ПРАВИТЕЛЬСТВО РОССИЙСКОЙ ФЕДЕРАЦИИ

ФЕДЕРАЛЬНОЕ ГОСУДАРСТВЕННОЕ БЮДЖЕТНОЕ ОБРАЗОВАТЕЛЬНОЕ УЧРЕЖДЕНИЕ ВЫСШЕГО ОБРАЗОВАНИЯ

 «САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ ГОСУДАРСТВЕННЫЙ УНИВЕРСИТЕТ»

ВЫПУСКНАЯ КВАЛИФИКАЦИОННАЯ РАБОТА

на тему:

**ПЕРЕДАЧА ОНОМАСТИЧЕСКИХ РЕАЛИЙ В ПОЭТИЧЕСКОМ ПЕРЕВОДЕ**

основная образовательная программа бакалавриата по направлению подготовки 45.03.02 «Лингвистика»

Исполнитель:

Обучающийся 4 курса

образовательной программы

 «Теория перевода и межъязыковая коммуникация»

профиль «Испанский язык»

очной формы обучения

Майорова Софья Алексеевна

Научный руководитель:

 к.ф.н., доцент Зернова Е.С.

Рецензент:

 к.ф.н., ст.преп. Шалудько И.А.

 Санкт-Петербург

2018

СОДЕРЖАНИЕ

Введение…………………………………………………………………………….2

Глава I.Особенности и трудности поэтического перевода………………………4

1.1.Проблема переводимости/ непереводимости…………………………………4

1.2.Задачи переводчика при воссоздании оригинального художественного текста…………………………………………………………………………………7

1.3.Трудности при воссоздании оригинального поэтического произведения…..9

1.4.Особенности поэтического перевода на фонетическом, лексическом и синтаксическом уровнях.………………………………………………………….10

Глава II.Ономастика как особая лингвистическая дисциплина. Способы передачи ономастических реалий………………………………………………..16

 2.1.Разделы ономастики. Виды ономастических реалий………………………16

 2.2.Способы передачи ономастических реалий………………………………..21

Глава III. Поэтическая ономастика……………………………………………….27

Глава IV. Поэзия первой половины XX века в Испании………………………30

Глава V. Анализ поэтонимов в творчестве испанских поэтов первой половины XX века и способов их передачи на русский язык……………………………..38

 5.1.Исторические поэтонимы…………………………………………………..38

 5.2. Библейские и религиозные поэтонимы……………………………………47

 5.3. Аллюзивные поэтонимы……………………………………………………56

 5.4.Имена собственные, связанные с античностью, и мифонимы ……………67

 5.5.Имена-понятия………………………………………………………………..70

Заключение…………………………………………………………………………76

Библиография………………………………………………………………………79

**ВВЕДЕНИЕ**

Настоящая работа представляет собой рассмотрение способов передачи ономастических реалий в поэтическом переводе, а также анализ факторов, влияющих на выбор того или иного приема воссоздания поэтонима в языке реципиенте.

**Предметом** данного исследования стало ономастическое пространство испанской поэзии первой половины XX века.

В основе данного исследования лежит сопоставительный анализ оригинального поэтического текста (стихотворений Х.Р. Хименеса, А. Мачадо, Ф.Г. Лорки, Р. Альберти и М. Эрнандеса) и его перевода, выполненного А.М. Гелескулом, В.Н. Андреевым, М. Самаевым, Н.В. Горской, М.З. Квятковской и другими переводчиками.

**Актуальность** данной работы обуславливается тем, что поэтика имен собственных и проблема передачи ономастических реалий в поэзии изучена мало. Ономастические реалии в поэтическом тексте выполняют не просто номинативную функцию: они могут приобретать эмоциональное и смысловое значение, служить для создания ярких образов. Перед переводчиком возникает задача подобрать тот прием передачи имени собственного, который бы помог передать национальный колорит, эмоциональную составляющую имени и смысл, который в него вкладывает поэт.

**Научная новизна** исследования определяется тем, что впервые проведено системное комплексное исследование испанских ономастических реалий в ракурсе их функционирования в поэтическом тексте первой половины XX века и проведен всесторонний анализ способов их передачи на русский язык

**Цели и задачи исследования:**

Цель данного исследования – рассмотрение и анализ переводческих приемов, а также факторов, влияющих на выбор того или иного способа передачи ономастической реалии в переводном поэтическом тексте.

В ходе работы решались следующие задачи:

На теоретическом уровне:

* рассмотреть общие принципы перевода и осветить проблему переводимости / непереводимости художественного текста
* определить характерные черты, присущие языку поэзии, и трудности, с которыми сталкивается переводчик на фонетическом, лексическом и синтаксическом уровнях при переводе поэтического текста
* рассмотреть ономастику как особую лингвистическую дисциплину и выделить основные способы передачи ономастических реалий, такие, как транслитерация, транскрибирование, транспозиция, экспликация, калькирование, опущение реалии, лексическая замена / добавление.

На практическом уровне:

* разработать классификацию поэтонимов, которые наиболее часто встречаются в испанской поэзии первой половины XX века
* провести анализ данных поэтонимов с учетом их лексико-семантических особенностей и задач, которые они выполняют в поэтическом тексте
* провести сопоставительный анализ оригинального поэтического текста и его перевода на русский язык
* определить основные способы передачи ономастических реалий в поэтическом тексте в зависимости от того, к какой группе поэтонимов они принадлежат, и определить основные факторы, влияющие на выбор того или иного способа передачи ономастической реалии.

Цели и задачи данного исследования определяют структуру выпускного сочинения, состоящего из введения, пяти глав, заключения и списка использованной литературы.

**ГЛАВА I. ОСОБЕННОСТИ И ТРУДНОСТИ ПОЭТИЧЕСКОГО ПЕРЕВОДА**

Художественный перевод – это вид литературного творчества и переводческой деятельности, при которой произведение, существующее на одном языке, воссоздается на другом.

* 1. **Проблема переводимости/ непереводимости**

Зачастую художественные тексты, которые представляют особую сложность для перевода, называют непереводимыми. К таким текстам долго относилась поэзия скальдов, проза Лескова и другие произведения. В эпоху Возрождения непереводимыми считались философские трактаты и художественная проза. Однако, несмотря на это, многие тексты со временем воссоздаются на другом языке.

Проблема переводимости, являющаяся одной из центральных в теории перевода, всегда интересовала ученых, философов и литературоведов.

В Древности непереводимыми считались сакральные тексты, так как божественная мысль безгранична, когда человеческие возможности ограничены. В эпоху Возрождения возникает спор великих писателей (Сервантес, Данте, Шелли и др.) о возможности полноценного перевода поэзии. Сервантес писал: «…мне кажется, что переводить с одного языка на другой, если только это не перевод с царственных языков – греческого или латинского, - то же, что рассматривать фламандские ковры с изнанки: хоть и видишь фигуры, они все же затуманены покрывающими их нитями, и пропадает вся окраска и гладкость лицевой стороны…»[[1]](#footnote-1). Поэзия долгое время считалось непереводимой, так как большинство слов в разных языках не совпадает как по смыслу, так и по стилю, выразительным возможностям. Об этом пишет Р. Якобсон: «В поэтическом искусстве царит каламбур или, выражаясь более ученым языком, и, возможно, более точным, параномазия, и независимо от того, беспредельна эта власть или ограниченна, поэзия по определению является непереводимой. Возможна только творческая транспозиция, либо внутриязыковая – из одной поэтической формы в другую, либо межъязыковая — с одного языка на другой, и, наконец, межсемиотическая транспозиция - из одной системы знаков в другую, например, из вербального искусства - в музыку, танец, кино, живопись».[[2]](#footnote-2)

Впервые принцип «абсолютной непереводимости» сформулировал немецкий философ и лингвист Вильгельм фон Гумбольдт в письме к Августу Шлегелю, в котором он пишет: «Всякий перевод представляется мне безусловной попыткой разрешить невыполнимую задачу. Ибо каждый переводчик неизбежно должен разбиться об один из двух подводных камней, слишком точно придерживаясь либо своего подлинника за счет вкуса и языка собственного народа, либо своеобразия собственного народа за счет своего подлинника. Нечто среднее между тем и другим не только труднодостижимо, но и просто невозможно»[[3]](#footnote-3), т.е. к переводу предъявляются два требования: переводчик должен придерживаться как языка и культуры оригинала, так и языка и культуры перевода. Вильгельм фон Гумбольдт утверждал, что язык отражает характер народа и развивается по законам «духа народа»[[4]](#footnote-4). Картина мира, которой обладает каждый язык, определяет мировосприятие говорящих на этом языке.

Идеи непереводимости также придерживались Лейбниц, Шлегель, Шлейермахер, Беньямин и другие ученые. Однако в XX веке появилось теоретическое обоснование данной теории – гипотеза лингвистической относительности «Сепира-Уорфа». Американские лингвисты Эдвард Сепир и Бенджамин Уорф утверждали, что особенности мышления человека определяются языком, носителем которого он является. Сепир и Уорф были также этнологами и занимались изучением языков и культуры американских индейцев, именно это и стало толчком для создания «гипотезы языковой относительности». В качестве примера расхождения в членении действительности у говорящих на разных языках можно привести фрагменты таких лексических систем, как термины родства, обозначения цвета, названия частей тела и т.д. Например, в русском языке существуют два отдельных слова «синий» и «голубой», в то время как во многих европейских языках это различие не прослеживается, и существует лишь одно слово для обозначения обоих цветов: в английском – это «blue», в испанском – «azul». В русском мы говорим «брат и сестра», а во многих других языках существует одно обобщающее слово (в испанском – hermanos, в английском – siblings). В отечественной лингвистике последователем идей Сепира и Уорфа является А.А. Потебня, который также говорил о невозможности воссоздания исходного текста средствами другого языка, так как языки ассиметричны и различаются по способу выражения мысли. О невозможности поэтического перевода говорили также Н. Бахтин и В. Набоков.

Однако, наряду с этой теорией существует и теория «абсолютной переводимости»/ «теория всепереводимости», которая появляется еще в эпоху Просвещения. Философы того времени считали, что Слово – от Бога, а язык – это универсальное явление. Язык универсален не по форме, а по своей сущности. Философы утверждали, что все языки являются лишь вариациями праязыка, который они называли lingua universalis, и главным для перевода, по их мнению, является общность понятий.

Язык – это многоликое, гибкое явление, поэтому И.С. Алексеева в своей работе «Введение в переводоведение» говорит о том, что обе эти теории представляют собой две крайности и «недостаточно отражают реальную картину «взаимопереводимости» языков, поскольку и тому и другому принципу недостает динамичности».[[5]](#footnote-5) Исходя из этого, современное переводоведение придерживается средней позиции относительно вопроса переводимости или непереводимости поэзии: перевести можно все, но перевод никогда не может быть стопроцентно точным. Принцип «относительной переводимости» был сформулирован швейцарским лингвистом В. Коллером, который говорил о том, что «…языки и, соответственно, носители языков обладают креативностью (креативность языка). Эта креативность выражается, среди прочего, и в методах перевода, с помощью которых заполняются пробелы в лексической системе ПЯ. Следовательно, переводимость не только относительна, но и всегда прогрессивна : «*переводя, мы одновременно повышаем переводимость языков*».[[6]](#footnote-6) Многие исследователи приходят к тому же выводу, утверждая, что переводимость становится все более полной.

* 1. **Задачи переводчика при воссоздании оригинального художественного текста**

После рассмотрения проблемы переводимости представляется важным перейти к освещению конкретных проблем, с которыми сталкивается переводчик при воссоздании оригинального художественного текста на другом языке, в частности и поэзии.

Прежде всего переводчик является соавтором оригинального текста, поэтому художественный перевод подразумевает уход от любых шаблонов и предполагает индивидуальное речевое творчество. «От художественного перевода мы требуем, чтобы он воспроизвел перед нами не только образы и мысли переводимого автора, не только его сюжетные схемы, но и литературную манеру, его творческую личность, его стиль»[[7]](#footnote-7). Таким образом, перед переводчиком встают следующие задачи: 1) Познакомить читателя с оригиналом произведения, который он не сможет прочесть из-за незнания языка, т.е. познакомить с самим произведением, индивидуальным стилем и творческой манерой автора; 2) Познакомить читателя с особенностями данной культуры; 3)Познакомить непосредственно с содержанием художественного произведения.

 Подходя к решению обозначенных задач, переводчик должен учитывать следующие особенности художественного перевода, в связи с которыми к переводчику предъявляются следующие требования:

1. Переводчик не должен совершать словарных ошибок, которые зачастую приводят к искажению текста. К.И. Чуковский в своей работе «Высокое искусство» приводит в качестве примера письмо А.И. Герцена к Н.И. Огареву, который переводил М.К. Лемке. Он приводит следующий перевод одной записки: «Возьми мою междуфилейную часть о Мазаде. Я ее пришлю на днях».[[8]](#footnote-8)Переводчик не знал, что у французского слова «entrefilet» существует и другое значение – «статейка», и совершил ошибку. Однако К.И. Чуковский говорит, что «как бы ни были порой губительны отдельные словарные ошибки, даже они далеко не всегда наносят переводу такую тяжелую травму, какую наносит ему искажение стиля».[[9]](#footnote-9)
2. Каждый художественный текст обладает своим стилем, является отражением определенной эпохи и культуры. Переводчик должен быть исследователем и обладать лингвокультурулогическими знаниями, должен уметь передавать национально-исторический колорит произведения. Без этого полноценный и адекватный перевод художественного текста просто невозможен. Особые трудности появляются при переводе текста, язык которого принадлежит к другой культуре. Например, для европейского читателя непонятны цитаты и сюжеты из Корана.
3. Художественный перевод не должен быть дословным. Переводчику следует избегать точного воспроизведения каждого слова, так как в разных языках с данным словом могут быть связаны разные ассоциации. Например, если в русском языке слово «попугай» зачастую приобретает презрительный оттенок (об этом говорят такие выражения, как «болтать, как попугай», «попугайничать»), то в узбекской поэзии – это любовное обращение к девушке.
4. Перевод устойчивых выражений (афоризмов, идиом и т.д.) требует большого словарного запаса от переводчика. Незнание устойчивых выражений зачастую приводит к неправильному восприятию смысла текста. Такие выражения, как «First night» (премьера) и «public house» (пивная, закусочная) в английском могут превратиться в русском языке в «первую брачную ночь» и «публичный дом», а «echar en cara» (упрекать кого-то), «dar la vuelta a la tortilla» (совершить решительный поступок) могут быть переведены с испанского языка, как – «бросать в лицо», «перевернуть тортилью».
5. Юмор, игра слов, каламбуры. Переводчик должен обладать особым мастерством, чтобы суметь передать всю игру слов, которую подразумевает автор. Очень редко и в оригинале, и в переводе сохраняется и смысл, и принцип игры с многозначным словом. Обычно игра либо не передается, либо дается с пометкой «игра слов».

Языковая грамотность, знание культуры и традиций, обладание определенным стилем и образным мышлением являются теми качествами, которыми должен обладать переводчик текстов художественного стиля.

* 1. **Трудности при воссоздании оригинального поэтического произведения**

Перевод прозаического художественного произведения представляет множество трудностей, но если слово в прозе – это прежде всего носитель смысла и стилистического тона, то в поэзии «слово стоит в ритмическом ряду стиха, и это ведет к полному изменению его качеств».[[10]](#footnote-10) Важной становится и звуковая материя слова. Звуки, которые сами по себе не несут никакого смысла, в стихотворении могут приобретать эмоциональное и смысловое значение. Одним из самых главных свойств поэзии является ее большая, по сравнению с прозой, обобщенность при меньшем объеме произведения. А значит, перед переводчиком стоит еще более сложная задача – передать национальный характер, эмоциональный мир другой культуры, передать смысл, ритм и музыкальность произведения в более сжатом объеме.

