная рифма, что составляет только 2% от общего числа парных строк исследуемого материала. У Боланда точная достаточная рифма встретилась 126 раз, богатая – 13 раз и неточная рифма встретилась только 1 раз, что составляет 90%, 9% и 0.7% соответственно от

общего числа парных строк исследуемого материала. Данные и примеры приводятся в таблице 31.

Таблица 31

Сравнительный анализ рифмы оригинала и рифмы нидерландских переводов

Автор/рифма	Пушкин	Йонкер	Боланд
достаточная	110 <i>совесть – повесть,</i> <i>обветшало – мало</i>	124 <i>vervelen – spelen,</i> <i>zegen – allerwegen</i>	126 <i>gewassen –</i> <i>brassen,</i> <i>personen – tonen</i>
богатая	30 <i>должны –</i> <i>старины,</i> <i>проводить –</i> <i>учредить</i>	13 <i>onverlichte –</i> <i>plichten,</i> <i>onzekerheden –</i> <i>verlokkenheden</i>	13 <i>verklappen –</i> <i>flappen,</i> <i>levensvragen –</i> <i>stamverdragen</i>
неточная	-	3 <i>eigenaar zich –</i> <i>waardig, oor aan –</i> <i>doorgaan, eerst en</i> <i>- beheersen</i>	1 <i>bevroren -</i> <i>geloven</i>

Данные, приведенные в таблице 31, свидетельствуют о том, что у Пушкина богатая рифма встречается в 2,3 раза чаще, чем в обоих переводах. Это – не удивительно, поскольку «богатые рифмы ценились поэтами того времени как особо звучные, но при этом не значит, что достаточные рифмы считались дурными, – они были обыкновенными, наиболее часто встречающимися» [Холшевников, 2002, с.89]. Достичь эквивалентного соответствия употребления богатой рифмы в переводе обоим нидерландским переводчикам не удалось, что не удивительно и подтверждает теорию И.

Левого о том, что германский стих к совпадению опорных согласных относился отрицательно. Богатая рифма в германском стихе отождествлялась с категориями рифменной чрезмерности, а именно с тавтологической рифмой [Левый, 1974, с. 301]. Подобную точку зрения высказывает и Гаспаров в предисловии к первому изданию Словаря рифм «Романтизм надолго внушил европейской культуре, что стихи творятся не разумом, а вдохновением, и что форма каждого творения непосредственно диктуется его содержанием» [Федченко, 2000, с. 3].

В начале 20-го века поэты начинают свободно употреблять неточную рифму, где допускалось также несовпадение и согласных.

Характер рифмы поэтов второй половины 19-го века можно сравнить с живописной манерой. В живописи бурно развивается техника мазка. То, что раньше считалось небрежностью, становится тем самым средством, с помощью которого достигался неслыханный эффект как в литературе, так и в музыке и живописи. Искусство стало развиваться в свободной манере. [Холшевников, 2002, с.102]. В литературе это привело к расширению репертуара рифм и появлению новых поэтов, таких как Маяковский, у которого отступления от точности весьма значительны [Холшевников, 2002, с.102]. «Рифма – один из наиболее конфликтных диалектических уровней поэтической структуры» [Лотман, 1996, с. 69]. Как Йонкеру, так и Боланду не удалось полностью придерживаться требуемых канонов рифмовки 19-го века. Процесс формирования неточной рифмы не обошел стороной и этих переводчиков. В переводе Йонкера неточная рифма встретилась 3 раза:

- *eigenaar zich – waardig*. В этом примере отклонением от точности является несовпадение конечных согласных, которые в устной речи не дают точного созвучия.
- *oor aan – doorgaan*. В этом примере несовпадение согласных в заударном конечном созвучии. Согласный “g” “присутствует только во втором конечном созвучии.

- *eerst en – beheersen*. В этом примере также *несовпадение согласных в заударном конечном созвучии*. Согласный звук “t” *присутствует только в первом конечном созвучии*.

Боланд был более консервативен в этом плане и допустил неточную рифму только 1 раз:

- *bevroren – geloven*, где в заударных рифмованных созвучиях употреблены разные согласные звуки.

3.4 Выводы

На основании проведенного исследования первых 20-ти строф второй главы романа «Евгений Онегин» и двух его нидерландских переводов можно сделать следующие **выводы**:

- Ни у Йонкера, ни у Боланда не встретилось в переводах каких-либо отклонений от конечных созвучий, какие встретились у Пушкина. Это подтверждает тот факт, что нидерландский язык не обладает таким богатым выбором конечных созвучий, как русский язык. Этот факт бесспорно повлиял на мелодику обеих переводов.
- В плане точности рифмы перевод Боланда более близок к пушкинскому оригиналу, так как неточная рифма встретилась только 1 раз. Однако это отличие не выглядит столь значительным, так как оба переводчика оказались довольно точны при передаче достаточной рифмы. Количество богатой рифмы одинаковое в обоих переводах, но значительно меньшее, чем у Пушкина, что подтверждает теорию И. Левого о нелюбви германского стиха к богатой рифме [Левый, 1974, с. 301].

Глава 4 Анжамбеман

4.1 Анжамбеман как явление в поэзии

В.М. Жирмунский очень подробно изучал проблему метрики поэтических произведений. В своем труде «Теория стиха» он описывает анжамбеман как прием переноса, возникающий «при несовпадении метрической единицы (стиха) с единицей синтаксической (предложением)» [Жирмунский, 1975, с. 440]. «Только на фоне привычного совпадения синтаксических групп с ритмический этот прием становится ощутимым» [Жирмунский, 1975, с. 440]. Прием анжамбеман возник как контраст по отношению к строгим требованиям совпадения ритмических и синтаксических единиц [Жирмунский, 1975, с. 440]. Эпоха Возрождения и особенно эпоха романтизма допускали абсолютно свободное употребление анжамбемана [Жирмунский, 1975, с. 159]. В традиционной метрике анжамбеман, как считает Жирмунский, до сих пор не занимает какого-то важного места, но именно анжамбеман является тем характерным признаком того огромного значения, которое «могут иметь синтаксические факторы для ритмической характеристики стиха» [Жирмунский, 1975, с. 151]. Гармоническое членение синтаксических групп является также важно для композиционного упорядочения словесного материала. При несовпадении метрического членения с членением синтаксическим появляется анжамбеман, т.е. перенос [Жирмунский, 1975, с. 154]. Наличие синтаксической паузы внутри стиха является наиболее характерным признаком анжамбемана. Однако, не степень значительности синтаксической паузы определяет наличие анжамбемана, а «отношение между синтаксическим перерывом внутри ритмического ряда и его границы» [Жирмунский, 1975, с. 155].

В 20-м веке анжамбеман культивируется в поэзии. Поэты метафорически сравнивают поэты ажамбеман с длинным дыханием, называют личным автографом Бродского, запасом воздуха в легких читателя,

орудием знания, поэтической дисциплиной для читателя – слушателя. В литературных кругах высказывается мнение в литературных кругах, что именно анжамбеман позволяет следить за смыслом всего стихотворения. Данные проведенного сравнительного анализа подтверждают, что анжамбеман использовался также Пушкиным.

4.2 Анжамбеман в романе «Евгений Онегин» и нидерландских переводах Йонкера и Боланда

Жирмунский отмечает, что в поэзии Пушкина есть характерные противоположности. В первых главах «Евгения Онегина» анжамбеман встречается не часто по сравнению с главами последними. Также в раннем творчестве Пушкина анжамбеман – не частое явление. В его более поздней поэме «Медный всадник» анжамбемана намного больше [Жирмунский, 1975, с. 161].

4.2.1 Анжамбеман в романе «Евгений Онегин»

В проанализированных первых 20-ти строфах второй главы романа Пушкина «Евгений Онегин» анжамбеман присутствует. Примеры приводятся в таблице 32. При изучении композиции ритмического материала за основную композиционную единицу принимаем строфу.

Таблица 32

Примеры использования анжамбемана в романе «Евгений Онегин»

№ строфы	Пушкин
1	<i>Стоял над речкою. Вдали Пред ним пестрели и цвели Мелькали села; здесь и там Стада бродили по лугам</i>
5	<i>Он фармазон; он пьет одно Стаканом красное вино;</i>

13	<i>Потом понравились; потом Съезжались каждый день верхом</i>
17	<i>Вражду – злословием; порой Зевал с друзьями и женой</i>
20	<i>Уже не любят; как одна Бездумная душа поэта</i>

В анализируемых 20-ти строфах 2-й главы романа «Евгений Онегин» анжамбеман встретился в 5-ти строфах, что составляет 25% от общего числа исследуемых строф, и это – немало для поэзии первой половины 19-го века. Всего встретилось 6 анжамбеманов. Обе строки с анжамбеманом созвучны и заканчиваются на одну и ту же гласную или одинаковым рифмованным созвучием. В пушкинском анжамбемане использован перенос длинного предложения, поэтому анжамбеман вполне можно назвать гладким, не нарушающим общее эстетическое и стилистическое восприятие романа.

4.2.2 Анжамбеман в нидерландском переводе Йонкера.

В переводе Йонкера из 20-ти исследуемых строфах 2-й главы этот стилистический прием встретился в 18-ти строфах, что составляет 90% от общего числа исследованных строф. Всего в исследуемых 20-ти строфах в переводе Йонкера встретилось 38 анжамбеманов, которых отличает либо разрыв одного из членов предложения, либо служебное слово, оставленное на предыдущей строке, что усиливает резкость анжамбемана. Именно перевод Йонкера, выполненный в 1985 году отличается большим отклонением от ритма Пушкинского оригинала.

Примеры:

- *was een bekoorlijk plekje waar*

- slechts argeloze vreugden lokten* (где лишь безобидные радости манили); служебное слово **waar** (где) осталось на предыдущей строке. 1-я строфа.
- *aan de wand, de fleur*
van tagelkachels, kleur naast kleur... (цвет печного кафеля); постпозитивное определение с предлогом перенесено на другую строку, 2-я строфа.
 - *zijn glaasje dronk en twistte met*
zijn huisbewaarster. Eiken planken (выпил стаканчик и стал ругаться с экономкой); предлог остался на строке, остальные члены синтагмы перенесены на другую строку, строфа 3.
 - *Als enig licht in de onverlichte*
provincie schafte hij de plichten (как луч света в темной провинции исполнял он свой долг); разрыв внутри синтагмы, на другую строку перенесено определяемое слово **provincie** (провинция); строфа 4.
 - *zei elk de vriendschap op. Men ging*
hem 'n rare kinkel noemen, 'n enge
vrijmetselaar die rode wijn (его называли редкостной деревеничиной, жуткий масон); перенос прямого дополнения, выраженного личным местоимением, разрыв внутри синтагмы *gaan noemen*, что делает анжамбеман очень резким; перенос на другую строку определяемого слова **vrijmetselaar** (масон), строфа 5.
 - *een nieuwe grondbezitter die*
hier wonen ging (новый помещик, который собирался здесь жить); служебное слово относительное местоимение **die** (который) осталось на строке, строфа 6.
 - *Elk nieuw vertoon of nieuw kabaal*
der wereld boeide hem totaal (каждый новый признак очередной мирской суматохи пленяли его) разрыв внутри одной синтагмы: определение **der wereld** (мирской) перенесено на другую строку, строфа 7.
 - *En: «Ergens leeft een uitverkoren*

onsterfelijk, hoog heilsgeslacht (где-то живет избранный, бессмертный, в высшей степени священный); разрыв между однородными определениями, строфа 8.

- *reeds vroeg zijn warm gemoed. Met zang en lier* *zwierf hij op aarde onder* разрыв фразеологического оборота *met zang en lier* (с песней и лирой). Служебная часть речи *onder* (под) осталась на строке, строфа 9.
- *Hier in die uithoek waar alleen maar Jewgeni wel iets in hem zag* (здесь в углу, где лишь Евгений хорошо видел в нем что-то) наречие *alleen maar* (один лишь) осталось на строке, строфа 11.
- *Geen kort gesprek of iemand vlocht er een woordje in, zoals: «'t Is wel (ни слова не было никем там проронено)* разрыв служебного слова местоименного наречия *erin* (там в нем), строфа 12.
- *getweeen dagelijks hun rit te paard, en werden onafscheidelijk* (вдвоем ежедневно катались на лошадях и были неразлучны); разрыв фразеологического оборота *te paard rijden* (ехать верхом), строфа 13.
- *hij dacht: «ik slik elk nuchter woord maar in, want hij moet ongestoord* (я подумал: «не пророню ни слова»); перенос на другую строку отделяемой приставки *in* глагола *inslikken* (проглатывать), строфа 15.
- *door't vriendenpaar. Onegin, die hun woest geweld toch had gebroken* (Онегин, который сломил оковы их власти); служебное слово союз *die* (который) осталось на строке, строфа 17.
- *raakt zulk tumult ons welbesnaarde*

gemoed: *een manke oud – soldaat* (такая суматоха затрагивает **нашу тонкую душу**); разрыв внутри синтагмы: определяемое слово *gemoed* (**душа**) перенесено на другую строку, строфа 18.

- *om liefde, haat, verdriet en vreugd van zichzelf eruit te slaan* (вражду, печаль, любовь и **радость она готова разболтать**); служебное слово *van* осталось на строке, строфа 19.
- *moest temperen, noch tijd, noch duur van scheiding* (ни время, **ни длительность разлуки**); разрыв внутри одной синтагмы: перенос на другую строку определения с предлогом *van* *scheiding* (**расставание**), строфа 20.

Приведенные примеры наглядно доказывают поэтическую приверженность анжамбеману в 20-м веке. Причем зачастую строки, в которых Йонкер прибегает к анжамбеману, не рифмуются друг с другом, поэтому из-за выдуманного разрыва строк внутри синтагмы, из-за того, что на строке зачастую остается одно служебное слово, анжамбеман в его переводе резкий.

4.2.3 Анализ использования анжамбемана в переводе Боланда

В исследуемых 20-ти строфах главы 2-й перевода Боланда романа «Евгений Онегин» только в 10 использован анжамбеман, что составляет 50 % от общего числа проанализированных строф. Всего в переводе Боланда 12 анжамбеманов в 20-ти исследуемых строках.