 Проблема поэтического перевода освещена во многих трудах, в том числе и в работах корифеев перевода - С. Маршака, К. Чуковcкого, М. Лозинcкого, М. Цветаевой, И. Франко. Однако, несмотря на многочисленные исследования, проблема до сих пор остается актуальной, т.к. перевод поэтического текста – непростая задача, требующая определенных навыков от переводчика. Р.К. Миньяр-Белоручев считал поэтический перевод «настоящим искусством», так как в нем «информацией, предназначенной для передачи, является не смысл, а эстетический эффект, достигаемый соответствующими языковыми средствами, в том числе ритмикой, рифмой и аллитерацией», и «к нему необходимо допускать только исключительно избранных».[[11]](#footnote-11)

Поэтический перевод – это тонкая игра рифмы, ритма, художественных образов и авторского стиля, поэтому переводчик должен быть очень внимателен ко всем особенностям авторского текста.

В данной главе мы ставим цель – выявить характерные признаки поэтического перевода и обратить внимание на трудности, которые могут возникнуть при переводе поэтического произведения.

Обратимся в первую очередь к особенностям поэтического перевода и рассмотрим их на каждом языковом уровне: фонетическом, лексическом, синтаксическом.

* 1. **Особенности поэтического перевода на фонетическом, лексическом и синтаксическом уровнях**

Во-первых, стоит отметить, что поэтический перевод регламентирован жесткими рамками. Стихотворение всегда состоит из таких элементов как: ритм, мелодика, стилистика, смысловое и образное содержание слов, архитектоника и т.д., при этом все эти элементы взаимосвязаны. Задача переводчика состоит в том, чтобы не просто передать размер стихотворения со всеми метрическими единицами, но и в том, чтобы установить соотношение между ритмом и интонацией. Однако, стремление переводчика сохранить звуковой состав оригинального стихотворения может привести к излишнему формализму. Соблюдение поэтических особенностей не должно достигаться путем искажения смысловой или стилистической составляющей текста. Зачастую «словесная точность не только не является критерием достоинства, но напротив – в большинстве случаев умерщвляет перевод как произведение искусства и поэтому решительно ему противопоказана».[[12]](#footnote-12) Труд переводчика сродни труду поэта.

Характерной чертой испанской поэзии XX века (практически с начала века XX и до наших дней) является утрата классических канонов метрики стихотворения: самой рифмы, иногда и самого ритма стихотворения, а также меняется представление о том, какой должна быть строфа. Основными поэтическими формами становятся: сонет (состоящий из 11 или 14 строк), романс (romance) (из 8 или 11 строк), белый стих, свободный стих и стихотворение в прозе.

Далее мы рассмотрим в отдельности каждую поэтическую форму:

1. **Романс**. Испанский романс является древнейшей формой кастильской поэзии. Передавался он устно из поколения в поколение, и только в XVI в. романсы были собраны в сборники («Romanceros»). Романсы воспевали подвиги героев великой борьбы с маврами за независимость и веру. Они представляют собой настоящую испанскую эпопею. Романсы делятся по содержанию на исторические, рыцарские, любовные, сатирические и т. д.

Многие поэты XX века были влюблены в своеобразие старых испанских романсов и создавали стихотворения на почве современной поэзии, похожие по звучанию на романсы, при этом изменяя тему и форму произведения.

Особенностью романсов является «ассонанс» — род неполной рифмы, в которой созвучны только гласные звуки. Испанский ассонанс не воспринимается как неточная рифма, в отличие от русской традиции. Кроме того, он не воспринимается на слух русским читателем, даже если он переведен с учетом всех структурных и композиционных характеристик.

*Su luna de pergamino*

*Preciosa tocando viene.*

*Al verla se ha levantado*

*el viento que nunca duerme.*

*San Cristobalón desnudo,*

*lleno de lenguas celestes,*

*mira la niña tocando*

*una dulce gaita ausente.*

(Federico García Lorca)

1. **Сонет**. Помимо сонетов, которые сохраняют традиционный ритм, появляются сонеты, в которых присутствуют расхождения между синтаксическим и ритмическим строением стихотворного текста: несовпадение границы стихотворных строк с границей между синтагмами. Такие сонеты являются наиболее популярными.

*Luchando, cuerpo a cuerpo, con la muerte,
al borde del abismo, estoy clamando
a Dios. Y su silencio, retumbando,
ahoga mi voz en el vacío inerte.*

*Oh Dios. Si he de morir, quiero tenerte
despierto.Y, noche a noche, no sé cuándo
oirás mi voz. Oh Dios. Estoy hablando
solo.Arañando sombras para verte.*

*Alzo la mano, y tú me la cercenas.
Abro los ojos: me los sajas vivos.
Sed tengo, y sal se vuelven tus arenas.*

*Esto es ser hombre: horror a manos llenas.
Ser —y no ser— eternos, fugitivos.
¡Ángel con grandes alas de cadenas!*

(Blas de Otero “Ángel fieramente humano”)

1. **Белый стих.** Характеризуется отсутствием рифмы, но, в отличие от свободного стиха, обладает ритмом и стихотворным размером.

 *Pero no pienses “libertad”, no digas,*

*no escribas “libertad”, nunca consientas*

*que se te asome al blanco de los ojos,*

*ni exhale su olorcillo por tus ropas,*

*ni se te prenda a un rizo del cabello.*

*Y, sobre todo, amigo, al acostarte,*

*no escondas “libertad” bajo tu almohada*

*por ver si sueñas con mejores días.*

(Ángela Figuera “Libertad”)

1. **Свободный стих**. Распространяется в Испании с начала XX века. Такое стихотворение не имеет четкого ритма или имеет смешанный ритм. Стихотворение представляет собой внутренне свободное произведение. Поэты создают новые строфы, комбинируют различные типы стихов, окончаний, пауз и рифм.

*El momento más grave de la vida*

*Un hombre dijo:*

*—El momento más grave de mi vida estuvo en*

*la batalla del Marne cuando fui herido en el pecho.*

*Otro hombre dijo:*

*—El momento más grave de mi vida, ocurrió en*

*un maremoto de Yokohama, del cual salvé*

*milagrosamente, refugiado bajo el alero de una*

*tienda de lacas.*

*Y otro hombre dijo:*

*—El momento más grave de mi vida acontece*

*cuando duermo de día.*

(César Vallejo)

1. **Стихотворение в прозе**. Представляет собой лирическое стихотворение в прозаической форме. Обладает небольшим объемом, бессюжетной композицией и повышенной эмоциональностью.

*Toco tu boca, con un dedo toco el borde de tu boca, voy dibujándola como si saliera de mi mano, como si por primera vez tu boca se entreabriera, y me basta cerrar los ojos para deshacerlo todo y recomenzar, hago nacer cada vez la boca que deseo, la boca que mi mano elige y te dibuja en la cara, una boca elegida entre todas, con soberana libertad elegida por mí para dibujarla con mi mano por tu cara, y que por un azar que no busco comprender coincide exactamente con tu boca que sonríe por debajo de la que mi mano te dibuja.*

Julio Cortázar “Rayuela”

Мы рассмотрели основные поэтические формы, характерные для испанской поэзии в XX веке. Стоит отметить, что для Испании характерна традиция расшатывания канонов. «Испанцы отмечают – как характерные национальные особенности – непосредственность, склонность у импровизации, свободному творчеству, не скованному рамками рифмы, метра, размера, передающему течение мысли»[[13]](#footnote-13).

На лексическом уровне переводчик сталкивается с проблемой передачи реалий, характерных для испанской культуры, являющихся концептами народного сознания. Любой этнос имеет целый ряд концептов, для передачи которых существуют специальные реалии. Задача переводчика состоит в том, чтобы распознать суть данных ключевых слов и перевести их таким образом, чтобы не утратить национальный колорит оригинала, но при этом сделать перевод доступным для представителей иной культуры. Однако, чаще переводчику приходится отступать от форм подлинника в силу грамматических и лексических несоответствий в языках.

На синтаксическом уровне переводчик также сталкивается с проблемой передачи стиля автора, т.к. для поэзии того или иного поэта могут быть характерны разные синтаксические фигуры, которые индивидуализируют его речь. Синтаксические фигуры делятся на:

1. фигуры прибавления (убавления). К ним относят все виды повторов, такие, как рефрен, анафора, эпифора, стык или подхват, плеоназм, полисиндетон, асиндетон, умолчание, эллипсис;
2. фигуры усиления, которые связаны с повышением эмоциональности (градация, риторические фигуры, антитеза, оксюморон и т.д.)

Обозначив основные особенности поэтического перевода, перейдем непосредственно к рассмотрению темы данного исследования – «передаче ономастических реалий в поэтическом переводе». В этих целях в следующей главе представляется необходимым рассмотреть ономастику как особую лингвистическую дисциплину и выделить основные способы перевода ономастических реалий.

**ГЛАВА II. ОНОМАСТИКА КАК ОСОБАЯ ЛИНГВИСТИЧЕСКАЯ ДИСЦИПЛИНА. СПОСОБЫ ПЕРЕДАЧИ ОНОМАСТИЧЕСКИХ РЕАЛИЙ ПРИ ПЕРЕВОДЕ**

Ономастика, как пишет В.Д. Бондалетов[[14]](#footnote-14), - это лингвистическая наука, занимающаяся всесторонним изучением имен собственных.

Ономастика, как самостоятельная научная дисциплина, возникла во второй половине XX века. В.Д. Бондалетов в своей работе «Русская ономастика» указывает на ярко выраженный междисциплинарный характер ономастики: имя собственное может быть предметов изучения разных наук – языкознания, истории, географии, астрономии и ряда других[[15]](#footnote-15).

* 1. **Разделы ономастики. Виды ономастических реалий**

Рассмотрим основные разделы этой науки:

1. Антропонимика – раздел ономастики, изучающий антропонимы (имена людей, отчества, фамилии, прозвища, псевдонимы). Кроме того, антропонимика изучает происхождение имен, их географическое распространение и закономерности социального функционирования.
2. Топонимика – раздел ономастики, изучающий имена собственные географических объектов (рек, морей, гор, городов, сел, стран, улиц, др.).
3. Космонимика – раздел ономастики, изучающий названия объектов космического пространства (звезд, созвездий, планет, комет, астероидов и т.д.)
4. Зоонимика – раздел ономастики, изучающий собственные названия (клички) животных, чаще всего домашних.
5. Хрематонимика/ Ктематонимика – раздел ономастики, изучающий названия предметов материальной культуры, науки и техники (музыкальных инструментов, оружия, украшений и т.д.), а также произведений духовной культуры (фильмов, картин, книг, опер и т.д.).

Некоторые исследователи также выделяют такие разделы ономастики, как: теонимика (наука о собственных именах божеств), карабонимика (наука о собственных именах кораблей), эргонимика (наука о наименованиях деловых объединений людей), прагмонимика (наука о именах собственных товаров) и т.д.

Для обозначения всей совокупности ономастических названий известный советский языковед В.Н. Топоров впервые употребляет выражение «ономастическое (топономастическое) пространство». [[16]](#footnote-16)

 В данном исследовании нас будет интересовать ономастическое пространство испанской поэзии первой половины XX века, к которому мы обратимся в следующей главе.

К ономастическим реалиям относятся:

* Антропонимы.

 Существует два типа антропонимов – *общие имена* собственные (Хуан, Сильва, Педро, Беатрис) и *индивидуальные* имена и фамилии, называющие известных художников, военачальников, артистов и т.д. Индивидуальные имена часто требуют дополнительного комментария.

* Топонимы.

Подразделяются на: *обычные* и *мемориативные* топонимы, которые заключают в себе определенную смысловую информацию. Например, древний город Нумансия для испанцев является символом мужества. Городской парк Буэн-Ретиро в XIX веке – место отдыха в Мадриде для людей всех сословий. Владение такой смысловой информацией чрезвычайно важно для переводчика.

* Имена литературных героев.

Зачастую в художественных текстах встречаются упоминания о героях из других произведений, например, для характеристики литературных персонажей. Имена в художественных произведениях могут приобретать оценочное значение и даже становиться нарицательными (Сид, Ласарильо, Дон Кихот, Маркиз де Брадомин и другие).

* Названия компаний, музеев, театров, дворцов, ресторанов, магазинов, пляжей, аэропортов и т. п.

Переводчику необходимо располагать страноведческими сведениями об этих именах для правильного понимания и воссоздания текста. Например, Солис –театр в Монтевидео, Эль Обиспо – политическая тюрьма в Венесуэле во времена диктатуры П. Хименеса и т.д.

Немало было написано о способах передачи имен собственных, в том числе С. Влахов и С. Флорин в своей работе «Непереводимое в переводе» затрагивают вопросы безэквивалентности. Кроме того, они уделяют внимание проблеме передачи колорита и пишут о возможных приемах передачи (или перенесения) имен собственных в текст перевода. С. Влахов и С. Флорин отмечают, что обычно имя собственное заимствуется или транскрибируется, но, как исключение, может подвергаться переводу. При этом возникает вопрос: стоит ли транскрибировать данное имя в данном контексте или же искать иной способ его передачи? Прежде всего необходимо прояснить, что такое «транскрипция». Согласно словарю лингвистических терминов Д.Э. Розенталя и М.А. Теленковой, транскрипция — это «передача звуков иноязычного слова (обычно собственного имени, географического названия, научного термина) при помощи букв русского алфавита»[[17]](#footnote-17). Прибегая к данному способу передачи имени собственного, переводчик стремится к максимальной фонетической близости. Из латиницы в латиницу имя собственное, как правило, переносится без графических изменений. При разных алфавитах, а также при переводе с кириллицы в кириллицу транскрипция осуществляется с учетом фонетических особенностей имени и на основе произносительных норм языка оригинала и языка перевода.

Если имя собственное имеет в языке перевода уже утвердившийся графический облик, то такое имя не изменяется и берется в готовом виде. О важности обнаружения уже существующих транскрипций, С. Влахов и С. Флорин писали: «Эта работа требует немало настойчивости, сообразительности, культуры: ведь речь идет о множестве разных по характеру и национальной принадлежности собственных имен, относящихся к разным эпохам, претерпевших с годами у тех или иных народов те или иные изменения, дошедших до переводимого текста, может быть, через несколько языков, иногда в результате многих изменившихся до неузнаваемости транскрипций».[[18]](#footnote-18) Если имя собственное только предстоит транскрибировать, переводчик старается максимально приблизить произношение данной реалии к оригинальному.

Есть имена собственные, которые преимущественно транскрибируются, это касается имён, фамилий и отчеств людей, а есть имена, которые, как правило, переводятся, например, прозвища или «говорящие имена». И. Левый в своей работе «Искусство перевода» говорит о том, что стоит переводить имя собственное в том случае, если оно имеет познавательную ценность.

Деление имен собственных происходит, в первую очередь, по линии семантики. В этом смысле можно выделить следующие группы:

- Имена-знаки, или имена-метки, выполняющие только номинативную функцию и не обладающие собственным содержанием. Такие имена всегда транскрибируются. Если транскрипция данного слова неудобна (например, из-за неблагозвучия), эта единица может быть передана с определенными фонетическими отклонениями.

- Единицы, обладающие определенным содержанием. Перевод таких имен возможен, однако среди них есть единицы, которые по традиции либо только транскрибируются, либо только переводятся. Например, обычно транскрибируются названия периодических изданий, органов печати и т.д. (англ. «Таймес», «Файнэн-шал джорнал»,). А. В. Федоров в работе «Основы общей теории перевода» объясняет, что таким образом удается подчеркнуть их связь с определенной страной. Однако, в таком случае было бы оправдано добавление в скобках соответствующего названия на языке перевода. Названия произведений литературы и искусств, как правило, переводятся. В качестве примера переводного имени собственного С. Влахов и С. Флорин приводят название памятника средневековой арабской литературы, известный в англоговорящих странах как "Arabian Nights", однако для русского читателя он известен, как «Тысяча и одна ночь». Изменение принятого заглавия возможно, но делать это необходимо умело.

- Имена собственные, которые транскрибируются или переводятся в зависимости от контекста. Как правило, они транскрибируются. Перевод возможен в том случае, когда возникает необходимость показать внутреннюю форму слова для того, чтобы имя собственное приобрело черты имени нарицательного. Такие имена называют «говорящими» или «аллюзивными». Например, Иуда Искариот, Дон Кихот, Дон Жуан и т.д. превратились в имена нарицательные, таким образом передача таких единиц не представляет для переводчика никакой сложности. Имена собственные, чья форма соответствует форме имен собственных, утратили признаки этой категории и стали отображением определенных качеств и представлений (Отелло — ревности, Тартюф — лицемерия и ханжества, Обломов — умственной лени и бездеятельности).

А.В. Федоров отмечает, что выбор транслитерации/транскрипции или перевода обусловлен традицией, с которой переводчик не может не считаться даже тогда, когда он сталкивается с вымышленными именами или прозвищами. Имена собственные, не имеющие своей семантики, не переводятся.

* 1. **Способы передачи ономастических реалий**

Мы выделим следующие способы передачи ономастических реалий:

1) Транскрипция (способ фонетического подобия)

Главная функция имен собственных – номинативная: имя соотнесено с конкретным объектом, который оно маркирует. Таким образом, транскрипция становится главным переводческим приемом. Звуковая форма слова первична, поэтому при заимствовании имени переводчик старается достичь фонетической близости при передаче той или иной единицы. Звуковая форма не изменяется при транскрибировании, что позволяет сохранить национальное своеобразие имени собственного. В.С. Виноградов в качестве примера приводит следующие испанские имена: Nicolás, Andrés, Ana, которые по совершенно не похожи на русские имена: Николай, Андрей и Анна. Дабы сохранить национальный колорит, имена собственные такого типа транскрибируются. Однако, в XIX веке существовала традиция, согласно которой было принято находить эквивалент имени в родном языке. Например, до переводов В.А. Жуковского роман Диккенса "Nicholas Nikleby" издавался под названием "Николай Никльби". [[19]](#footnote-19)

Внутренней формой переводчики, как правило, пренебрегают, так как она не заключает в себе никаких характеристических или оценочных функции.

«Обыкновенные» имена собственные переводчик транскрибирует согласно правилам: если это языки обладают одинаковой графической системой, то имя собственное переносится в текст перевода без изменений. Однако, и в этом случае могут возникнуть трудности из-за различий фонетических норм в зонах распространения одного и того же языка. Прежде всего это касается английского и испанского языков. Например, испанская буква «ll» принято транскрибировать как «ль», а в Аргентине и Уругвае, согласно фонетической норме, «ll» произносится как звонкий палатальный шипящий звук, похожий на «ж». В связи с этим возникают различные варианты: Коронилья – Коронижа, Бельяко – Бежако.

2) Транслитерация (принцип графического подобия)

На материале английского языка мы можем заметить, что еще столетие назад транслитерация являлась основным способом передачи ономастических реалий. Данный метод состоит в том, что каждой букве в языке оригинала соответствует буква в языке перевода. При транслитерации переводчик пренебрегает фонетической транскрипцией и передает графическую, буквенную форму слова.

Если язык оригинала и язык перевода пользуются общей графической основой письменности, то графическая форма имени переносится без изменений. В западноевропейских языках, как правило, при заимствовании имени собственного не меняют орфографию.

Прием транслитерации часто применялся в переводческой практике XVIII—XIX веков, так как знакомство с англоязычной культурой и языком происходило через письменные источники, зачастую через французские и немецкие переводы. Не зная правила чтения, переводчики прибегали либо к приему транслитерации, либо к транскрипции по правилам чтения во французском или немецком языке.

С помощью транслитерации на русский язык передавалась фамилия английского учёного Исаака Ньютона и звучала она как «Невтон». Однако, имя Ньютона было транслитерировано (Исаак), а имя американского писателя фантаста Айзека Азимова подвергается уже транскрипции (Isaak), несмотря на то, что рожден он был в России.

Путем транслитерации имена собственные передаются исторически или традиционно. Имя героя Конан Дойля принято передавать на русский язык как доктор Ватсон (а не Уотсон) у Конан Дойля, поскольку книга о Шерлоке Холмсе была написано более ста лет назад; Гринвичский меридиан (несмотря на то, то он проходит через город Гринич) и др. Иногда возможны оба варианта передачи имени/фамилии. В качестве примера приведем фамилию Huxley. Согласно традиции, фамилия ученого-естествоиспытателя звучит как Гаксли, а имя английского писателя – Хаксли, что больше соответствует английскому произношению.

В русской испанистике также считалось, что одной букве в испанском языке должна соответствовать одна буква в русском. Следовательно, на русский язык транслитерируется и «H», который является немым. Это привело к возникновению таких топонимов, как Гондурас, Гавана вместо правильных форм Ондурас и Ла –Авана. Эти имена собственные давно закрепились в русском языке и считаются языковой нормой.

3) Транспозиция (принцип этимологического соответствия)

Этот принцип заключается в том, что имена собственные, различные по форме, но имеющие общее лингвистическое происхождение, используются для передачи друг друга.

Прежде всего переводчик прибегает к приему транспозиции при передаче имен английских, французских, испанских королей, а также религиозных деятелей. Именам английских королей и знатных особ, таким как Яков, Карл, Генрих, Георг, Иоанн, Мария, Елизавета соответствуют следующие имена простых смертных – Джеймс, Чарльз, Генри, Джордж, Мэри, Элизабет. Испанским именам Pedro, Juan, Felipe, Isabel, Ferdinando в русской традиции соответствуют Пётр, Иоанн, Филипп, Изабелла, Фердинанд. Имена монархов вплоть до XIX века на монетах писались на латыни и передавались на русском языке в соответствии с латинской произносительной традицией. На монетах имена выглядели следующим образом: Henricus, Carolus, Iacobus, Georgius, Gulielmus, Edwardus. Женские имена остались фактически неизменными: Maria, Elizabeth, Anna, Victoria.

Тот же принцип следования традиции касается и передачи имен библейских персонажей и святых. Job – Иов, Matusalén – Мафусаил, Mateo – Матфей, Ester – Эсфирь, Lázaro – Лазарь, San José – Святой Иосиф и т.д.

Что касается переводов текстов, связанных с древними, в том числе библейскими именами, недопустимо искажать сложившуюся традицию. Переводчик обязательно должен иметь тексты Священного Писания на тех языках, с которыми он работает, и передавать такие имена, следуя традиции, то есть пользоваться методом транспозиции.

1. Экспликация или описательный перевод.

При описательном переводе лексическая единица иностранного языка заменяется словосочетанием, которое эксплицирует ее значение (т. е. дает объяснение или описание этого слова). Чаще всего таким приемом переводчик пользуется при передаче мало освоенных понятий, поэтому обычно такая реалия преобразовывается в словосочетание с целью подчеркнуть национально-культурное своеобразие способа выражения.

 Экспликация встречается в виде уточнения в самом тексте или комментария в виде сноски: компания LG, Utah – штат Юта

1. Нулевой перевод или опущение реалии.

Способ передачи реалии, при котором единица, не имеющая эквивалента в языке перевода, опускается или компенсируется другой реалией.

Л.С. Бархударов таким образом описывал нулевой перевод: «Устранение семантически избыточных элементов исходного текста дает переводчику возможность осуществлять то, что называется "компрессией текста", т.е. сокращение его общего объема. Это нередко оказывается необходимым в силу того, что в коде процесса перевода многочисленные добавления и объяснительные фразы, вводимые переводчиком для большей ясности (часто по прагматическим соображениям), грозят тексту перевода чрезмерным "разбуханием"».[[20]](#footnote-20) К приему нулевого перевода или приему компенсации зачастую прибегает переводчик поэтического текста. Поэзии характерна большая обобщенность при меньшем объеме произведения, таким образом цель переводчика в более сжатом объеме донести до читателя и смысл стихотворения, ритм и его национальную окраску.

1. Прием лексического добавления.

Прием, при котором в тексте перевода используются единицы, которые отсутствуют или были опущены в тексте оригинала. Данный прием важен не только при построении схем предложений, когда в двух языках происходит несоответствие конструкций, но и для передачи реалий, в том числе и ономастических.

Л.С. Бархударов приводит в качестве примера предложение из романа Д. Сэлинджера «Над пропастью во ржи»:

«Where you girls from?» I asked her again... «Seattle, Washington...» («Откуда вы приехали? - Из Сиэтла, штат Вашингтон»). Воспользовавшись приемом лексического добавления, переводчик в данном случае не только указывает на то, что город Сиэтл находится в штате Вашингтон, но и уточняет, что речь идет именно о штате, а не о городе с одноименным названием.

1. Уподобляющий (приближенный) перевод.

Способ перевода, при котором функциональный эквивалент реалии вызывает у читателя перевода те же ассоциации, что и у читателя оригинального текста. Преимущество данного способа перевода заключается в том, что читатель имеет дело со знакомыми ему понятиями/ именами, а недостаток – в том, что теряется национальный колорит.

1. Калькирование

«Калькирование – это способ перевода лексической единицы оригинала путем замены ее составных частей – морфем или слов (в случае устойчивых словосочетаний) их лексическими соответствиями в ПЯ.»[[21]](#footnote-21) При калькировании происходит образование нового слова или устойчивого словосочетания, не существующих ранее в языке перевода. Используя метод калькирования, переводчик должен провести дополнительный анализ переводимой реалии. Иногда порядок компонентов может или должен быть изменен. Например, Красная площадь в испанском языке звучит как La Plaza Roja, так как согласно правилам испанской грамматики, относительные прилагательные всегда следуют за существительным. В литературе калькирование необходимо при передаче говорящих имен собственных, при которой другие способы неэффективны.

**ГЛАВА III. ПОЭТИЧЕСКАЯ ОНОМАСТИКА**

С выделением ономастики в отдельную научную дисциплину, возникает теоретический и практический интерес к изучению функций имен собственных в художественной литературе. Это связано с тем, что имена собственные в художественном тексте могут приобретать свое специфическое значение и звучание. Писатели употребляют собственные имена в соответствии со своим творческим методом и конкретными идейно-художественными задачами, стоящими в том или ином произведении. Таким образом происходит выделение еще одной более узкой научной дисциплины – **литературной, или поэтической ономастики.** Она возникает на стыке таких гуманитарных дисциплин, как литературоведение, лингвистика, социология, история, психология и др. Поэтонимы, таким образом, обладают сложным и комплексным характером. При изучении и переводе поэтонимов мы должны учитывать как лингвистические, так и экстралингвистические факторы (историческую эпоху, в которую было написано произведение, его стиль, жанр, авторское мировоззрение).

Особенно актуальным сегодня представляется анализ специфики употребления имен собственных в поэзии, потому что поэтика имен собственных мало исследована. Имена собственные в поэтическом тексте становятся одним из средств создания ярких образов. Насыщенность именами собственными характеризует индивидуально – авторские системы многих художников слова.

Имена собственные, к которым прибегает поэт, зачастую отражают его биографию, мировоззрение, черты художественного стиля, языковую личность автора, поэтому им должен быть уделен особый интерес, и они должны быть рассмотрены во всей совокупности.

Объектом нашего изучения являются имена собственные в испанской поэзии первой половины XX века. Представляется необходимым определить специфику имен собственных в лирике таких поэтов, как Хуан Рамон Хименес, Антонио Мачадо, Федерико Гарсиа Лорка, Рафаэль Альберти и Мигель Эрнандес: выявить их лексико-семантические особенности, функции онимов в тексте, их значение в реализации творческого замысла автора, роль в создании художественных образов, пространственно-временных отношений, а также в структурной организации поэтического текста. Цель данного исследования – рассмотрение и анализ переводческих приемов, факторов, влияющих на выбор того или иного способа передачи ономастической реалии.

Так как мы выделяем «поэтическую ономастику» в самостоятельную научную дисциплину, то прежде всего необходимо дать определение термину «поэтоним», к которому мы далее часто будем обращаться. «Поэтоним­ – любое собственное имя, функционирующее в художественном произведении».[[22]](#footnote-22)Данный термин был предложен В.М. Калинкиным в монографии «Поэтика онима». Поэтоним является универсальным термином, который соотносится со всеми именами собственными в художественном тексте.

Ю.А. Карпенко в своей работе «Имя собственное в художественной литературе»[[23]](#footnote-23) выделяет несколько характерных черт, присущих литературной ономастике:

* Литературная ономастика вторична и она всегда существует на базе общенародной ономастики, на которую автор в любом случае опирается
* В выборе определенного имени собственного велик субъективный фактор: это всегда дело самого автора
* Литературная ономастика всегда выполняет смысловую функцию, а не только назывательную
* Литературные имена собственные переходят в язык только тогда, когда они становятся символичными. Для того, чтобы такое имя собственное вошло в язык, произведение должно быть общеизвестным, а также должна существовать потребность в данном имени для обозначения явления или социального типа (Обломов, Гамлет, Дон Жуан и т.п.)
* К особым именам собственным относят и заглавия произведений, которые Ю.А. Карпенко относит к хрематонимам (названиям объектов материальной культуры). Именно это отличает литературную ономастику от общенародной

Прежде чем перейти к рассмотрению и анализу разработанной нами классификации поэтонимов, рассмотрим в следующей главе основные литературные течения, возникшие в испанской поэзии в первой половине XX века, биографии наиболее ярких поэтов этого периода – Хуана Рамона Хименеса, Антонио Мачадо, Федерико Гарсиа Лорки, Рафаэля Альберти и Мигеля Эрнандеса, а также исторические события, непосредственно оказавшие влияние на развитие испанской литературы. Данная справка, по нашему мнению, необходима для понимания специфики имен собственных и их значения в реализации авторского замысла в творчестве испанских поэтов первой половины XX века.

**ГЛАВА IV. ПОЭЗИЯ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА В ИСПАНИИ**

Испанская поэзия на рубеже XIX – XX веков, как и в других европейских странах, переживает расцвет. Испанскую поэзию первой половины XX века по традиции именуют вторым Золотым веком испанской литературы, т.к. представителям «поколения 98 года» и «поколения 27 года» удается вернуть испанской поэзии утраченные позиции в истории культуры и литературы. Интеллектуальная и литературная жизнь Испании в XX веке претерпела серьезные изменения. Поэзия данного периода представляет собой как историческую, так и художественную общность. Пять самых ярких поэтов этой эпохи (Хуан Рамон Хименес, Антонио Мачадо, Федерико Гарсиа Лорка, Рафаэль Альберти и Мигель Эрнандес) стали жертвами трагедии, которую переживал весь испанский народ. В 1956 году, во время вручения Хуану Рамону Хименесу Нобелевской премии, было подчеркнуто, что в его лице премия посмертно присуждается Федерико Гарсиа Лорке и Антонио Мачадо, так как совокупно они представляют великую поэзию Испании.

Двадцатый век для Испании стал свидетелем поражения в испано-американской войне 1898 года, при котором страна потеряла не только заокеанские колонии, но и былое могущество. В Испании происходят социальные катаклизмы, революционные потрясения, военный переворот 1923 года, провозглашение республики в 1931 году и начало Гражданской войны, принесшей огромные жертвы. Тысячи испанцев уезжают в эмиграцию.

Трагическая судьба испанского народа отразилась и в поэзии. На рубеже XIX – XX веков в Испании возникают два крупных идейно-художественных течения: «поколение 98 года» и модернизм. Идейной точкой соприкосновения этих направлений стало отрицание буржуазного порядка, который калечит судьбы людей.

 «Поколение 98 года», которое также принято называть «поколением катастрофы», остро переживало в своем творчестве крах Испанской империи. Общей целью представителей этой группы стало познание испанского народа и осмысление трагедий, происходящих в стране, в контексте ее истории. В остальном они разделились на два лагеря: одни – изучали антропологический фактор в истории Испании, вторые – исследовали идеалы, характерные для испанской литературы. Одни выступали за европеизацию Испании, другие («испанизаторы» или «почвенники») ратовали за сохранение самобытности Испании, для них особенно важным было развитие национальной культуры, прославление национального духа. У представителей «поколения 98 года» не было общих постулатов, в связи с этим иногда принадлежность к этой группе может быть оспорена.