Примеры:

- *Achter een steile heuvel, tegen De noordenwindbeschut* (за крутым холмом, **против** заслона от северного ветра) служебное слово *tegen* (**против**) осталось на строке, строфа 1.
- *Mijn held vond naast een volgeschreven*

- Oud kasboek op een stoffig schap* (мой герой нашел **рядом с исписанной приходно-расходной книгой**); разрыв между однородными определениями, строфа 3.
- *Want hij drinkt rode wijn. De vlegel*
Zegt «ja» en «nee», en nooit een keer (сумасброд **говорит «да» и «нет»**); разрыв между знаменательными словами, что является менее резким анжамбеманом; строфа 5.
 - *Vladimir Lenski, een creatie*
Van Goettingen, had inspiratie (Владимир **Ленский, с душою прямо Гемтингентской**); разрыв внутри синтагмы, перенос определения с предлогом на другую строку, строфа 6.
 - *Hij wist nog niets van de verdorven,*
Meedogenloze maatschappij (он **ничего не знал об испорченном, безжалостном обществе**); разрыв между знаменательными словами, что является менее резким анжамбеманом, строфа 7.
 - *Zijn toon was plechtig, maar volstrekt*
Ontwarpend en heel direc (его тон был **величественный, но абсолютно обезоруживающий**); разрыв внутри синтагмы: распространённое определение выражено наречием и деепричастием, которое перенесено на другую строку, строфа 9.
 - *Hem tot visites. Het gesprek*
Kwam van het een dan op het ander (**разговор пошел слово за слово**); между знаменательными словами, что является менее резким анжамбеманом, строфа 12.
 - *De wereld om zich heen vergat*
Jevgeni, een verdraagzaam wezen (мир **вокруг себя забыл Евгений**); разрыв между знаменательными словами, что является менее резким анжамбеманом, строфа 16.
 - *Voor wat hem door een zwartgesnord*

Soldaatje voorgeschoteld wordt (то, что ему болтал черноусый солдатик), разрыв внутри одной синтагмы, определяемое слово перенесено на другую строку, строфа 18.

- *Maar altijd warmde zijn gemoed*

Zich aan die maagdelijke gloed (но его настроение все время согревалась), перенос на другую строку отделяемой приставки *aan* и возвратного местоимения *zich*, строфа 20.

Далее в таблице 33 соотносятся данные подсчета употребления анжамбемана с отклонением от ритма Пушкинского оригинала.

Таблица 33

Влияние анжамбемана на отклонение ритма перевода от Пушкинского ритма романа «Евгений Онегин» в нидерландских переводах в исследованных 20-ти строфах

Отклонение от ритма	Пушкин	Йонкер	Боланд
анжамбеман	6	38	12
хорей	3 стопы	45 стоп	29 стоп
спондей	6 стоп	22 стопы	19

Данные таблицы 33 подтверждают мнение Жирмунского о том, что несовпадение синтаксического членения с метрическим членением приводит к анжамбеману в стихе [Жирмунский, 1996, с.279].

Жирмунский также считает, что анжамбеман всегда там играет важную роль, где появляется менее симметричный, более разговорный стих [Жирмунский, 1996, с.281]. Злоупотребление анжамбеманом при переводе поэтического произведения влияет на интонацию оригинала. В переводе интонация стиха становится менее поэтической, более прозаической [Авчиева, 2015, с.53-54]. С именем поэта Иосифа Бродского связывают развитие анжамбемана в поэзии 20-го века. Самые смелые поэтические эксперименты принадлежат именно ему. По его собственному признанию «Хороший

русский поэт в какой-то момент начинает писать хорошую прозу. Так было уже с Пушкиным и Лермонтовым» [Верхейл, 2014, с. 108].

4.3 Выводы

На основании проведенного исследования главы 4 и исходя из того, что за единицу композиционного анализа принимается строфа, можно сделать следующие выводы:

- Больше всего отклонений от ритма оригинала у Йонкера: 45 хореических стоп, 22 спондея, в 18-ти строфах присутствуют 38 анжамбеманов.
- Перевод Боланда более близок к Пушкинскому оригиналу, так как в его переводе анжамбеманов в 3 раза меньше (12 анжамбеманов) и присутствует анжамбеман только в 10-ти строфах, наряду с этим в переводе Боланда 29 хореических стоп и 19 спондеев.

Глава 5 Переводческие трансформации романа «Евгений Онегин» в переводах Йонкера и Боланда

5.1 Взгляды теоретиков перевода на проблему переводимости

Е.В. Краснова в курсе лекций по художественному переводу подчеркивает важность переводческого стремления максимально приблизиться к оригиналу исходного поэтического текста. Краснова приводит в пример поэтические переводы Маршака сонетов Шекспира. Во второй лекции курса 2016 года Краснова цитирует Анатолия Либермана «Маршак разжижил оригинал, ослабил образность, «закрученные периоды» распрямил, пренебрег каламбурным эффектом многозначных слов и не заботился о не менее важном повторении слов в одном и том же сонете». Однако, как подчеркивает Краснова, это лишь стимулирует современных переводчиков выполнить перевод сонетов Маршака заново и попытаться в переводе максимально близко подойти к оригиналу [Краснова, 2016, лекция 2].

Т.А. Казакова считает поэтический перевод иллюзией. По ее мнению, «каждое настоящее стихотворение уникально и неповторимо». Переводчик заведомо ставит перед собой невыполнимую задачу, пытаясь воспроизвести поэтический текст «в другом ментальном и культурном пространстве и времени» [Казакова, 2006, с. 269]. Т.А. Казакова ратует за подход подбора подобия исходного текста, т.е. указания переводчиком пути к поэтическому произведению другого языка. Более того, переводчик должен быть готов к неизбежности потерь информации поэтического текста. Такая жертвенность неизбежна ради того, чтобы поэтический перевод получился вообще возможным и воспринимаемым [Казакова, 2006, с. 270]. Т.А. Казакова приводит мнение В. Жуковского, считавшего «передачу общего поэтического впечатления» одной из главных задач поэтического перевода [Казакова, 2006, с. 272]. Она также считает образное содержание поэтического текста его сутью. Самым сложным в поэтическом переводе Т.А.

Казакова считает перевод *символа*, так как поэтический переводчик «ограничен более жесткими рамками размера, строки, строфы [Казакова, 2006, с. 276-277]. Так или иначе, выбор определенной стратегии при поэтическом переводе неизбежен [Казакова, 2006, с. 279].

Известный теоретик перевода И.С. Алексеева рассматривает переводимость как предпосылку эквивалентности. Переводимость, по ее мнению, рассматривается как «принципиальная возможность перевести текст» [Алексеева, 2006, с. 132]. И.С. Алексеева считает, что трудности перевода, связанные «со сложностью оформления эстетической информации в тексте, и переводимость – не одно и то же» [Алексеева, 2006, с. 132]. Все публикации И.С. Алексеевой доказывают, что она не разделяет взгляды сторонников *принципиальной непереводаемости*.