Однако, для творчества всех представителей были характерны общие черты и ценности:

1. Критическое отношение к современной испанской действительности
2. Стремление к проведению реформ и жажда обновления страны в социальном, политическом, экономическом плане
3. «Культ Кастилии»: приверженность всему национальному, кастильскому, песенному наследию Кастилии
4. Приверженность импрессионизму
5. Интерес к иррациональному (философии Ницше, Бергсона, Шопенгауэра)

Модернизм в это время обратил свое внимание больше на эстетическую сферу жизни, цель его – вернуть человеку способность наслаждаться красотой. Главой испано-американского модернизма считается никарагуанский поэт Рубен Дарио, которые впервые ввел термин «модернизм» для определения нового художественного течения, возникшего в испаноязычной литературе.

**Антонио Мачадо** и **Хуан Рамон Хименес** начали свой творческий путь в русле модернизма. Х.Р. Хименес был признан крупнейшим поэтом-модернистом в Испании. Однако, впоследствии, впитав идеи «поколения 98 года», им удалось достичь новых, неведомых ранее, вершин. Х.Р. Хименес утверждал, что наиболее высоких результатов в творчестве можно было достичь лишь при взаимодействии этих двух идейных течений. Общими темами, которые Антонио Мачадо и Хуан Рамон Хименес освещали в своем творчестве, стали темы любви, страха смерти, трагичной необратимости времени, созерцания природы, уединения, детских и юношеских воспоминаний. Поэты обращались к народному творчеству, перерабатывая в своей поэзии все жанры испанского фольклора: канте хондо, лиро-эпический романс, коплы, вильянсикос и другие. Несмотря на общие черты, в творчестве двух старших поэтов прослеживаются и существенные различия. Хуан Рамон Хименес с юности служил идее Красоты. Поэзия Х.Р. Хименеса красочна, она представляет собой синтез музыкальных и зрительных образов. Поэт также обладал тонким чувством цвета: с юных лет он не расставался с мольбертом. Главная тема поэзии Х.Р. Хименеса – единство всего сущего, одушевление природы. Поэзия Антонио Мачадо – это поэзия слова. Во главе всего стоит смысл. Освещение социальных, философских, идеологических проблем вобрало в себя его творчество. «Антонио Мачадо, великий поэт, пропускает мир сквозь себя, переваривает мир внутри себя. Я же по-другому: я создаю свой мир внутри себя» (Поэты, 16)- писал Х.Р. Хименес о различии в творчестве двух поэтов. Однако, и Антонио Мачадо, и Х.Р. Хименес отвечали голосам эпохи, каждый по-своему. Если художественный метод Хименеса тяготит больше к импрессионизму, то метод Мачадо – к символизму.

 В 1916 году Х.Р. Хименес скажет: «Все написанное –черновик» (Хименес, 461). Поэзия мысли оттеснила прежнюю яркую, музыкальную поэзию. Хименес создает новые книги стихов «Вечные мгновения» и «Камень и небо». Поэт отказался от рифмы, образы обделены красками, принципом его творчества становится лаконизм (иногда самое глубокое лирическое переживание ему удается уместить в две-три строки). Сверхзадача, которую перед собой ставит Хименес, - это преодоление осознания смерти.

Поэзия Антонио Мачадо – это сочувствие миру, это поэзия, заключенная в формулы, в которых выражены черты исторического процесса (особенно эти формулы, похожие на исторический трактат, прослеживаются в стихотворениях «По землям Испании», «К берегам Дуэро», «О призрачном прошлом», «Призрачное завтра»).

После первой мировой войны в Испании появляется новое поколение поэтов, представленное Ф.Г. Лоркой, Р. Альберти, М. Эрнандесом. Впоследствии они станут частью нового объединения «поколения 27 года», также именуемого как «поколение Республики», «поколение диктатуры», «поколение Лорки-Гильена». Кроме того, в эту группу входили музыканты, художники, режиссеры, скульпторы известные во всем мире: Сальвадор Дали, Луис Бунюэль, Альберто Санчес и многие другие. Группа заявила о себе в 1927 году серией публичных выступлений во время празднования 300-летия со дня смерти Луиса де Гонгора в Севилье. «Поколение 27 года» обратилось к уже забытому к тому времени поэту эпохи барокко Луису Гонгоре, в творчестве которого их особенно привлекал сложный, «темный» стиль и изощренные метафоры. В нем они видели первого истинного сюрреалиста.

С распадом мировой капиталистической системы все очевиднее становится катастрофичность эпохи. Каждый из поэтов тяжело переживал гибель Испанской республики, годы франкизма, которые для многих обернулись изгнанием или смертью на чужбине.

 Целью этой группы стала попытка соединения ученой и народной традиции испанской лирики, которую ранее предпринимало «поколение 98 года», а также попытка внедрения в испанскую культуру находок авангардистских течений (футуризма, кубизма и сюрреализма). Поэты «поколения 27 года» обращаются к идеям, которые ранее развивали Антонио Мачадо и Х.Р. Хименес: идеям спасения личности, защиты прав на свободу, жизненной полноты.

Одной из самых ярких фигур «поколения 27 года» является **Федерико Гарсиа Лорка**. Бесконечный источник вдохновения он находил в народном искусстве, однако никогда не пытался ему подражать. Народная поэзия – это недосягаемый и высокий образец, а не «наивное искусство». Поэзия Лорки представляет собой настоящий калейдоскоп. Это объясняется тем, что Андалусия, родина поэта, на протяжении всей истории представляла из себя средоточие нескольких культур: арабской, христианской, цыганской, еврейской. Вся поэзия Лорки дышит любовью к Испании и, в частности, к родной Андалусии.

Творчество Ф.Г. Лорки отличает «всечеловечность». Миссия поэта, как считал Лорка, состоит в переживании чужой боли как своей собственной. Поэт должен вставать на сторону отверженных. Сам Лорка заявлял о том, что будет с теми, у кого ничего нет.

Федерико Гарсиа Лорка был убежден в неполноте искусства, в котором нет безудержной страсти. Его поэзия наполнена внутренним драматизмом. Написав «Романс об испанской жандармерии», Лорка приходит к осознанию того, что поэт не может отвернуться от современности, но кризис состоит в том, что современность и миф, созданный в поэзии, несовместимы, порой враждебны.

Книга «Поэт в Нью-Йорке» представляет собой своеобразное современное «сошествие в ад» (Поэты, 181), в ней противопоставляется бездушная урбанистическая цивилизация человеческой природе. Негры в Нью-Йорке, подобно цыганам в Андалусии, находятся на низшей ступени социальной лестницы, они изгои. Однако, даже здесь Лорка видит возможность обновления, возрождения любви человека к жизни.

В 1931 году был создан театр для народа «Балаган» (“La Barraca”). Лорка становится его директором и режиссером. Цель создания этого театра – возрождение интереса к классической испанской драматургии. Его участники ставили произведения Лопе де Веги, Кальдерона де ла Барки, Мигеля де Сервантеса. Лорка также пробовал себя в драматургии. Огромный успех имела его трагедия «Кровавая свадьба» (“Bodas de sangre”, 1933), кроме того пишет трагедии «Иерма» (“Yerma”, 1934), «Дом Бернарды Альбы» (“La Casa de Bernarda Alba”, 1935) и другие.

Современником Ф.Г. Лорки был **Рафаэль Альберти**, который родился в Андалусии. Для поэзии Альберти, как и для поэзии Лорки характерна певучесть андалузской песни. Однако, если Лорку привлекало канте хондо, то Альберти тянулся к более простым песням селений.

«Моряк на суше» (“Marinero en tierra”, 1924) – первая его книга. Название было выбрано не случайно, оно представляет собой метафору судьбы поэта, который подобно моряку на суше, находится в чуждой ему прозаической действительности. В стихотворениях этого сборника и первых книг Альберти царит ощущение праздника и радости, романтического мироощущения и легкости. С детства Альберти, как и Хименес, увлекался живописью, поэтому его поэзия отличается особой красочностью. Артистизм Альберти чувствуется в каждом его стихотворении. За этот сборник Рафаэль Альберти был удостоен Национальной премии Испании в области литературы.

Вскоре Альберти начинает создавать произведения в духе авангарда и сюрреализма. В эти годы он заводит дружбу с Федерико Гарсиа Лоркой, Луисом Бунюэлем, Пабло Пикассо.

Со временем Альберти делает открытие: мир несправедлив, уродлив, в нем нет места для праздника. Все это усугубляло и личное несчастье (бедность, болезнь и неразделенная любовь). Так появляется книга «Об ангелах» о человеке, утратившем мечту и веру. Часто этот сборник называют двойником «Поэта в Нью-Йорке», однако если у Лорки катастрофа приобретает масштабы Вселенной, то у Альберти это личный Апокалипсис. Мрачные акценты сопровождают и позднее творчество поэта.

С провозглашением Испанской республики в 1931 году Альберти становится активным участником политических событий в стране и сражается на стороне республиканцев в года Гражданской войны. Впоследствии он был вынужден иммигрировать в Аргентину. Рафаэль Альберти становится поистине социальным, революционным поэтом. Он пишет боевые агитационные и политические стихи. Стихи военных лет вошли в его знаменитый «Романсеро гражданской войны». Альберти создает цикл стихотворений «Испанские крестьяне», главной темой которого стало описание трудовых будней простого испанского народа и их борьбы за свои права.

Рафаэль Альберти был большим другом Советского Союза, трижды он был в СССР, а в 1965 году он был удостоен Международной Ленинской премии «За укрепление мира между народами».

**Мигель Эрнандес** пришел в мир поэзии незадолго до начала гражданской войны. Несмотря на то, что по хронологии Мигель Эрнандес должен принадлежать к «поколению 1936 года», все же принято считать его представителем «поколения 27 года», так как творчески и духовно он был связан именно с его участниками. Родился в семье пастуха, был самоучкой. В ранний период творчества Мигель Эрнандес старается подражать «темному» стилю, а его поэзия напоминает скорее головоломку или ребус, состоящий из замысловатых метафор и словесных ухищрений. В 1933 году выходит его первый сборник «Знаток луны», однако отзывы были отрицательными, и лишь Федерико Гарсиа Лорка поддержал начинающего поэта.

Лучшие свои стихотворения Мигель Эрнандес посвятил своей жене: любовь преобразила его поэзию.

Мигель Эрнандес состоял в Коммунистической партии Испании, писал агитационные стихи и пьесы для фронтового театра. Для стихов военных лет характерен пафос, прямота и юношеская пылкость. Чем субъективнее становился Мигель Эрнандес в своей поэзии, чем искреннее он писал о своей жизни, тем ближе он был к народу. В 1937 году Эрнандес создает сборник пьес «Театр на фронте», выходит его книга «Ветер народа», в который вошли стихотворения, написанные в первый год войны.

Яркий образ, появляющийся в стихотворениях Эрнандеса, - образ быка, с которым поэт отождествляет самого себя. Подобно быку поэт оплакивает свою обреченность.

В стихах, написанных в тюрьме, исчезает нарочитая сложность, подражание и остается лишь простота песни. Во время тюремного заключения Эрнандес создает свое совершенное произведение – последнюю книгу «Романсеро и кансьонеро разлук». Название было выбрано неслучайно, т.к. «Романсеро» и «Кансьонеро» - это собрания народных романсов. В этой книге Мигель Эрнандес воспел свою личную и общую испанскую судьбу « с первозданной мощью народной песни».(Поэты,26)

**ГЛАВА V. АНАЛИЗ ПОЭТОНИМОВ В ТВОРЧЕСТВЕ ИСПАНСКИХ ПОЭТОВ ПЕРВОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА И СПОСОБЫ ИХ ПЕРЕДАЧИ НА РУССКИХ ЯЗЫК**

В соответствии с поставленной в данном исследовании задачей – рассмотреть функционирование поэтонимов в поэтическом тексте и проанализировать способы их передачи на русский язык, представляется необходимым разработать классификацию наиболее частотных поэтонимов в творчестве испанских поэтов первой половины XX века. В данной главе мы рассмотрим исторические, библейские, аллюзивные, мифологические поэтонимы, имена собственные, объектом ссылки которых является античность, а также поэтонимы выражающие абстрактные понятия, имена-категории. Мы проанализируем функционирование имен собственных в поэтическом тексте и определим их значение в реализации авторского замысла. Кроме того, особое внимание мы обратим на факторы, влияющие на выбор того или иного способа передачи ономастической реалии.

* 1. **. Исторические поэтонимы**

 Это собственные имена, обозначающие исторических персонажей, места, события. Они выступают как коннотонимы, ассоциативно связываясь в сознании читателей с определённым признаком или качеством, которые закрепились за данными именами собственными при употреблении в национальной ономастике. Однако, роль писателя/поэта в создании таких поэтонимов минимальна, поэтому длительное время исторические поэтонимы не привлекали внимания исследователей, так как они не являются выражением творческой роли писателя. Несмотря на это, при анализе ономастического пространства реалистической прозы исследователи пришли к выводу, что поэтонимами нужно считать не только созданные автором собственные имена, но и имена реальных исторических лиц. Также были выделены определенные признаки, характерные для исторических поэтонимов, такие, как:

1. Автор тенденциозен в своих произведениях, поэтому употребление тех или иных имен собственных обусловлено отношением автора к данному историческому лицу, месту или событию
2. Выполняя определенную художественно-стилистическую функцию наименования реальных лиц в художественном тексте приобретают дополнительные смысловые оттенки
3. Собственные имена, обозначающие исторических лиц, влияют на формирование всего ономастикона произведения
4. Исторические собственные имена оказывают влияние и на стилистическое функционирование поэтонимов для вымышленных художественных образов в художественном тексте

Однако, зачастую подобные поэтонимы восходят к национальной ономастике только в плане формы выражения, при том, что содержание каждого поэтонима определяется его соотнесенностью не с реальной личностью, а, скорее, с художественным образом. Очень редко автор механически выбирает поэтоним из национальной ономастики и закрепляет его за создаваемым художественным образом. Обычно такой выбор представляет из себя творческий процесс, при котором автор проделывает поистине «ювелирную» работу. Поэтому этот выбор зависит и от мастерства автора, и от идейной направленности произведения.

Особенное внимание следует уделить поэтонимам, которые восходят к историческим реальным онимам и которые сохраняют с ними ассоциативные связи в художественном тексте. Одно их упоминание приводит к повышенной экспрессии.

Испанская поэзия первой половины XX века становится отражением событий той исторической эпохи. Антонио Мачадо писал: «Поэзия – это диалог поэта со временем, с его временем» (Поэты,10). В творчестве всех пяти поэтов в той или иной степени появляется тема отрицания прошлого и тревога за будущее, за судьбу всего испанского народа. Они были обеспокоены отсталостью Испании по сравнению с другими развитыми европейскими странами и ратовали за ее культурное и нравственное возрождение.

Поэзия оказывается насыщенной историческими поэтонимами для обозначения исторических лиц, событий и мест. Х.Р. Хименес, А. Мачадо, Ф.Г. Лорка, Р. Альберти, М. Эрнандес – каждый из них затрагивал в своем творчестве тему судьбы и страданий испанского народа. Каждый из них писал о героических подвигах, победах и поражениях своей страны. Поэтонимы, которые используют в своих произведениях поэты, подчас выполняют не просто номинативную, но и смысловую функцию. Они являются мемориативными: они заключают в себе важную смысловую информацию, которая зачастую оказывается важной для переводчика.

При передаче таких реалий переводчик должен уделить особое внимание примечанию в сноске. Количество сносок в художественном тексте должно быть минимизировано, чтобы постоянно не отвлекать внимание читателя. Если какое-либо имя собственное обладает лишь номинативной функцией, то необходимость в сноске отсутствует. Сам читатель сможет обратиться к различным источникам, дабы удовлетворить свое любопытство. Однако, если реалия является мемориативной или обладает смысловой функцией, то читателю следует ознакомиться с ней, чтобы понимать о чем идет речь, особенно если реалия является малознакомой для читателя другой культуры.

Обратимся к переводу Марка Самаева стихотворения Антонио Мачадо «Поля Сории» (“Campos de Soria”). В оригинале читатель сталкивается с топографической реалией “llano numantino”, известной каждому в Испании и не требующей никаких пояснений. У русскоязычного читателя данное словосочетание не вызовет, скорее всего, никаких ассоциаций. Следовательно, переводчик находит целесообразным использование приема трансформации, при которой происходит лексическая замена словосочетания “llano numantino” на ономастическую реалию на «Нумансия»:

*¡Gentes del alto llano numantino*

*que a Dios guardáis como cristianas viejas,*

*que el sol de España os llene*

*de alegría, de luz y de riqueza!*

*Народ Нумансии, хранящий бога,*

*как христиане первые хранили,*

*пусть солнца свет твою омоет душу*

*и радость даст тебе и изобилье.*

 Пер. О.Савич

Стоит отметить, что в русском языке существуют 2 традиции передачи данной ономастической реалии, и звучит она как «Нумансия» или «Нуманция». Данное стихотворение в сборнике сопровождает следующий комментарий переводчика В.Н. Андреева: «Нумансия – древнеиберийский город, находившийся в семи километрах к северу от нынешней Сории, на реке Дуэро. Во время Нумансийской войны (143 – 133 до н.э.) жители города выдержали девятимесячную осаду и предпочли погибнуть, но не сдаться. Подвигу нумансийцев посвящено немало произведений испанской литературы; самое знаменитое из них – драма Сервантеса “Нумансия” (1613)»(Мачадо,713). Сноска или такая историческая справка в примечании, - комментарии чаще сносок появляются в сборниках стихотворений, - здесь просто необходима. Данный поэтоним является мемориативным и заключают в себе определенную смысловую информацию. Для испаноязычного читателя Нумансия – это символ мужества и самопожертвования.

При прочтении стихотворения Рафаэля Альберти «Романс о крестьянах Сориты» (“Romance a los Campesinos de Zorita”) русскоязычный читатель также столкнется с ранее неизвестной ему реалией «Сорита» (Zorita). Переводчик И. Смирнов прибегает к приему транслитерации. Кроме того, данное стихотворение сопровождает следующий комментарий в примечаниях, составленных И. Тертерян, Л. Осповат (Поэты, 654): «Стихотворение посвящено реальным событиям: 11 декабря 1932 г. в деревне Сорита (провинция Касерес) жандармы расстреляли голодных крестьян, собиравших желуди на земле помещика, в результате чего вспыхнуло восстание». Таким образом, такая краткая сноска может дать читателю представление о главной теме стихотворения – теме страданий крестьян, обездоленного народа, незащищенных от самодурства и произвола помещиков и господ.

Тема обеспокоенности о судьбе Испании, ее дальнейшем развитии является одной из наиболее ярких тем поэзии того времени. «Поколение 98 года» выдвигает антитезу, противопоставляющую «две Испании». Феодальную, воинственную, старую Испанию и нынешнюю буржуазную Испанию, отстающую от Европы и завистливо на нее глядящую. Данная тема нашла отражение в творчестве Антонио Мачадо, В стихотворении «Призрачное завтра» (“Del mañana efímero”) Антонио Мачадо следующим образом характеризует Испанию прошлого и Испанию настоящего:

*La España de charanga y pandereta,*

*cerrado y sacristía,*

*devota de Frascuelo y de María,*

*de espíritu burlón y de alma quieta*

*Край чуланов, ризниц и альковов,*

*барабанов и военной истерии,*

*край, молящийся Фраскуэло и Марии,*

*душ бестрепетных и духа шутовского.*

*Mas otra España nace,*

*la España del cincel y de la maza,*

*con esa eterna juventud que se hace*

*del pasado macizo de la raza.*

*la España del cincel y de la maza,*

*España que alborea*

*con un hacha en la mano vengadora,*

*España de la rabia y de la idea.*

*Но на счастье есть Испания другая —*

*край резца и молотка , земля свершенья,*

*с вечной юностью, которую слагают*

*этой расы простодушной поколенья;*

*есть Испания совсем иная — эта*

*все искупит, не предаст и не склонится,*

*край идеи, одержимости, рассвета,*

*с топором в карающей деснице.*

Несмотря на то, что завтрашний день и светлое будущее Испании представляется Антонио Мачадо «призрачным», он верит в его приход, верит в то, что на смену раболепствующей и пресмыкающейся перед грандами и епископами Испании, придет другая, которая станет краем «идей, одержимости, рассвета».

Особый интерес представляют номинации, которые дает поэт для характеристики своей отчизны. Стоит обратить внимание на употребление артикля перед топонимом «Испания», так как он уточняется либо дополнениями “ la España del cincel y de la maza”, либо определениями “ la España del cincel y de la maza”, где артикль способствует передаче эмоционально-оценочных оттенков. Так как каждая ономастическая реалия в данном случае является смысловой и сопровождается рядом определений, то Ю. Даниэль прибегает непосредственно к переводу.

Зачастую судьба отдельной личности оказывается вплетена в водоворот истории страны. Поэзия становится отражением фактов из жизни самих поэтов, их лирической и искренней исповедью, поэтому я считаю необходимым в некоторых случаях дать биографический комментарий к творчеству некоторых поэтов первой половины XX века.

 Обратимся к стихотворению Федерико Гарсиа Лорки «История и круговорот трех друзей» (“Fábula y rueda de los tres amigos”), вошедшему в знаменитый сборник «Поэт в Нью-Йорке». Тема данного стихотворения – предчувствие начала Гражданской войны, собственной гибели и неизвестности своего места захоронения.

Особый интерес в данном стихотворении для нас представляют имена трех друзей, о которых пишет Ф.Г. Лорка:

*Enrique,*

*Emilio,*

*Lorenzo.*

*Estaban los tres helados:*

*Enrique por el mundo de las camas;*

*Emilio por el mundo de los ojos y las heridas de las manos,*

*Lorenzo por el mundo de las universidades sin tejados.*

*Эмилио,*

*Энрике*

*и Лоренсо.*

*Все трое леденели:*

*Энрике - от безвыходной постели,*

*Эмилио - от взглядов и падений,*

*Лоренсо - от ярма трущобных академий.*

Пер.А. Гелескула

Несмотря на то, что с точки зрения перевода, передача данных имен собственных на русский язык не вызывает у переводчика никаких трудностей, - А. Гелескул использует метод транскрибирования, все же для понимания данного стихотворения, представляется необходимым наличие сноски или комментария, который бы пояснил, о ком идет речь в данном стихотворении. Доподлинно известно, что за двумя вымышленными именами (Enrique и Lorenzo) скрываются имена товарищей Ф.Г. Лорки, художника Сальвадора Дали и кинорежиссера Луиса Бунюэля. Третьим героем стихотворения является скульптор Эмилио Аладрен.

Эпизоды личной жизни нашли свое отражение и в творчестве других поэтов первой половины XX века.

Еще в XIX веке мало кто знал о существовании крохотного городка Могера, расположенного в Андалусии, на юго-западе Испании. Однако, в XX веке он становится известным во всем мире благодаря поэзии Хуана Рамона Хименеса, а за поэтом закрепилось имя «поэт из Могера». В своей прозаической книги «Платеро и я» и во многих стихотворениях он не раз обращался к описанию своего родного края, прославлению своей «малой родины», в том числе и в стихотворениях «Могерские рассветы» (“Auroras de Moguer”), «Когда я был дитя и бог…» (“Remembranzas”). При переводе данной реалии в первом стихотворении, П. Грушко прибегает к приему транскрипции, то есть методу фонетического подобия. Кроме того, переводчик следует правилу передачи предлога “de” с дополнением, являющемся именем собственным. На русский язык такая подчиненная конструкция переводится с помощью прилагательного. В стихотворении «Когда я был дитя и бог…» ономастическая реалия как таковая отсутствует: в стихотворении фигурирует словосочетание «mi pueblo». Однако, Н. Горская в своем переводе воспользовалась приемом лексической замены, компенсации и передала данное словосочетание как «Могер»:

*Recuerdo que cuando niño*

*me parecía mi pueblo*

*una blanca maravilla*

*Когда я был дитя и бог,*

*Могер был не селеньем скромным,*

*а белым чудом — вне времен — сияющим, огромным…*

Особый интерес представляет перевод ономастической реалии “Guadalquivir”, которая как в стихотворениях Антонио Мачадо «Дороги» (пер. А. Гелескул), так и Федерико Гарсиа Лорки «Балладилья о трех реках» (пер. В. Столбов), «Лучники» (пер. А. Гелескул), «Плач по Игнасьо Санчесу Мехиасу» (пер. М. Зенкевич) передается на русский язык как «Гвадалквивир». Скорее всего, такой способ переноса данной ономастической реалии берет свое начало от традиции, заложенной А.С. Пушкиным в стихотворении «Ночной зефир». Поэт в данном случае руководствовался приемом транслитерации, основным методом передачи ономастической реалии в XIX веке и в первой половине XX века, согласно которому каждой букве в языке оригинале соответствует буква в языке перевода. Таким образом непроизносимая “u” в буквенном сочетании “qui” превращается в букву “в”. В настоящее время “Guadalquivir” чаще передается на русский язык, как “Гвадалкивир”. Примером тому послужит перевод В.Л. Клебановой стихотворения «Плач по Игнасио Санчесу Мехиасу», в котором она прибегает к методу транскрибирования. Стараясь добиться фонетической близости с оригиналом, она передает данную реалию, как «Гуадалкивир».

Одним из распространенных методов перевода имен собственных является прием лексической замены. Сравним два перевода стихотворения Хуана Рамона Хименеса «Пиренеи» (“Pirineos”), в котором появляется реалия “la torre de Sallent”. Переводчица Н. Горская сохраняет данную реалию именем собственным, произведя лишь лексическую замену “la torre” на «колокольня». Б. Дубин конструкцию подчинения предлога “de” с существительным преобразует в прилагательное. Таким образом, опустив ономастическую реалию, переводчик ее компенсирует за счет другой лексической единицы – «сальентские куранты».

*La torre de Sallent repica allá en el fondo.*

*—Es domingo—. La brisa juega en las peñas verdes*

*С колокольни Сальента к нам долетает звон -*

*воскресный... Ветер в зеленых скалах резвится.*

Пер. Н. Горской

*Звон сальентских курантов плывет над округой.*

*Воскресенье. По рощицам ветер резвится.*

Пер. Б. Дубина

Данный пример наглядно иллюстрирует, насколько разными могут быть подходы у переводчиков к передаче одного и того же имени собственного.

**Выводы:**

* Исторические поэтонимы в художественном тексте, в том числе и в поэзии, являются отражением отношения автора к той или иной исторической личности, явлению. Исторические поэтонимы в поэзии нередко приобретают новые смысловые оттенки
* Исторические поэтонимы представляют собой довольно широкий пласт ономастических реалий в испанской поэзии первой половины XX века, так как она становится отражением исторических событий того времени
* Поэты прибегают к использованию поэтонимов, непосредственно связанных с их биографией. В таком случае задача переводчика состоит в том, чтобы обеспечить читателю понимание той или иной реалии. Целесообразным представляется дать сноску или примечание, содержащее биографическую справку
* Основной прием, к которому прибегает переводчик при передаче исторических поэтонимов – прием транскрибирования, то есть фонетического подобия. Еще в первой половине XX века основным способом являлся прием транслитерации
* Зачастую переводчик прибегает к способу лексического добавления/замены или же опущения, где это представляется целесообразным
* Мемориативную ономастическую реалию всегда должен сопровождать соответствующий комментарий, так как такой поэтоним является смысловым и заключает в себе символ, общеизвестный испанскому читателю
	1. **Библейские и религиозные поэтонимы**

Библейские имена могут быть подразделены на три подкатегории: относящиеся к Ветхому завету; относящиеся к Новому завету, а также использование существительного Бог и связанных с ним слов (Творец, Создатель и т.п.). Для поэтических текстов, в том числе и первой половины XX века, характерно частое появление теонимов (номинации Бога) и агионимов (имена святых).

При работе с библейскими именами переводчик должен следовать определенному ряду рекомендаций:

1) Предпочтение всегда отдается ранее опубликованному варианту передачи данной ономастической реалии, таким образом, переводчику необходимо обратиться к различным источникам и проследить, каким образом данное имя было переведено ранее;

2) Переводчик обязан учитывать конфессиональную окраску поэтонима и языковую традицию;

3) Переводчик должен иметь в виду, что возможны 3 варианта использования библейского имени в тексте: это может быть непосредственно имя библейского персонажа; имя героя, названного именем библейского персонажа; сравнение героя произведения с библейским персонажем по ряду сходных черт.

Имя в Библии не является условным обозначением лица или предмета, оно отражает внутреннюю сущность своего носителя, а также «определяет место, которое его носитель должен занимать в мире»[[24]](#footnote-24). Библейское имя зачастую выполняет не просто номинативную, но и смыслообразующую функцию. Таким образом, сложность для переводчика заключается в том, чтобы не просто передать имя собственное с учетом принятых традиций и правил, но и донести до читателя то значение, которым писатель или поэт наделяет библейский поэтоним в художественном тексте.

При переводе библейских сюжетов и текстов, связанных с ними, недопустимо искажать уже сложившуюся традицию передачи библейских имен. Переводчик должен обращаться к текстам Священного Писания на языках, с которыми он работает. Метод, к которому в основном прибегает переводчик при передаче таких имен собственных, - метод транспозиции, который заключается в том, что «имена собственные в разных языках, которые различаются по форме, но имеют общее лингвистическое происхождение, используются для передачи друг друга».[[25]](#footnote-25) Имена, предающиеся с помощью приема транспозиции, как правило, переводились на другом языке и уже имеют свою историю в языке перевода, а также обладают определенными чертами, которые могут быть связаны, например, с фонетическими особенностями языка-реципиента.

С помощью приема транспозиции передаются имена святых и библейских героев, знакомых как в религиозной культуре православия, так и католичества. Имя Jacób передается в русском языке как Иаков, San José как Святой Иосиф San Cristobalón – Святой Христофор, San Jorge – Святой Георгий, Thamar y Amnón – Фамарь и Амнон, Moisés – Моисей и т.д.

Однако необходимо учитывать тот факт, что в качестве простых имен собственных данные реалии будут передаваться с помощью способа транслитерации и будут выглядеть как «Хорхе», «Хосе» и т.д.

С помощью приема транспозиции передаются и другие ономастические реалии, связанные с Библией и библейскими сюжетами: Custodia – Чаша Грааля, el portal de Belén – Вифлеемские ворота, Nochebuena – Сочельник, El Santo Advenimiento – Благовещение.

Иногда художественный текст может содержать аллюзию на библейский сюжет, в этом случае переводчику крайне важно передать именно «библейский» вариант имени. В качестве примера приведем недочет одного переводчика, который не смог уловить библейскую аллюзию в романе Роберта Хайнлайна "Methuselah's children" и перевел название как "Дети Метуселы" вместо "Дети Мафусаила". В данном романе речь идет о миллионере Айре Говарде, который умер в XIX веке от преждевременной старости. Он основал Фонд, который финансировал селекционные браки людей, имевших в роду долгожителей, с целью вывести биологический вид людей, способных прожить несколько столетий, практически не старея. Родившись на свет в 1875 году, они держали свое существование в тайне вплоть до XXII века. Называли таких людей говардианцами. В романе Роберта Хайнлайна прослеживается явная аллюзия на библейского героя Мафусаила – одного из праотцов человечества, прославившегося своим долголетием: он прожил 969 лет. Старейший человек, чей возраст указан в Библии. Согласно Книге Бытия, был сыном Еноха и отцом Ламеха, которого зачал в 187 лет. Его имя стало нарицательным для обозначения долгожителя («мафусаилов век»).