По ее мнению, «переводимость» будет зависеть от того, существует ли в данный исторический момент коммуникативная взаимосвязь между уникальными образованиями, постоянно создаваемыми с помощью связи языка и культуры образованиями» [Алексеева, 2006, с. 133]. В качестве таких примеров И.С. Алексеева приводит фразеологизмы, экзотизмы, формулы контакта. Интерес к таким новым образованиям со стороны других культур появляется по мере возникновения на них коммуникативного запроса. И.С. Алексеева разделяет взгляды немецкого теоретика перевода В. Коллера, который считает, что различные методы перевода помогают заполнить пробелы в лексической системе языка перевода. Коллер разработал концепцию *относительной переводимости* [Алексеева, 2006, с. 134]. В своей концепции Коллер доказывает, что переводимость является процессом динамичным и постоянно меняющимся, что, безусловно, отражается и на методах, используемых в переводе. И.С. Алексеева рассматривает переводимость не только как процесс прогрессивный, но и как процесс, повышающий переводимость с других языков [Алексеева, 2006, с. 134]. И.С. Алексеева также считает, что перевод как научно-исследовательский процесс открывает все новые и новые перспективы в современном информационном

пространстве. В современном мире «перевод может рассматриваться как одна из успешных информационных стратегий, его роль и место в информационном пространстве пока мало изучены» [Алексеева, 2014, с. 13].

С.Б. Велединская выделяет два важных фактора, способствующие достижению более полной переводимости:

- развитие национальных языков и их взаимное лингвистическое обогащение, предпосылкой чему является саморазвитие народов.
- глобализация многих процессов и увеличение числа межэтнических контактов [Велединская, 2010, с. 100-101].

С.Б. Велединская считает, что переводимость «имеет под собой прочную основу». Этой основой являются:

- «общность логического строя мысли»
- «общечеловеческий характер логических форм»
- «наличие семантических универсалий»
- «общность познавательных интересов» [Велединская, 2010, с. 102].

С теоретиком перевода И.С. Алексеевой согласен еще один известный современный лингвист, теоретик перевода В.И. Шадрин. Он также считает, что «концепция *непереводимости* лишена прочных научных оснований». В.И. Шадрин считает, что переводчики являются не просто «окном в другой мир», а именно «открытым каналом». Через этот открытый канал культуры, как исходного языка, так и языка перевода обогащают друг друга и влияют друг на друга. Сам факт творческого труда практических переводчиков отрицает концепцию непереводимости. Переводы помогают общаться людям разных стран и народов [Шадрин, 2017, с. 135].

В.И. Шадрин также считает, что категоричные взгляды о непереводимости на неродной язык вызывают массу сомнений, так как в подобных взглядах чувствуется «идея превосходства переводчика». По его мнению, сторонники непереводимости попросту защищают «этноцентрическую идею превосходства переводчика – природного носителя

языка над “маргинальными” и “периферийными специалистами” » [Шадрин, 2017, с. 94].

Однако сторонники концепции неперевода внесли и положительный свой вклад в историю перевода. Ученые получили толчок к обсуждению и размышлениям об «отличительных особенностях языков и культур разных стран». Стали развиваться новые взгляды о путях и возможностях передачи смысла с одного языка на другой. Идея «механического наложения одного языка на другой» ушла в прошлое [Шадрин, 2017, с. 135]. Такую же точку зрения высказывает И.М. Михайлова. Она считает, что благодаря упорному труду исследователей развилась такая наука как *имагология*. Эта наука приобрела популярность в последнее десятилетие прошлого столетия. Основным предметом изучения имагологии является исследование представлений различных этносов друг о друге, «причины и пути формирования таких представлений, их отражения в произведениях искусства» [Михайлова, 2007, с. 24]. По мнению И.М. Михайловой переводную литературу можно изучать, применяя принципы имагологии. Немалую роль в формировании образа Нидерландов и Фландрии у русских читателей сыграли нидерландские и фламандские произведения. Какие именно из них, можно рассмотреть на макроуровне, используя достижения имагологии. На микроуровне имагология позволяет обнаружить неточности в переводах, обусловленные недостаточными фоновыми знаниями русских переводчиков о нидерландской и фламандской культуре [Михайлова, 2007, с. 24].

Артур Лангефельд в своей книге «Переводи то, что там написано» пишет о том, что процесс развития перевода как такового оказывает сильное влияние на социально-культурную сферу общества. В последние годы проводится много исследований о том, какие книги переводятся и когда они переводятся. Далее исследователи анализируют причины, почему для перевода была выбрана та или иная книга и как читателями был воспринят ее перевод [Langeveld, 2008, p. 12].

5.2 Сравнительный анализ используемых переводческих трансформаций в нидерландских переводах романа «Евгений Онегин»

И.М. Михайлова в статье «О трех переводах стихотворения Мартинуса Нейхофа “Ребенок и я”» пишет о том, что языковеды и литературоведы, занимающиеся анализом стихотворных переводов, преследуют самые разные цели. По мнению И.М. Михайловой эти цели можно разделить на «теоретические, эстетические и практические» [Михайлова, 2009, с. 162].

К теоретическим целям относятся цели «переводческие, литературоведческие и цели лингвистического самосознания». Особенно важными И.М. Михайлова считает цели переводческие, так как именно этот аспект включает в себя исследование переводов на микроуровне, что служит в дальнейшем базой для исследования различных переводческих стратегий на макроуровне [Михайлова, 2009, с. 162]. Однако в Геттингенском университете во главу угла ставится литературоведческий аспект, так как те отклонения от оригинала, допускаемые многими переводчиками, не рассматриваются переводоведами этого университета как ошибки, а считаются особым способом понимания данного произведения [Михайлова, 2009, с. 163]. Эстетические цели изучения переводов в свою очередь способствуют более глубокому пониманию оригинала поэтического произведения как произведения именно словесного искусства. Это понимание происходит при анализе отдельного рассмотрения языковой формы и надязыкового содержания [Михайлова, 2009, с. 163]. Такого же мнения придерживается И.А. Везнер, утверждая, что вычленение «эмотивного компонента значения образной единицы очень важны на допереводческом этапе». Это позволяет «избежать смысловых искажений при переводе» [Везнер, 2015, с. 19]. Практические цели чрезвычайно важны при обучении переводу студентов, так как способствуют выработке оценочных критериев переводов и предъявляемых к ним требований в процессе подготовки будущих специалистов. Умение профессионально

оценить конкретный перевод важно в такой области как переводческая критика, так как она играет не последнюю роль при «присуждении переводческих премий, выплате субсидий на издание переводов», при решении различных спорных моментов [Михайлова, 2009, с. 164].

Отправным пунктом стратегии нашего сравнительного анализа двух нидерландских переводов романа «Евгений Онегин» является создание их подстрочников. Как считает И.М. Михайлова, к этой модели анализа прибегали очень многие известные поэты и исследователи [Михайлова, 2007, с. 35]. В 3-й главе анализируются и сравниваются первые 10 строф 3-й главы обоих нидерландских переводов на микроуровне, т. е. системное описание соотношения нидерландских переводов и оригинала. Для достижения более полного понимания стратегии нидерландских переводов нами был выполнен подстрочник переводов первых 10-и строф 3-й главы романа «Евгений Онегин». В процессе исследования применяется теория эквивалентности и теория соответствий и трансформаций, которой придерживается И.С. Алексеева. По ее мнению, в качестве единицы перевода при анализе поэтического перевода следует рассматривать текст. При переводе поэзии отправным пунктом считается семантическое единство произведения. Поэтому вероятность отсутствия пословных соответствий очень высока и стихотворный перевод зачастую кажется «вольным» [Алексеева, 1997, с. 63]. В нашем случае за единицу перевода принимается строфа.