Если некоторые библейские поэтонимы совпадают как в русском, так и в испанском языке (такие, как Голгофа, Магдалина, Каин, Дева Мария, Иосиф и т.д.), то другие отсутствуют в русской традиции. Например, религиозные католические праздники, в частности испанские.

Рассмотрим в качестве примера стихотворение Антонио Мачадо «Иберийский Бог» (“El Dios Ibero”), в котором появляется реалия, скорее всего, неизвестная читателю, малознакомому с испанскими традициями:

*tu soplo el fuego del hogar aviva,*

*tu lumbre da sazón al rubio grano,*

*y cuaja el hueso de la verde oliva,*

*la noche de San Juan, tu santa mano!*

*Ты наливаешь золотом долины,*

*ты в очаге хранишь огонь багряный*

*и косточку в зеленые маслины*

*ты вкладываешь в ночь на Сан-Хуана!*

 Пер. Б.Дубин

 Только по контексту читатель может определить, что дело идет о каком-то религиозном празднике. Учитывая тот факт, что в русской традиции отсутствует аналог, соответствующий данному религиозному празднику, то Б. Дубин прибегает к методу транслитерации. Кроме того, в сборнике «Испанские поэты XX века» в комментариях(Поэты, 539), составленных И. Тертерян, Л. Осповат, дается разъяснение того, что ночь на Сан-Хуана – это ночь на 24 июня. Такое объяснение, по нашему мнению, не является достаточным, и следует дать небольшую справку о неизвестной реалии.

Ночь на Сан-Хуана (или праздник Сан-Хуан) является главным летним праздником в Испании и напоминает более знакомый нам День Ивана Купалы, древний славянский праздник. День Сан-Хуана также уходит своими корнями в древние языческие времена, отмечается этот праздник с 23 на 24 июня, в самую короткую ночь года. Летняя ночь становится символом победы света над тьмой. Такая краткая справка помогла бы читателю получить более полное представление о том, о чем говорится в стихотворении. Оно представляет собой критику на религию, существующую в Испании в начале 20 века. Антонио Мачадо пишет о традиционной религиозности крестьян. Для испанского человека существует два бога, - говорит Мачадо, которые совершенно противоположны друг другу, как и поведение самого человека: он либо «готовил впрок саэты-стрелы – для Бога, если градом выбьет всходы», либо славил его «если божия десница послужит во спасение и, дав хлебам налиться, вернет сторицей в страдный день осенний». Человек либо восстает против Бога, либо он ему покорен и ждет его милости. Антонио Мачадо пишет о двойственности человеческой натуры, его поведение и отношение к Богу зависит лишь от того, хорош или плох урожай.

В стихотворении Федерико Гарсия Лорки «Элегия» (Elegía) появляются имена Клара, Инес и Бланка, и, скорее всего, читатель, которому они неизвестны, подумает, что это имена простых девушек. Согласно комментарию, сопровождающему данное стихотворение (Поэты, 612),речь идет о святой Кларе, основательнице женского монашеского ордена клариссинок,; великомученице Инес, казненная в возрасте 13 лет и королеве Кастилии Бланка де Бурбон, которая была отравлена по приказу своего супруга Педро I. Однако, «Комментированная антология»(Lorca,101) предлагает другое объяснение: в сноске к данному стихотворению говорится о том, что речь идет о последовательницах и ученицах католического святого Франциска Ассизского, основанием для такого предположения служит употребление прилагательного “dulce”, которое, согласно антологии, является определенным клише и вызывает у испанского читателя образ именно этого святого. Inés (в русской традиции – Агнесса) и Cecilia (в русской традиции – Цецилия/ Кикилия) – великомученицы, жившие в Риме в III веке. Обратившись к двум возможным толкованиям данных поэтонимов, мы еще раз приходим к выводу о том, насколько важно переводчику обращаться к всевозможным источникам, в том числе и иностранным. За счет того, что переводчик М. Самаев в данном случае обратился к приему транслитерации, а не к приему транспозиции, согласно которому имени святой Inés в православной традиции соответствует Агнесса, а имени Cecilia – Цициль/Кикиль, религиозный подтекст для читателя остается неясным.

*Te vas por la niebla del otoño, virgen*

*como Inés, Cecilia, y la dulce Clara,*

*siendo una bacante que hubiera danzado*

*de pámpanos verdes y vid coronada.*

*Проходишь туманами Осени, дева,*

*как Клара, Инес или нежная Бланка;*

*тебе же, увитой лозой виноградной,*

*под звуки тимпана плясать бы вакханкой.*

Пер.М. Самаева

В каждой традиции и в каждой религии молитвы различны. Отличаются тексты, способы чтения, мотивы. Основной религией в России является православие, поэтому названия католических молитв и имена святых могут быть неизвестны в русской традиции.

В стихотворении “ Alla vienen las carretas “(«Они уже здесь, телеги…» пер. Н.Горской) Х.Р.Хименеса читатель сталкивается с названием одной из самых известных католических молитв “ el Ángelus” («Ангел Господень»). Н. Горская опускает данную ономастическую реалию и компенсирует ее отсутствие при помощи лексической замены «вечерня». В католической церкви чтение этой молитвы может сопровождаться колокольным звоном, поэтому такая лексическая замена, сопровождаемая к тому же глаголом «звонить», нам представляется оправданной.

*Y viene el Ángelus desde*

*la torre del pueblo viejo,*

*sobre los campos arados*

*que huelen a cementerio.*

*К вечерне звонят в селенье,*

*И плачет звон колокольный*

*над оголенным полем,*

*которое пахнет тленом.*

Пер. Н.Горской

Особый интерес представляет передача имен собственных с суффиксами субъективной оценки. В стихотворении Ф.Г.Лорки мы находим библейский поэтоним “Gabriel” с суфиксом - illo, выражающим ласкательное значение.

*¡Ay, San Gabriel de mis ojos!*

*¡Gabrielillo de mi vida!*

*Ай, свет мой, Габриэлильо!*

*Ай, Сан-Габриэль пресветлый!*

Данный поэтоним А. Гелескул транскрибирует, что абсолютно оправдано, так как ласкательная окраска новой формы имени здесь очевидна. Подсказкой служат определения, которые дает архангелу Ф.Г. Лорка, поэтому переводчик может быть уверен в том, что на фоне полного имени и контекста читатель распознает оценку, которую дает поэт.

Кроме того, стоит отметить тот факт, что переводчик отходит от основного приема передачи библейских поэтонимов - приема транспозиции, несмотря на то, что в русской традиции испанскому San Gabriel соответствует архангел Гавриил. Скорее всего, переводчик делает это намеренно. Во-первых, он руководствуется задачей сохранения национального колорита. Во-вторых, делая выбор в пользу использования реалии «Сан-Габриэль», А. Гелескул тем самым устанавливает связь с поэтонимом «Габриэлильо». Употребив знакомый русскому человеку поэтоним «архангел Гавриил», нарушил бы эту связь, и тогда читателю пришлось бы ломать голову, идет ли речь об одном и том же персонаже, или же нет. Однако, в русской культуре данной реалии соответствует «Гавриил». В стихотворении Мигеля Эрнандеса «Плакат», в котором мы встречаем данный поэтоним, прослеживается явная библейская аллюзия с сатирическим подтекстом: плакат, оповещающий о корриде, поэт сравнивает с архангелом Гавриилом, принесшим благую весть Деве Марии:

*Gabriel de las imprentas:*

*yedra cuadrangular de las esquinas,*

*cuelga, anuncia sonrisas presidentas,*

*situaciones taurinas.*

*Как Гавриил печатного станка, -*

*плакат, обвившая все стены лента,*

*улыбки благовестит президента,*

*явление тореро и быка*

Некоторые ономастические реалии, являющиеся смысловыми, обычно подвергаются переводу.

В качестве примера обратимся к стихотворению Ф.Г.Лорки «Поэма о саэте. Процессия» (“Poema de la saeta. Procesión”), а именно к реалии “el Ecce Homo”. Данная реалия может оказаться незнакомой для переводчика, поэтому ему обязательно необходимо обратиться к различным источникам информации, прежде чем приступать непосредственно к переводу. “Ecce homo” с латинского переводится как — «Се человек», букв. «вот человек», «это человек». Это были слова, сказанные Понтием Пилатом об Иисусе Христе. Получив краткую справку о значении данного выражения, ставшего в стихотворении именем собственным, о чем говорит наличие артикля “el” и написание с заглавной буквы, переводчик должен найти наиболее адекватный способ передачи такой реалии. По мнению А. Гелескула, наиболее соответствующим способом является перевод.

Одной из центральных тем в Ветхом Завете является тема имен Бога. В связи с этим я считаю необходимым обратить внимание на появление в стихотворениях различных теонимов, то есть номинаций Бога, и проследить, каким образом переводчик передает ту или иную реалию.

Обратимся к стихотворению «Символ веры» (“Profesión de fe”) Антонио Мачадо. В оригинале мы видим два теонима, а именно Diós и el Criador, Б.Дубин расширяет данный ряд, заменив повторное употребление “Diós” на “Создатель”, таким образом в переводе перед нами предстает 3 теонима: “Бог”, “Творец”, “Создатель”. В испанском языке существуют следующие номинации Бога: Diós, el Criador, Él, Señor, el Padre, el Espíritu Santo, el Todopoderoso, el Omnipotente, в русском – Бог, Создатель, Творец, Святой Дух, Он, Всемогущий, Отче и т.д.

Когда прием транспозиции невозможен, так как в языке перевода не существует соответствующего эквивалента, а прием транслитерации не представляется подходящим, переводчик вынужден использовать метод опущения и компенсации знакомым именем. В стихотворении Рафаэля Альберти «Хоселито в славе своей» (“Joselito en su gloria”) появляется поэтоним “Virgen de la Macarena”, который русскому читателю не о чем не говорит и не вызывает никаких ассоциаций. “Virgen de la Macarena” – это статуя Девы Марии, которая находится в католическом храме Santa María de la Esperanza Macarena в Севилье. Этот образ особо почитал герой стихотворения Рафаэля Альберти – знаменитый испанский тореро Хосе Гомес Ортега. Переводчица Э. Линецкая неизвестную реалию компенсирует за счет употребления общеизвестного поэтонима «Пречистая».

В переводе стихотворения Хуана Рамона Хименеса А.Гелескул также опускает реалию “Virgen del Carmen”, компенсируя ее лексической заменой «святая мать кармелитов». Таким образом, такой тип передачи оказывается наиболее близок к описательному переводу, так как он отражает суть данного поэтонима. Речь идет о покровительнице ордена кармелитов и моряков. В русском языке данный образ святой принято передавать, как «Богоматерь Кармельская» или «Пресвятая Дева Мария с горы Кармил».

**Выводы:**

* Основным приемом библейских и религиозных поэтонимов является транспозиция, т.е. прием этимологического соответствия. Переводчик не вправе искажать сложившуюся традицию и должен руководствоваться ранее опубликованным вариантом перевода
* Некоторые названия религиозных праздников, молитв, имена святых отсутствуют в русском языке. Такие поэтонимы переводчик, как правило, транскрибирует, сопровождая их сноской или комментарием. Там, где представляется возможным переводчик прибегает к лексической замене, которая способна вызвать у русскоязычного читателя те же ассоциации, что и оригинал
* Одна и та же ономастическая реалия в зависимости от контекста может передаваться по-разному, примером тому сложит перевод библейского поэтонима “San Gabriel”
* Смысловые библейские поэтонимы переводятся, как в случае с латинской фразой, ставшей ономастической реалией, “el Ecce Homo”.
	1. **Аллюзивные поэтонимы.**

«Аллюзивные имена собственные относятся к «коннотирующим» ономастическим единицам, которым отводится промежуточное положение в бинарном противопоставлении имя собственное – имя нарицательное».[[26]](#footnote-26) Такие имена собственные не полностью переходят в имена нарицательные, в них еще не прервана связь с денотатами. В связи с интересом к неявным способам передачи информации в художественном тексте, все большее внимание уделяется исследованию аллюзий. Значение термина «аллюзия» восходит к латинскому глаголу «alludere» (играть). Использование аллюзий – это древний прием, использующийся для составления и обогащения текстов и помогающий создать необходимый для повествования фон.

Семантика аллюзивных имен шире, так как в них всегда есть отсылка, намек на литературные произведения, события. Аллюзивные имена собственные также называют прецедентными. Представления о них являются общими для всех членов лингвокультурного сообщества. Процесс ввода таких поэтонимов в художественный текст является творческим, а не подражательным процессом. Прием использования аллюзивных имен собственных также называют реминисценцией.

К числу прецедентных имен можно отнести:

1. Имена, связанные с широко известным текстом (Ромео и Джульетта, Обломов, Дон Кихот, и т.д.)
2. Имена, связанные с ситуацией, широко известной носителям языка (Робинзон Крузо, Колумб и т.д.)
3. Имена-символы, заключающее в себе некоторую совокупность определенных качеств (Золушка, Дон Жуан, Робин Гуд и т.д.)

Исследователи предлагают разные классификации аллюзивных имен собственных. Например, С.В. Перкас указывает на способность аллюзивных имен использоваться как в прямом, без метафорических преобразований, смысле, так и в переносном. С.В. Перкас говорит о том, что в прямом смысле такие имена используются для создания какой-либо художественной детали, например для описания персонажей, а в переносном – для построения сравнения, метафоры или эпитета[[27]](#footnote-27).

Кроме того, С.В. Перкас предлагает осуществлять данную классификацию в зависимости от того, на кого/что направлены аллюзивные имена: названия художественных произведений, персонажей, авторов.

Классификация Н.Ю. Новохачёвой включает 11 групп: 1) литературно-художественные аллюзии; 2) кинематографические; 3) песенные; 4) газетно-публицистические; 5) фольклорные; 6) крылатые; 7) библеизмы; 8) научные; 9) официально-деловые; 10) интермедиальные; 11) контаминированные экспрессемы, тематика которых неоднозначна, т.к. в формировании аллюзии участвуют два денотата второго порядка. [[28]](#footnote-28)

Аллюзия часто подразумевает определенный подтекст, являясь средством создания добавочного имплицитного смысла. В сознании читателя она вызывает определенный ассоциативный ряд признаков, именно таким образом и возникают имена-стереотипы. Аллюзия должна быть узнаваема, если она не вызывает у реципиента никаких ассоциаций, то ее употребление бессмысленно.

Аллюзия, будучи словесным художественным образом, является стилистическим приемом, который дает возможность разнообразить, украсить и обогатить текст. Кроме того, аллюзия помогает передать информацию в более сжатой форме, так как заведомо несет в себе целый комплекс признаков и ассоциаций. Аллюзия помогает упростить сложную идею или эмоцию.

Перевод аллюзий подразумевает, что переводчик учитывает культурную принадлежность предполагаемого читателя. В.С. Виноградов говорил о том, что передача аллюзивных имен представляет собой культурологическую задачу и отмечал, что проблема передачи аллюзивных имен мало изучена. Переводческая проблема в данном случае, по В.С. Виноградову, сводится к восстановлению там, где это возможно, того фона, того остающегося за текстом факта, ассоциативная связь с которыми придаёт дополнительную художественную окраску аллюзивному имени. Однако, зачастую переводчик не восстанавливает фон, а предпочитает давать сноску с объяснением той или иной аллюзии.

Прежде чем перейти к возможным способам передачи аллюзивных поэтонимов, приведем в пример группы найденных аллюзий.

При анализе творчества поэтов первой половины XX века нами были обнаружены прецедентные имена, предметом ссылки которых являются:

* Художественные произведения как испанской, так и мировой литературы;
* Персонажи художественных произведений;
* Писатели и поэты;
* Музыкальные произведения;
* Мифологические герои.