5.2.1 Сравнительный анализ переводческих трансформаций 2-й строфы 3-й главы романа «Евгений Онегин» и двух его нидерландских переводов

Таблица 34

Строфа №2 глава №3 романа «Евгений Онегин» и два ее нидерландских перевода

№ст.	А.С. Пушкин	В. Йонкер	Х. Боланд
1	- Я тут еще беды не вижу	"Is dat zo slecht? Ik volg't maar moeilijk."	'Moet je daarom zo odieus doen?'
2	«Да скука, вот беда, мой друг»	«Man, die verveling! Die is slecht!»	'Verveling, vriend, is toch een crime!'
3	Я модный свет ваш ненавижу;	«Jouw sjieke wereld is verfoeilijk!	'Waarom mondain en modies doen
4	Милее мне домашний круг,	Van huiselijk leven houd ik echt!	Wanneer je huiselijk, intiem ...'
5	Где я могу...- «Опять эклога!»	Daar kan ik...» - "Weer zo'n herderszang, zeg!	'Jij met je landelijke leven,
6	Да полно, милый, ради Бога.	Zo is't genoeg! Dit duurt te lang, zeg!	Ik moet er haast van overgeven.
7	Ну что ж? Ты едешь: очень жаль.	Wel, kerel, je moet weg. Vale!	Enfin, je gaat maar, pech gehad.
8	Ах, слушай, Ленский; да нельзя ль	't Is jammer. Wacht! 'k Heb een idee:	Mag ik de landelijke schat

9	<i>Увидеть мне Филлиду эту,</i>	<i>Kan ik die Phyllis van je dromem,</i>	<i>Van jou niet ook eens leren kennen?</i>
10	<i>Предмет и мыслей, и пера,</i>	<i>je tranenvloed, je dichterskoorts,</i>	<i>Haar wie jou hart en pen behoort,</i>
11	<i>И слез, и рифм et cetera?</i>	<i>je pen, je denwerk, enzovoorts –</i>	<i>Jouw rijmen, tranen enzovoort?</i>
12	<i>Представь меня». – Ты шутишь. – «Нету.»</i>	<i>ontmoeten?» - «Meen je dat?» - «Volkomem.»</i>	<i>'Hou even op, je zit te jennen.'</i>
13	<i>- Я рад. – «Когда же?» - Хоть сейчас.</i>	<i>«Heel graag!» - «Wanneer?» - «'t Kan nu meteen.</i>	<i>'Nee hoor.' 'Echt niet? ... Hun zou je daar</i>
14	<i>Они с охотой примут нас.</i>	<i>Je zult heel welkom zijn.» - «Erheen!»</i>	<i>Plezier mee doen.' 'Meteten dan maar?</i>

Принимая во внимание все, что было сказано в начале параграфа, попытаемся проанализировать и сравнить оба перевода на микроуровне:

Как Йонкер, так и Боланд перевели **первую строку** второй строфы довольно-таки вольно, полностью нарушив коммуникативную направленность фразы, которая в оригинале является предложением повествовательным, становясь в обоих переводах предложением вопросительным:

- Я тут еще беды не вижу.

«Is dat zo slecht? Ik volg 't maar moeilijk» (Это так плохо? С трудом улавливаю.

«Moet je daarom zo odieus doen?» (Из-за этого ты должен так странно поступать?)

Оба переводчика применили синтаксическую трансформацию, заменив повествовательное предложение вопросительным.

Также стоит отметить, что в переведенной фразе не передано слово *беда*. Предложенные ими варианты *slecht* и *odieus doen* не являются в нидерландском языке вариантными соответствиями русского слова *беда*. Стоит заметить, что на слове *беда* настаивает сам Пушкин, повторяя его во второй строфе в том же значении. Йонкер вновь прибегает к переводческой трансформации, а именно к грамматической замене существительного *беда* качественным прилагательным *slecht*, что значит *плохо*. Это, безусловно, является понижением стилистической окраски исходного текста. Боланд использует лексическую замену и переводит слово *беда* существительным *crime* (*преступление*), что является усилением стилистической окраски исходного текста в сторону более высокого стиля.

Существительное *скука* **во второй строке** оба переводчика перевели одинаково, подобрав удачный эквивалент *verveling* (*скука*). Обращение *мой друг!* переведено у Боланда также эквивалентом *vriend* (*друг*), а у Йонкера подобрано удачное вариантное соответствие *Man*, одним из значений которого является существительное *друг*.

Перевод **третьей строки** выполнен у Йонкера при помощи замены простого глагольного сказуемого на составное именное, что привело к нарушению оценочной семантики исходной фразы, выраженной глаголом *ненавижу*. Вместо этого в переводе *модный свет ваш*, переведенный Йонкером эквивалентом *Jouw sjieke wereld* (*твой шикарный мир*), охарактеризован как *verfoeilijk* (*гнусный, мерзкий, отвратительный*), т.е. *ненавижу* Йонкер переводит прилагательным *verfoeilijk*, применяя трансформацию *замена*. Боланд не использует никаких трансформаций, а просто переводит исходную фразу на свой лад, опуская стилистическую окраску глагола *ненавижу*: *Waarom mondain en modieus doen* (*к чему следовать моде и роскоши*). Вследствие этого опущения произошло изменение коммуникативного признака оригинала, то есть то, что у Пушкина

передано эксплицитно, а именно отношение героя романа к светскому явлению, в переводе Боланда приобретает имплицитный характер.

Четвертая строка *Милее мне домашний круг* переведена у Йонкера эквивалентом с небольшим усилением эмоциональности в виде восклицания. *Van huiselijk leven houd ik echt!* (*Мне по душе жизнь домашняя!*) У Боланда использована трансформация “опущение”: *Wanneer je huiselijk, intiem... Jij met je landelijke leven* (*когда можно дома в интимной обстановке наслаждаться сельской жизнью*). Опущена семантика чувства, выраженная в оригинале сравнительной степенью качественного прилагательного *милый*. Это опущение выражено в переводе Боланда многоточием, которого в оригинале нет. Вновь мы видим, как переводчик заменяет эксплицитность на имплицитность.

В пятой строке название литературного жанра *эклога*, что означает название идиллической поэзии пастушеского содержания, переведена у Йонкера эквивалентом *herderszang* (*песня пастуха*). В переводе Боланда перевод данной лексемы отсутствует.

Шестая строка оригинала *Да полно, милый, ради Бога* в обоих переводах переведена на уровне предложения с небольшим опущением: *Zo is 't genoeg! Dit duurt te lang, zeg!* (*достаточно, согласись, и так уже слишком долго!*) у Йонкера и *Ik moet er haast van overgeven* (*меня от этого почти тошнит*) у Боланда, что является сильным снижением стиля. Оба переводчика опустили в переводе обращение *милый*. Оба перевода передают семантику восклицания *ради Бога!*

Седьмая строка переведена также на уровне предложения. Есть небольшое отличие перевода наречия «очень жаль»: у Йонкера переведено как *'t Is jammer* (*как досадно!*), которое Боланд переводит как *rech gehad* (*не повезло*), что вновь является сильным снижением стиля.