Среди **литературно –художественных аллюзий** можно выделить как поэтонимы, известные во всем мире, так и те, с которыми знаком в большей степени испанский читатель. К общеизвестным аллюзиям можно отнести упоминание имен Ромео и Джульетты, героев одноименной трагедии Уильяма Шекспира, имен Оберона и Титании, царя и царицы фей и эльфов из шекспировского «Сна в летнюю ночь».

 Иногда аллюзия может быть маркирована определенными языковыми сигналами (маркерами сравнения), например сравнительными союзами (como, igual que, tal como и т.д), либо определенными лексическими единицами. Например, упоминание имени «Гамлета» в стихотворении Антонио Мачадо «Дону Мигелю де Унамуно» (“A don Miguel de Unamuno”), одной из самых загадочных фигур мировой литературы, сопровождается определением «новый», таким образом данная аллюзия оказывается маркированной. Стоит отметить, что Антонио Мачадо такая аллюзия неслучайна, так как Антонио Мачадо всегда ориентировался в своем творчестве на Шекспира, считая его великим драматургом и образцом литературы.

*Quiere enseñar el ceño de la duda,*

*antes de que cabalgue, el caballero;*

*cual nuevo Hamlet, a mirar desnuda*

*cerca del corazón la hoja de acero.*

*Он хочет, чтобы всадник выбрал путь*

*и думал, прежде чем в седло усесться;*

*так новый Гамлет чувствует у сердца*

*клинок кинжала, холодящий грудь.*

Пер. М.Квятковской

В том же стихотворении Антонио Мачадо появляется еще одна аллюзия, безусловно известная любому читателю, - аллюзия на Дон Кихота. В стихотворении Мачадо мы встречаем словосочетание “buen manchego”, которое само по себе не является именем собственным. Однако, переводчик М. Квятковская прибегает к приему лексического добавления отсутствующей в оригинале ономастической реалии. Таким образом, словосочетание преобразуется в поэтоним, написанный с заглавной буквы и появляется явная соотнесенность с именем Дон Кихота. Образ Дон Кихота занимает особое место в испанской литературе и национальной культуре. Осмысление проблемы Испании – одна из главных тем в литературе XIX – XX веков, а Дон Кихот – ее ключевой образ. Во время переломного момента в истории Испании, деятели культуры ставят перед собой вопрос о том, что есть Испания и сами испанцы. Писатели «поколения 98 года» находятся в поисках идеала, которые приводят их именно к сервантесовскому образу. Неоднократно к образу Дон Кихота обращался и писатель Мигель де Унамуно. Путь к возрождению Испании он видел «в обновлении личности» и в своей работе он призывает читателя поступать как Рыцарь.

Перевод таких поэтонимов, как Гамлет, Ромео и Джульетта, Дон Кихот, Макбет и т.д. не представляет никакой трудности для переводчика, так как данные аллюзивные имена являются общеизвестными и имеют традиционные, зафиксированные соответствия, от которых переводчик не в праве отходить.

В стихотворении «К приморским землям» (“Hacia tierra baja”) Антонио Мачадо прибегает к другой литературно-художественной аллюзии «Испания Мериме», которая вызывает какие-либо ассоциации у читателя, знакомого с его новеллой «Кармен» и «Письмами из Испании». Испания Мериме – это Испания простого народа, являющегося душой нации. Испанский народ обладает теми душевными качествами, которые, по мнению Мериме, уже были утрачены во Франции: внутренней цельностью и независимостью, страстностью, честностью и душевной простотой, а Испания идет своим отличным от европейских стран путем развития. Однако, по мнению Антонио Мачадо, от «Испании Мериме» с ее ярким и страстным колоритом, от этого романтического образа не осталось и следа.

Стоит отметить тот факт, что в данном случае мы можем наблюдать процесс транслитерации в оригинале и процесс транскрибирования в переводе. Имя французского писателя Проспера Мериме Антонио Мачадо транлитерирует, так как испанский и французский языки имеют общую графическую основу письменности. Таким образом, графическая форма имени переносится без изменений. В западноевропейских языках, как правило, при заимствовании имени собственного не меняют орфографию. Однако, в испанском языке существуют и альтернативный способ передачи имени Проспера Мериме – Próspero Merimée.

Так как русский и испанский языки имеют разную графическую письменность, переводчик С. Столбов транскрибирует имя писателя, согласно его звучанию в русском языке.

*Rondar tu calle nunca verás*

*ese que esperas; porque se fue*

*toda la España de Mérimée.*

*«Не встанет с гитарою подле окна*

*тот, кого ждешь ты. Ибо во тьме*

*сгибла Испания Мериме»*

Пер.В.Столбова

Наряду с литературными аллюзиями, известными во всем мире, мы встречаем и поэтонимы, с которыми знаком, в первую очередь, испаноязычный читатель.

Порой возникает ситуация, при которой аллюзия оказывается непонятной для людей, читающий текст в переводе. Зачастую такой поэтоним переводчик предпочитает опустить и заменить на другой, более знакомый читателю. Кроме того, задача переводчика состоит в том, чтобы подобрать эквивалент, вызывающий те же ассоциации, что и реалия из текста оригинала. Иллюстративным примером тому послужит перевод Анатолия Яни стихотворения Федерико Гарсиа Лорки «Элегия для доньи Хуаны Безумной» (“Elegía a Doña Juana la Loca”). В стихотворении прослеживается явная аллюзия на романтическую историю Теруэльских любовников (Изабелы де Сегура и Диего де Марсилья), живших в XIII веке. Лорка сравнивает Изабелу де Сегура с королевой Хуаной Безумной, страстно и самоотверженно любившей своего мужа Филиппа Красивого.

*Tenías en el pecho la formidable aurora*

*de Isabel de Segura. Melibea. Tu canto,*

*como alondra que mira quebrarse el horizonte,*

*se torna de repente monótono y amargo.*

*Джульеттою испанской ты цвела,*

*о Мелибея, пением похожа*

*на жаворонка в этом мире зла,*

*где жизнь и заунывна, и негожа.*

Незнакомую для русского читателя реалию Анатолий Яни заменяет на общеизвестное имя героини Шекспира - Джульетты. Такая замена оправдана не только потому что оба имени вызывают у читателя определенные ассоциации, но и потому что легенда о Теруэльских любовниках легла в основу трагедии Шекспира, таким образом эти истории находятся в неразрывной связи.

В этом же абзаце нам встречается другой поэтоним «Мелибея», при передаче которого переводчик не сталкивается ни с какой проблемой, так как она является **мифологической аллюзией**, известной большинству читателей. Так как в данном стихотворении поэтоним обладает коннотативным значением, помогающим в раскрытии образа королевы Хуаны Безумной, его сопровождает следующий комментарий[[29]](#footnote-29): «Мелибея - персонаж греческой мифологии. пыталась покончить с собой из-за того, что родители отказались выдать её замуж за юношу. Бросилась с крыши, но была спасена».

В стихотворении «Портрет» (“Retrato”) Антонио Мачадо появляются прецедентные имена маркиза де Брадомина и Мигеля де Маньяры. Эти герои известны каждому испанскому читателю. Переводчик В.Н. Андреев дает комментарий, согласно которому Мигель де Маньяра... – реальный исторический персонаж, андалусский дворянин, который вел распутную жизнь, но после страшного ведения сделялся набожным, а Брадомин – главный герой книги Рамона дель Валье-Инклан, искатель романтических приключений.

Таким образом, размышляя о любви, о романтических отношениях, Антонио Мачадо говорит, что он далек от образа соблазнителя, образа Дон Жуана:

*Ni un seductor Mañara, ni un Bradomín he sido*

*¿ya conocéis mi torpe aliño indumentario?,*

*más recibí la flecha que me asignó Cupido,*

*y amé cuanto ellas puedan tener de hospitalario.*

*Может быть, щепетилен излишне — не знаю,*

*не мои — Брадомин и Маньяра — герои.*

*Счастлив был я, когда, без пощады терзая,*

*не давали мне стрелы Амура покоя.*

Пер.В. Андреева

Использование неопределенного артикля перед именами собственными указывает на их метафорическое значение, на то, что такие имена уже стали нарицательными и общеизвестными. Поэтому А. Андреев сохраняет прецедентные имена, значимые для испанской культуры, и использует один их основных методов передачи ономастических реалий – транскрибирование, при котором сохраняется звуковая форма поэтонима. Этот способ позволяет сохранить национально-культурный фон. Сохранить и раскрыть художественную ценность аллюзии помогает комментарий переводчика В.Н. Андреева.

Помимо литературно-художественных аллюзий, которые представляют собой самый широкий пласт аллюзивных поэтонимов, нами были найдены и **аллюзии, относящиеся к музыкальному искусству**.

В стихотворении «Апрель» (“Abril”) Хуан Рамон Хименес утреннее пение воробья сравнивает с мелодией гимна Французской Республики «Марсельезой»:

*Riegan nuestro jardín. Huele a violetas*

*aún. En el renovado laurel, el gorrión inicia*

*la Marsellesa.*

*Сад поливают. Свеже пахнет ранней*

*фиалкою. На лавре орошенном*

*ликует воробей*

Б.Дубин

Данное сравнение происходит не только по принципу схожести звучания и мелодичности гимна и пения воробья. В стихотворении прослеживается явная аллюзия на процесс написания знаменитой Марсельезы. В апреле 1792 года Франция объявляет войну Австрии. Армия готовилась в поход. В день объявления войны мэр Страсбурга Фредерик Дитрих устраивает застолье, во время которого он обращается к капитану Клоду Жозефу Руже де Лилю, занимавшемуся на досуге музыкой, написать боевую песню, которая бы поднимала солдатам дух. Де Лиль так был воодушевлен, что решил не откладывать и принялся за написание песни той же ночью. Песня, ставшая впоследствии гимном Французской Республики, была рождена мощным и единым порывом вдохновения. Руже де Лилю была посвящена книга австрийского писателя Стефана Цвейга «Гений одной ночи». К рассвету песня была написана. Таким образом аллюзия на Марсельезу, по моему мнению, неслучайна в стихотворении Хименеса, в котором также прослеживается мотив рассвета, пробуждения, утреннего пения птиц. Однако, переводчик Б. Дубин считает уместным опущение данной реалии, поэтому ее отсутствие он компенсирует глаголом «ликовать», значение которого подразумевает звуковое сходство с радостной и торжественной песней.

**Мифологические аллюзии** представляют собой особую категорию прецедентных имен. Обычно они являются общеизвестными, поэтому в довольно сжатой форме, не требующей никаких уточнений, они способны вызывать у читателя определенный ряд ассоциаций.

Например, в стихотворении Антонио Мачадо «Из моего угла. Послание» (“Desde mi rincón. Envío”) появляется аллюзия “la mar de Ulises” соответствующая Средиземному морю и отсылающая нас своим названием к герою из древнегреческой мифологии – Одиссею, чье имя на латыни звучит, как Улисс (Ulysses):

*¡Oh, tú, Azorín, que de la mar de Ulises*

*viniste al ancho llano*

*en donde el gran Quijote, el buen Quijano,*

*soñó con Esplandianes y Amadises!*

*О, мой Асорин , как зашел далеко ты —*

*сюда, от моря Улисса,*

*сюда, где великому дону Кихоту*

*привиделась тень Амадиса*

Пер. Ю. Петрова

 После разрушения Трои Одиссей отправился на двенадцати кораблях в родную Итаку. Однако, на пути его ожидало множество приключений и препятствий, поэтому его странствия продлились 10 лет. По преданию, Одиссей считается первым мореплавателем, который пересек Средиземное море. Данная легенда знакома каждому читателю, однако далеко не каждый сможет увидеть в данной реалии аллюзию на Средиземное море. При передаче данной реалии переводчик Ю. Петров использует утвердившийся вариант имени, руководствуясь латинско-русской практической транскрипции, согласно которой в латинских именах, заканчивающихся на –es, отбрасывается окончание. Таким образом, возникает форма «Улисс».

Кроме того, данный поэтоним употребляется с артиклем женского рода, так как существительное “mar” относится к категории, так называемых, существительных двух родов (sustantivos del género ambiguo). В обычной речи принято использовать “mar” с артиклем мужского рода, однако в речи рыбаков или людей, чья профессия связана с морем, а также в поэзии – существительное “mar” может фигурировать в женском роде.

Фольклорно-мифологические мироощущения проходят через всю поэзию Федерико Гарсиа Лорки, в его творчестве можно проследить целый ряд мифологических образов.

Общеизвестной является мифологическая аллюзия-метафора из стихотворения «Загадка гитары» из цикла «Шесть каприччо»: число 6 соответствует количеству струн у гитары. Гитару Лорка называет «золотым Полифемом», сравнивая ее по внешнему сходству с великаном-циклопом: резонаторное отверстие гитары напоминает ему единственный глаз Полифема.

*Los sueños de ayer las buscan*

*pero las tiene abrazadas*

*un Polifemo de oro.*

*¡La guitarra!*

*Давние сны их искали,*

*но обнимал их яро*

*золотой Полифем.*

*Гитара!*

Пер.М.Самаева

Образ жестокого циклопа Полифема можно рассматривать и с другой точки зрения. В статье “Generación del 27: 5. “Adivinanza de la guitarra" | Reginald Smith Brindle: El Polifemo de Oro” блога KS Blog de Guitarra Clásica происходит обращение к поэме Луиса де Гонгоры «Полифем и Галатея», в которой Полифему не чужды человеческие чувства и страдания. В душе Полифема, влюбленного в Галатею, борются страсть и ярость. Возможно, Гарсиа Лорка, подобно Гонгоре, воспринимал образ Полифема, и в отверстии гитары он видел глубокую и темную пещеру, в которой жил циклоп. Именно там оказываются спрятанными все человеческие чувства, а гитара становится инструментом, способным снять с них завесу тайны.

Перевод такой реалии нетруден: переводчик подбирает абсолютный эквивалент, т.е. слово, имеющее с данной реалией полное соответствие и принадлежащее к тому же функциональному стилю и имеющее такую же экспрессивную функцию. Однако, задача переводчика состоит не только в передаче поэтонима, но и в том, чтобы такая аллюзия оказалась понятна читателю, поэтому он не может пренебречь наличием комментария, который бы вызвал у читателя определенные ассоциации с образом: «Полифем - персонаж древнегреческой мифологии и «Одиссеи» Гомера, великан с единственным глазом во лбу (циклоп).»[[30]](#footnote-30)

Выводы:

* Аллюзия всегда заключает в себе определенный подтекст и помогает передать информацию в более сжатой форме. Аллюзия должна быть узнаваема
* Перевод аллюзий, известных представителям разных лингвокультурологических обществ, не представляет никаких сложностей
* Аллюзии, известные, например, в большей степени испанскому читателю, могут быть транскрибированы/транслитерированы. В этом случае их обязательно должна сопровождать сноска или комментарий
* Может происходить лексическая замена незнакомых аллюзий на общеизвестные или на эквивалент, вызывающий те же ассоциации, что и ономастическая реалия в оригинальном произведении.
	1. **Имена собственные, связанные с античностью, и мифонимы**

Поэты первой половины XX века в своем творчестве обращают взоры в сторону Античности, которая всегда являлась источником вдохновения для писателей, поэтов разных эпох. В их стихотворениях зачастую фигурирует упоминание имен героев античных мифов, выдающихся деятелей античности, а также топонимы, которые в поэтическом тексте употребляются в метафорическом смысле. В древней культуре имена собственных служили не только для номинации, но и для обозначения явлений природы, понятий материальной и духовной жизни. Мифоним – это «собственное имя вымышленного объекта любой категории (героя, божества, демонического персонажа, места) в мифах и сказаниях»[[31]](#footnote-31)

Произведения древнегреческих и римских писателей входили в образовательную программу всех европейских учебных заведений. Следовательно, мифологические сюжеты, античные образы, имена античных героев и знаменитых античных деятелей известному любому читателю. Такие имена обладают интернациональным характером, поэтому перевод данных имен собственных, как правило, не должен вызывать трудностей.

Основной способ, которым пользуется переводчик при передаче мифонимов и имен, отсылающих нас к античности, является прием транспозиции, то есть прием этимологического соответствия.