В восьмой строке в обоих переводах опущено обращение *Ленский*. Йонкер обращение к Ленскому переводит просто глаголом в повелительном наклонении *Wacht!* (*Постойте!*), Боланд это обращение опускает и сразу

переходит к вопросу о знакомстве с барышней, называя ее как *landelijke schat* (сельское сокровище), хотя в оригинале в девятой строке она названа романтично *Филлидой*, что само по себе попадает в категорию эквивалентных соответствий, которое передано у Йонкера эквивалентом *Phyllis*. В той же строке глагол *увидеть* в обоих переводах переведен вариантными соответствиями *ontmoeten* (встретить) и *leren kennen* (познакомиться).

В 10-й и 11-й строках поэтическая метафора «предмет и мыслей, и пера, и слез, и рифм *et cetera*» у Йонкера переданы эквивалентами с использованием переводческой трансформации «перестановка» и «добавление» *van je dromen, je tranenvloed, je dichterskoorts, je pen, je denkwerk, enzovoorts* (твоих мечтаний, твоих слез, твоей стихотворной лихорадки, твоего пера, твоих мыслей и так далее. Боланд использовал переводческую трансформацию «перестановки», лексической замены *jouw hart en pen behoort, Jouw rijmen, tranen enzovoort* (твое сердце и перо принадлежит, твои рифмы, слезы и так далее).

В двенадцатой строке герой просит представить его Ольге Лариной, используется просьба в повелительном наклонении «Представь меня». В обоих переводах эта просьба не передана.

Последняя 14-я строка «Они с охотой примут нас» переведена на уровне предложения у Йонкера *Je zult heel welkom zijn* (Тебе там будут рады). Использована синтаксическая замена: подлежащее и дополнение меняются местами.

У Боланда замена личного местоимения. *Hun zou je daar plezier mee doen* (Этим ты сделаешь им любезность).

В последней 14-й строке оба переводчика используют добавление *Erheen!* (Вперед!) *Meeteen dan maar?* (Едем или как?) Подобной фразы в оригинале нет.

Как видно из нашего сравнительного переводческого анализа, между двумя переводами есть разница. Она может быть обусловлена различными факторами. Анализировать поэтические переводы любил Корней Чуковский.

В своей книге «Высокое искусство» он пишет «внешнее сходство перевода с подлинником вовсе не служит свидетельством, что этот перевод доброкачественный» [Чуковский, 2018, с. 88]. Почему Боланд допускает столько опущений? Кто может дать ответ на этот вопрос? Обратимся к Чуковскому, цитируем: «Также поразительно дурны бывают переводы, которые поражают своим необыкновенным сходством с прекрасными подлинниками, но не воспроизводят красоты этих подлинников» [Чуковский, 2018, с. 89]. Перевод Йонкера более точен, но как пишет Чуковский «тяготение к педантичной точности неотвратимо приводит к неточности» [Чуковский, 2018, с. 63]. «Точная, буквальная копия того или иного произведения поэзии есть самый неточный, самый лживый из всех переводов» [Чуковский, 2018, с. 60].

Британский теоретик перевода Питер Ньюмарк пришел к парадоксальным выводам. Самым важным языком считал язык поэзии, хотя в поэзии язык важен меньше всего и надобности в точном переводе не имеет. В поэтическом переводе, по его мнению, точность важна лишь при переводе эквивалентов [Убоженко, 2014, с. 116]. Ньюмарк считает, что перевод на практике должен восприниматься тонко, глубоко и, в конечном итоге, служить всеобщим истинам и правам [Убоженко, 2014, с. 140].

Далее в следующем параграфе приводятся наиболее характерные примеры эквивалентов и вариантных соответствий в обоих нидерландских переводах первых 10-ти строф третьей главы романа «Евгений Онегин».

5.2.2 Сравнительный анализ вариантных соответствий и эквивалентов в нидерландских переводах романа «Евгений Онегин»

В этом параграфе проводится сравнительный анализ двух нидерландских переводов романа «Евгений Онегин», в которых использованы вариантные соответствия и эквиваленты. Сравнительный анализ проводится также с помощью подсчета и статистического анализа полученных данных. Данные приводятся в таблице 35.

Сравнительный анализ использования вариантных соответствий и эквивалентов в обоих нидерландских переводах

Название трансформации	Перевод Йонкера	Перевод Боланда
Вариантные соответствия и эквиваленты	48	40

Как показали данные статистические данные таблицы 35, в переводе Боланда примеров перевода эквивалентом или вариантным соответствием меньше. Это может быть связано с тем, что в переводе Боланда больше в два раза примеров применения трансформации «опущения».

Примеры к таблице 35:

- Типично русское слово *усердие* в 13-й строке **первой строфы** переведено у обоих переводчиков удачно на уровне предложения: *К гостям усердие большое* Йонкер перевел *altijd heel attent voor gasten* (к гостям постоянное внимание), Боланд перевел *Je word bediend op al je wenken* (вас окружают вниманием с головы до пят).
- В **третьей строфе** архаизм *Гостеприимная старина* передана в обоих переводах вариантными соответствиями: *de oiderwets-gastvrije orde* (старомодный гостеприимный порядок) у Йонкера и *De hele adat gedateerd* (весь обряд, как и положено) у Боланда.
- Строки 1 и 2 **третьей строфы** представляют собой цельное предложение. Как Йонкер, так и Боланд переводят эти строки на уровне предложения. Метафорический оборот «домой летят во весь опор» передан в обоих переводах вариантными соответствиями. У Йонкера *in volle vaart* (на полной скорости), у Боланда *in volle draf* (во всю мощь).

Распространенное обстоятельство образа действия *door de kortste route* переведено у Йонкера эквивалентом *langst de kortste route* (вдоль кратчайшего пути), у Боланда – лексической заменой *dwaars door de velden* (по полям). Обстоятельство места *naar huis* оба переводчика перевели одинаково эквивалентом *huiswaarts* (по направлению к дому).

- В восьмой строке **третьей строфы** семантика наречия *temer* передана в обоих переводах вариантным соответствием *bijna nacht* (почти ночь) у Йонкера и *laat* (поздно) у Боланда.
- В **4-й строфе** реалия *brusnich water* переведена у Йонкера вариантным соответствием *dat bessensap* (ягодный сок), у Боланда также вариантным соответствием *dat sapje* (сок), что не полностью отражает семантику лексемы оригинала. Словосочетание *naar de schade* переведено в обоих переводах вариантными соответствиями *mij slecht bekomen* (сделать мне плохо) у Йонкера и *valt niet best* (скажется не самым лучшим образом) у Боланда.
- В **пятой строфе** далее следует описание Ольги через восприятие Онегина, которую поэт описывает как круглолицую, с красивым, но безжизненным лицом; сравнивает ее с Мадонной, изображенной на одном из полотен Антониса ван Дейка. Йонкер переводит эквивалентом *'n madonna van Van Dijk*; у Боланда *Van Dycks Madonna*. Слово *gezicht* переведено у Боланда вариантным соответствием *hoofd* (голова), у Йонкера – эквивалентом *gezicht* (лицо). Определение глупая луна переведено вариантным соответствием у Йонкера в постпозиции *de maan, en even sullig* (луна чуть простоватая). У Боланда эквивалентом *de domme maan* (глупая луна).
- Словосочетание в **6-й строфе** модные кольца передано в обоих переводах эквивалентами *moderne ringen* (модные кольца).
- Существительное *bedienden* в **8-й строфе** передано у Йонкера эквивалентом *bedienden* (слуги), у Боланда вариантным соответствием *knechts en meiden* (слуги и служанки).

- В **9-й строфе** имя собственное *Любовник Юлии Вольмар* (*Юлия героиня романа Ж.-Ж. Руссо*) переведено обоими переводчиками эквивалентом *minnaar van Julie Wolmar*.
- **9-я строка 9-й строфы И Вертер, мученик мятежный** переданы обоими переводчиками вариантными соответствиями. У Йонкера: *Werther, tot stervens toe bewogen* (*Вертер, склонный к смерти*). У Боланда *Werthers gekwelde ziel* (*Страдальческая душа Вертера*)
- Определение в **5-й строке 10-й строфы с опасной книгой** переданы у обоих переводчиков эквивалентом: у Йонкера *een gevaarlick boek* (*опасная книга*), у Боланда *een gevaarlijk boekje* (*опасная книжица*).

5.2.3 Сравнительный анализ частотности применения переводческих трансформаций в нидерландских переводах романа «Евгений Онегин»

В этом разделе исследования применен статистический метод. Подстрочники двух нидерландских переводов сравниваются с оригиналом на предмет частотности применения той или иной переводческой трансформации. Данные приводятся в таблице 36.

Таблица 36

Сравнительный анализ переводческих трансформаций нидерландских переводов Йонкера и Боланда

Название трансформации	Перевод Йонкера	Перевод Боланда
замены	29	28
добавления	8	6
опущения	13	25

Данные таблицы 36 свидетельствуют о том, что в переводе Боланда в два раза больше использована переводческая трансформация «опущение».

Использование остальных переводческих трансформаций примерно одинаковое.

Примеры к таблице 36:

- Образ в 3-й строфе *Порой тяжёлые услуги* также передана в обоих переводах: *die men soms als benauwend voelt* (которые иногда ощущаются в тягость) Боланд перевел, опустив наречие «порой», как *Te plechtig en te overdreven* (чересчур торжественные и преувеличенные). В первом случае использована грамматическая трансформация замены на синтаксическом уровне словосочетания на целое предложение, во втором случае использована трансформация добавления: вместо одного определения использованы два разных добавления.
- Определение *неизъяснимая отрада* в 7-й строфе 3-й строки переведена у Йонкера с помощью трансформации грамматической замены частей речи, а именно существительного с определением на глагол с наречием образа действия, причем употреблено наречие с другим значением *ze genoot er heimelijk* (он втайне наслаждалась этим). У Боланда этот инвариант опущен и не переведен.
- **Строка 11 10-й строфы** *В забвенье шепчет наизусть* передана у Йонкера с добавлением *zij* (она): *Uit 't hoofd zegt zij – dromend en fluisterend* (по памяти говорит она – бессознательно и шепотом). Боланд прибегает к трансформации опущения и не передает компонент исходной фразы наизусть. Остальные компоненты данного оригинала у Боланда переданы *Prevelend ...zich niet bewust van de omgeving* (бормоча, не осознавая, что происходит вокруг).

Н.А. Борченко в статье «Проблемы переводческой интерпретации поэтического текста» считает, что концептуальный анализ переводческих трансформаций поэтического текста является наиболее продуктивным способом создания качественного поэтического перевода. Очень важно, по

его мнению, тщательно анализировать «художественные символы, метафорические наименования и всю образную лексику в целом» [Борченко, 2012, с. 23].

5.2.4 Выводы

На основании проведенного в 5-й главе теоретического и практического исследования можно сделать следующие *выводы*:

- Большинство современных теоретиков перевода ратуют за относительную переводимость поэтического текста и подчеркивают важность переводимости не только как процесса прогрессивного, но и как процесса, повышающего переводимость других языков.
- Результаты практического исследования показали, что все описанные современными теоретиками перевода переводческие трансформации присутствуют в переводах Йонкера и Боланда. Однако Боланд позволил себе намного больше вольностей, что подтверждает тот факт, что вариантных соответствий и эквивалентов у него в переводе меньше. Следовательно, в плане содержания перевод Йонкера ближе к роману «Евгений Онегин».
- Боланд смелее снижает стиль текста, делает его более разговорным.

Заключение

Анализ двух нидерландских переводов романа «Евгений Онегин» позволил изучить взгляды, как российских поэтических переводчиков, так и западных на такие актуальные проблемы поэтического перевода как ритм, рифма, поэтический образ, уважение к современному нидерландскому языку не только с теоретической стороны, но и с практической. В результате проведенного исследования выяснилось, что как Йонкер, так и Боланд стремились к сохранению размера и ритма оригинала. Однако перевод Боланда по звучанию ритма оказался ближе к оригиналу, чем перевод Йонкера. В обоих переводах имеются все три варианта отклонения ритма от размера. В переводе Йонкера несколько больше спондеев, чем в переводе Боланда. Наиболее принципиальное различие в ритмике переводов – наличие в переводе Йонкера множества случаев замены ямбических стоп на хореические. Подобное отклонение от размера было недопустимым для русской поэзии 19-го века, но вполне допустимо для поэзии 20-го века. Поэтому причина различия в звучании нидерландских переводов от пушкинского оригинала заключается именно в этом отклонении от размера. В ходе исследования подтвердилась теория И. Левого о нелюбви германского стиха к богатой рифме [Левый, 1974, с. 301], так как количество богатой рифмы одинаковое в обоих переводах, но значительно меньшее, чем у Пушкина. Также подтвердился тот факт, что нидерландский язык не обладает таким богатым выбором концевых созвучий, как русский язык. Ни у Йонкера, ни у Боланда не встретилось в переводах каких-либо отклонений от концевых созвучий, какие встретились у Пушкина. Поэтому мелодика нидерландских переводов отличается от мелодики пушкинского оригинала.

В процессе исследования выяснилось, что количество анжамбеманов напрямую связано с отклонением от точного ритма оригинала, так как в переводе Боланда в 3 раза меньше (12 анжамбеманов), чем в переводе Йонкера и присутствует анжамбеман только в 10-ти строфах. наряду с этим в переводе Боланда 29 хореических стоп и 19 спондеев. В переводе Йонкера 45

хореических стоп, 22 спондея, в 18-ти строфах и как следствие этого в его переводе присутствуют 38 анжамбеманов.

Результаты практического исследования переводческих трансформаций показали иную картину: Боланд позволил себе намного больше вольностей в переводе. Количество вариантных соответствий и эквивалентов у него в переводе меньше, чем в переводе Йонкера. Поэтому в плане содержания перевод Йонкера ближе к роману «Евгений Онегин». Оба нидерландских переводчика используют все описанные современными теоретиками перевода переводческие трансформации.

ИСТОЧНИКИ

1. *Пушкин А.С.* Роман «Евгений Онегин». Amsterdam, Uitgeverij G.A. van Oorschot, 1989.
2. *Boland H.* Nederlandse vertaling. Nijmegen, Uitgeverij Papieren Tijger, 2010.
3. *Jonker W.* Nederlandse vertaling. Amsterdam, Uitgeverij G.A. van Oorschot, 1989.

ЛИТЕРАТУРА

1. *Алексеева И.С.* Текст и перевод. Вопросы теории. М.: Междунар. Отношения, 2008. 84 с.
2. *Алексеева И.С.* Основы теории и перевода. СПб.: ИИЯ, 1997. 142 с.
3. *Алексеева И.С.* Текст – Перевод – Культура. Избранные труды. СПб.: РГПУ им. А.И. Герцена, 2017. 400 с.
4. *Алексеева И.С.* Введение в природоведение. СПб.: СПбГУ. 2006. 352 с.
5. *Алексеева И.С.* Перевод как интеллектуальная игра. Сборник статей в честь профессора И.С. Алексеевой, СПб.: Herzen University Press, 2014. С. 13-18.
6. *Авчиева Т.А.* Известия ДГПУ, №1. Анжамбеман как сильный стилистический прием поэтов 21-го века. ДГПУ, 2015. С. 53-55.
7. *Бархударов Л.С.* Тетради переводчика. Научно-теоретический сборник, выпуск 21. М.: Высш.шк, 1984. 112 с.
8. *Богинская А.П.* К проблеме анализа параллельных текстов: четыре французских перевода «Евгения Онегина». Учебные записки Орловского Государственного университета. ОГУ им. И.С. Тургенева, 2016. С. 138-144.
9. *Борченко Н.А.* Проблемы переводческой интерпретации поэтического текста. Учебные записки. Электронный журнал КГУ. Изд-во КГУ, 2012. С. 20-23.

10. *Борченко Н.А. Кошарная С.А.* Трансформация образов в процессе перевода. Научные ведомости. БелГУ: Изд-во БелГУ, 2011. С. 12-19.
11. *Бюро переводов «МАРТИН».* Поэтический перевод и его особенности. martinperevod.ru, 2016.
12. *Везнер И.А.* Перевод образной лексики. Когнитивно-дискурсивный подход. М.: Наука, 2015. 88 с.
13. *Вейцман А.* Журнал «Слово», 2007. С.1-5.
14. *Велединская С.Б.* Курс общей теории перевода. Томск: ТГПУ, 2010. 230 с.
15. *Верхейл К.* Танец вокруг мира. Встречи с Иосифом Бродским. СПб.: Симпозиум, 2014. 304 с.
16. *Гаспаров М.Л.* Русские стихи 1890-х – 1925-го годов в комментариях. М.: Высш.шк, 1993. 272 с.
17. *Жирмунский В.* Теория стиха. Л.: Советский писатель, 1975. 664 с.
18. *Жирмунский В.* Введение в литературоведение. СПб.: СПбГУ, 1996. 440 с.
19. *Жутовская Н.М.* Царскосельские чтения. СПб.: ЛГУ им. А.С. Пушкина. 2014. С. 342-345.
20. *Колкер Я.М.* Иностранные языки в высшей школе №2, Рязань, 2015. С. 47-53.
21. *Казакова Т.А.* Художественный перевод. Теория и практика. СПб.: ИнЪязиздат, 2006. 544 с.
22. *Краснова Е.В.* Курс лекций по художественному переводу. СПбГУ, 2016. Лекция № 2.
23. *Левый И.* Искусство перевода. М.: Прогресс, 1974. 397 с.
24. *Лотман Ю.М.* Евгений Онегин. Комментарий. СПб.: Азбука, 2017. С. 306 – 603.
25. *Маслова В.А.* Поэтический текст. Новые подходы и решения. М.: Наука, 2016. 320 с.

26. *Магомедзагиров Р.Г.* Методы и принципы поэтического перевода. Поэтические преобразования при поэзии. М.: Российский университет дружбы народов, 2016. С. 100-107.
27. *Михайлова И.М.* Язык нидерландской поэзии и проблемы поэтического перевода. СПб.: Филологический факультет, 2007. 216 с.
28. *Михайлова И.М.* История нидерландской литературы 12 – 20 в. Т. 1. СПб.: Александрия, 2013. 544 с.
29. *Михайлова И.М.* Детская литература. Писатели слависты. СПб.: Александрия, 2015. 192 с.
30. *Михайлова И.М.* О трех переводах стихотворения Мартинуса Нейхофа «Ребенок и я» Скандинавская филология. СПб.: Изд-во СПбГУ, 2009. С. 162-172.
31. *Рожников Л.* Текст комментариев. М.: Проспект, 2018. С. 1 – 433.
32. *Степанов М.С.* Прагматические аспекты поэтического перевода. М.: Вестник Военного университета. № 2. 2010. С. 111-115.
33. *Тарасова М.А.* О двойственности роли переводчика поэзии и о разделении ролей. СЛОВО. ру Балтийский акцент. Калининград: БФУ им. Иммануила Канта С. 81-88.
34. *Томашевский Б.В.* Теория литературы Поэтика. М.: Аспект Пресс, 2002. 334 с.
35. *Тилкес О.* Истории страны Рембрандта. М.: Новое литературное обозрение. 2018 с.
36. *Убоженко И.В.* Зарубежное переводоведение. Великобритания. М.: Р. Валент, 2014. 236 с.
37. *Холшевников В.Е.* Основы стиховедения. Русское стихосложение. СПб.: СПбГУ, М.: Академия, 2002. 208 с.
38. *Чуковский К.* Высокое искусство. СПб.: Азбука, Азбука-Аттикус, 2018. 416 с.
39. *Шадрин В.И.* Университетское переводоведение. СПб.: ВВМ, 2017. 292 с.

40. *Эткинд Е.* Поэзия и перевод. М.: Советский писатель, 1963. 431 с.
41. *Bakker J.* Rijmwijzer. Amsterdam: Uitgeverij Bert Bakker, 1990. 149 p.
42. *Bronzwaer W.* De onvertaalbaarheid van het poëtisch icoon. Denken over vertalen. Uitgeverij: Vantilt, 2010. P. 335-344.
43. *Boland H.* Over Anna Karenina en de kunst van het vertalen. Amsterdam: Uitgeverij Pegasus, 2017. 127 p.
44. *Hester van Hasselt & Bianca Sistermans.* Over het vertalen van poëzie. Gepubliceerd in De Poëziekrant, 2016.
45. *Holmes J.* De brug bij Bommel herbouwen. Denken over vertalen. Uitgeverij: Vantilt, 2010. P. 273-278.
46. *Langeveld A.* Vertalen wat er staat. Amsterdam, 2008. 207 p.
47. *Langeveld A.* Jevgeni Onegin van Poeskin in vier Nederlandse vertalingen. M.: НАУКА, 1999. P. 64-74.
48. *Miriam Van hee.* Bijdrage aan een lopende discussie: het vertalen van russische poëzie. M.: НАУКА, 1999. P. 88-92.
49. *Schotanus Y.* Dichten doe je zo. Poëtische technieken en hoe ze te gebruiken. Antwerpen-Amsterdam: Uitgeverij Augustus, 2010. 176 p.
50. *Skowroneck L.* Respectloos vertalen? Stichting Filter. Willingly. AFdH Uitgevers, 2017, P. 26-28.