Например, испанскому варианту мифонимов Venus, Apolo, Caronte, Centauros, Eurídice, Ceres в русском соответствуют Венера, Аполлон, Харон, Кентавр, Эвридика, Церера и т.д.

А именам видных деятелей античности, которые в испанском звучат, как Homero, César, Sócrates, Pitágoras, Arquímedes, Poncio Pilato, Teócrito в русской традиции передаются, как Гомер, Цезарь, Сократ, Пифагор, Архимед, Понтий Пилат, Феокрит и т.д.

С помощью приема транспозиции также передаются реалии, связанные с мифологией, как las Columnas de Heracles, la tierra de Oro – Столпы Геракла/Геркулесовы столпы, Эльдорадо и т.д.

Передача таких реалий с испанского на русский, скорее всего, не представляет для переводчика никаких трудностей, так как по одному лишь звучанию или графической форме имени становится ясно, о ком или о чем идет речь. При переводе с русского на испанский переводчик обязательно должен обратиться к различным источникам, например, к “Diccionario de mitología griega y romana” («Словарю греческой и римской мифологии»).

Однако, возникают случаи, когда переводчик считает целесообразным воспользоваться другим способом передачи той или иной ономастической реалии.

В качестве примера приведем стихотворение Федерико Гарсиа Лорки «Маленькая бесконечная поэма» (“Pequeño Poema Infinito”) в переводе А.Гелескула.

*Pero si la nieve se equivoca de corazón*

*puede llegar el viento Austro*

*А когда метель задохнется -*

*пробудится южный ветер*

В оригинале мы видим поэтоним “Austro”. Австр – это бог южного ветра. Переводчик в данном случае избегает приема транспозиции, дабы не нагружать стихотворение малознакомой реалией, и использует метод лексической замены, полностью охватывающей значение реалии “el viento Austro”.

Существует и прямо противоположный способ: когда в оригинале отсутствует ономастическая реалия, а переводчик ее добавляет. Как это происходит в стихотворении Антонио Мачадо «Рассвет в Валенсии» (“Amanecer en Valencia”. Переводчица Н. Горская производит лексическую замену (“el dios marino”) на поэтоним «Посейдон».

*al dios marino con tus albuferas,*

*al centauro de amor con tus rosales*

*и в лагунах своих - старика Посейдона,*

*и кентавра любви - в своих рощах зеленых*

Лексическая замена происходит и в переводе стихотворения Рафаэля Альберти «Менесфей, божественный основатель Кадиса» реалии “los toros de Tartesos” (букв. «быки Тартесса») на «быки Гериона». Тартесс – древний испанский город, существовавший в I веке до н.э. По преданию, царем Тартесса был Герион. Переводчик Г. Шмаков в данном случае прибегает к приему транспозиции, так как в русской культуре подвиг Геракла связан именно с быками Гериона.

Выводы:

* Мифонимы или поэтонимы, связанные с античностью, имеют один общий источник и являются общеизвестными реалиями и обладают интернациональным характером. При использовании мифонимов в поэзии автор вызывает в подсознании читателя образы, которые складывались из тысячелетнего опыта поколений
* Как правило, перевод таких поэтонимов не вызывает трудностей у переводчика в силу их общеизвестности
* Основной метод передачи подобных ономастических реалий – транспозиция, т.е. прием этимологического соответствия
* Зачастую переводчик поэтического произведения находит целесообразным использование и других способов передачи поэтонимов, например, опущение или лексическая замена реалии
	1. **Имена-понятия**

Отдельным пластом поэтонимов являются имена-понятия, написанные с заглавной буквой и выступающие в роли персонифицированных явлений и категорий, наделенных человеческими свойствами. Абстрактные понятия при этом переходят в разряд имен собственных.

Далее мы рассмотрим примеры имен-понятий и процесс их лексико-грамматической персонификации. Стоит уделить внимание грамматическому роду таких понятий, так как имена род задает представление о том или ином явлении как о существе мужского, либо женского рода. Абстрактные понятия могут переходить в разряд аллегорий. В таком случае они зачастую изображаются в виде человеческих фигур. Например, в Средневековье Смерть изображается в виде женщины в черном балахоне и с косой, для иудеев смерть – это ангел, посланный Богом. Например, во французской и испанской культуре образ смерти ассоциируется с женским персонажем, а в немецкой – с мужским. В русской литературной традиции Смерть предстает в образе старухи. Весну итальянские художники изображали в облике богини юности и цветов Флоры. Время выступает в образе двуликого бога Януса.

Для рассмотрения данной группы поэтонимов необходимо обратиться к истории испанской литературы XIX—XX века, дабы проследить закономерности в использовании тех или иных понятий и рассмотреть их смысловую составляющую.

Значительное влияние на развитие испанской поэзии начала XX века оказал модернизм, возникший в свою очередь под влиянием французского символизма, романсов и старинных испанских произведений. Появление «поколения 98 года» непосредственно связано с появлением модернизма в Испании. Представителей данного литературного течения (Антонио Мачадо, Мигеля де Унамуно, Р.М. дель Валье-Инклана, Пио Бароху и др.) объединяло не столько единство художественных принципов и стиля, сколько мироощущение и обеспокоенность о будущем страны.

Обратим внимание на ключевые темы, свойственные как модернистской литературе, так и творчеству поэтов «поколения 98 года»:

1. Тема времени. В поэзии появляются трагические мотивы мимолетности, быстротечности и необратимости времени.

Многие поэты в своих стихотворения прибегают к приему персонификации понятий, связанных с категорией времени. Например, в «Песнях к Гиомар» (“Canciones de Guiomar”) Антонио Мачадо прибегает к приему персонификации наречия времени “todavía”, которое сопровождается определенным артиклем “el” и пишется с заглавной буквы, становясь таким образом именем собственным.

*Todo a esta luz de abril se transparenta;*

*todo en el hoy de ayer, el Todavía*

*Все в апрельском свете реет,*

*все во вчерашнем нынче, все в Доныне*

Интересен способ, которым пользуется Ю. Петров при передаче абстрактного понятия времени на русский язык. Переводчик производит лексическую замену наречия «сейчас» на наречие более высокого стиля – «Доныне», которое в русском языке больше соответствует языку поэзии.

Cтихотворение «Из моей папки» (“De mi cartera”) Антонио Мачадо, по мнению Авроры де Альборнос (Aurora de Albornoz), является плодом долгих размышлений Мачадо о поэзии, ее назначении. Сравнивая поэзию с другими видами искусства (живописью, скульптурой), Мачадо приходит к выводу, что лишь поэзия – вне времени («непреходяще только слово»[[32]](#footnote-32)). Наречия времени становятся ключевыми в данном стихотворении. Начиная с третьей строфы создается впечатление, что Мачадо рассказывает нам урок о лирической грамматике (grámatica lírica), как пишет Аврора де Альборнос. В пятой строфе появляется слово «глагол». Глагол указывает не только на действие или движение, он еще и является показателем хода времени – это живое слово (palabra viva). «Вчера», «Сегодня», «Завтра» оказываются ключевыми словами в стихотворении, где они стирают хронологические рамки, отражая время поэтическое.

*El adjetivo y el nombre,*

*Remansos del agua limpia,*

 *Son accidents del verbo*

*en la gramatica lirica*

*del Hoy que sera Manana*

*del Ayer que es Todavia*

*Ведь все другие части речи,*

*что излучают блеск веселый,*

*они в грамматике стиха*

*лишь вариации глагола,*

*который, прозвучав Вчера,*

*не умолкает Долго-Долго.*

Пер.Н.Горской

В переводе Н. Горской мы можем наблюдать перестройку синтаксической структуры предложения, которая приводит к определенной лексической замене. Переводчица, опустив наречия “Hoy”, “Mañana”, “Todavía”, заменяет их на наречие времени «Долго-Долго», которое заключает в себе значение протяженности и длительности времени, о которой и идет речь в стихотворении Антонио Мачадо.

1. Тема времени неразрывно с темой смерти, понятием вечности и желанием обретения бессмертия.

В стихотворении Федерико Гарсиа Лорка «Луна и смерть» (“La luna y la muerte”) мы наблюдаем пример персонификации абстрактного понятия «смерть». Как и в русской традиции, в стихотворении Лорки Смерть предстает в образе старухи. Во-первых, процесс персонификации происходит благодаря добавлению вежливого обращения или упоминания по отношению к женщине “doña”, которое в Испании и испаноязычных странах присоединяется к имени, фамилии или названию должности/звания. Таким образом, данное обращение дает нам представление о Смерти, как о существе женского рода. Во-вторых, существительное «Смерть» написано с заглавной буквы, что дает основание утверждать его отнесенность к категории имен собственных. В-третьих, образ «Смерти» подкреплен таким эпитетом и сравнением, как “arrugada” (т.е. «сморщенная») и “como un hada de cuento mala” («как злая колдунья из предания злого»). А. Гелескул использует способ калькирования, при котором составные части словосочетания переводятся и складываются без каких-либо изменений. Помимо прочего, стоит отметить, что А. Гелескул прибегает к приему лексической замены глагола “pasear” на глагол “ковылять”, который у читателя вызывает ассоциации с хромой походкой старого человека.

*Doña Muerte, arrugada,*

*pasea por sauzales*

*con su absurdo cortejo*

*de ilusiones remotas.*

*Донья Смерть ковыляет*

*мимо ивы плакучей*

*с вереницей иллюзий -*

*престарелых попутчиц.*

Пер.А.Гелескула

1. Тема любви оказывается ключевой как в жизни, так и в творчестве многих поэтов.

 В жизни Антонио Мачадо было две музы: юная супруга Леонор, которая скончалась в 18 лет от туберкулеза, и Пилар де Валдеррама, жена почитаемого и любимого Мачадо поэта Хорхе Манрике, с которой он был вынужден расстаться, как началась гражданская война. В своих стихотворениях он обращается к ней «Гиомар», дабы не выдать имя своей Прекрасной дамы.

Образ любви по-разному освещается в поэзии Мачадо. В «Канте хондо» - это любовь страстная, источник как радости, так и страданий. Любовь и метафорический образ Смерти выступают как два сопоставимых понятия, две разрушающие силы. Любовь подобна пламени, горящему как тысячи солнц.

... Y era el Amor, como una roja llama...

… Y era la Muerte, al hombro la cuchilla…

… Была Любовь, багряная, как пламя...

...И Смерть была, с косою за плечами...

Пер. А.Гелескула

Как правило, перевод таких абстрактных понятий не вызывает особых трудностей у переводчика, так как в любой культуре и любом языке они существуют. Задача переводчика в большей степени состоит в том, чтобы такие понятия органично влились в поэтический текст перевода, поэтому иногда оправданным будет изменение языкового регистра на более высокий.

Персонифицируемыми оказываются и отвлеченные философские понятия, такие, как «Добро» и «Зло», «Ничто» и другие. Эти понятия оказываются соотнесенными с реальными, доступными наблюдению человека существами. Данный процесс неслучаен, так как человеку свойственно превращать абстрактные понятия в материализованную, персонифицированную реальность.

В стихотворении Антонио Мачадо «Смерть Абеля Мартина» несколько раз появляются поэтонимы со значением отсутствия.

 *¡Oh gran saber del Cero, del maduro*

*fruto, sabor que sólo el hombre gusta,*

*agua de sueño, manantial oscuro,*

 *sombra divina de la mano augusta!*

*Antes me llegue, si me llega, el Día,*

 *la luz que ve, increada,*

*ahógame esta mala gritería,*

*Señor, con las esencias de tu Nada*

*Великое Ничто, твоей загадки*

*лишь человек касается как равный.*

*Снотворный ключ, губительный, но сладкий,*

*божественная тень руки державной!*

*Предвечный свет - немеркнущий и зрячий -*

*увижу, нет ли, выйдя к перепутью,*

*но заглуши галдеж этот ребячий*

*небытием, Господь, - своею сутью!*

Пер.А.Гелескул

В первом случае происходит замена поэтонима “el Cero” на “Великое Ничто”, во втором поэтоним “Nada” опускается и происходит лексическая замена имени собственного на нарицательное имя, обозначающее абстрактное понятие “небытие”. Значение анализируемых поэтонимов очень близко, поэтому такие замены и игра переводчика со словами представляется нам оправданной.

Выводы:

* Особый пласт ономастических реалий в поэзии испанских поэтов первой половины XX века представляют собой имена-категории, то есть имена, обозначающие такие абстрактные понятия, как Смерть, Любовь, Время, Весна, Природа, Сон и т.д.
* Имена-категории могут быть персонифицированы в поэзии, становясь при этом именами собственными, написанными с заглавной буквы. Зачастую такие поэтонимы сопровождают определения и действия, помогающие в раскрытии персонифицируемого образа
* Основным способом передачи таких ономастических реалий, как правило, является перевод. Это связано с тем, что в каждом языке и культуре существуют подобные абстрактные понятия
* Однако, зачастую переводчик производит лексическую замену таких поэтонимов, играет со словами. Кроме того, в некоторых случаях, сохраняя значение поэтонима, встречающегося в оригинальном тексте, переводчик изменяет стилевой регистр, производя лексическую замену определенного поэтонима на ономастическую реалию более высокого стиля.

**ЗАКЛЮЧЕНИЕ**

Проблема передачи ономастических реалий в художественном тексте, в том числе и поэтическом, была и остается постоянным объектом внимания многих исследователей. Трудность воссоздания имен собственных в поэтическом тексте обусловлена двумя факторами:

1. Поэзия обладает большей, по сравнению с прозой, обобщенноcтью при меньшем объеме произведения
2. Ономастические реалии в художественном тексте, в том числе и в поэзии, служат для создания ярких образов и зачастую обладают важным смысловым значением. Поэтонимы могут отражать биографию, мировоззрение, а также черты художественного стиля автора.

В связи с этим, задача переводчика состоит в том, чтобы передать смысловое значение ономастической реалии с учетом одного из главных свойств поэзии – ее сжатого объема по сравнению с прозой.

В ходе данного исследования нами были решены задачи, поставленные как на теоретическом, так и на практическом уровне. Нами была изучена литература, посвященная проблеме передачи ономастических реалий, а также рассмотрены основные способы воссоздания имен собственных на языке-реципиенте.

В данной работе мы отобрали наиболее яркие примеры использования ономастических реалий, встречающихся в творчестве испанских поэтов первой половины XX века. На материале поэтического творчества Хуана Рамона Хименеса, Антонио Мачадо, Федерико Гарсиа Лорки, Рафаэля Альберти, Мигеля Эрнандеса нами была разработана классификация поэтонимов, включающая исторические, библейские, аллюзивные, мифологические поэтонимы, имена собственные, объектом ссылки которых является античность, а также поэтонимы, выражающие абстрактные понятия, имена-категории. Кроме того, был проведен всесторонний анализ функционирования имен собственных в поэтическом тексте.

Опираясь на разработанную классификацию, мы определили основные способы передачи ономастических реалий в языке перевода в зависимости от того, к какой группе они принадлежат. Также мы определили основные факторы, от которых зависит выбор способа передачи ономастической реалии.

В связи с этим мы пришли к следующим выводам:

1. *Исторические поэтонимы* представляют собой довольно широкий пласт ономастических реалий в испанской поэзии первой половины XX века, так как она становится отражением исторических событий того времени. Основной прием передачи таких поэтонимов на язык перевода – прием транскрибирования, то есть фонетического подобия (в первой половине XX века основным способом являлся прием транслитерации). Мемориативую ономастическую реалию или поэтоним, связанный с биографией поэта, должен сопровождать соответствующий комментарий.
2. *Библейские* или *религиозные поэтонимы* передаются на русский язык, как правило, с помощью приема транспозиции, т.е. этимологического соответствия. Незнакомые русскоязычному читателю названия религиозных праздников, молитв, а также имена святых переводчик, как правило, транскрибирует или прибегает к лексической замене, вызывающей у читателя те же ассоциации, что и реалия в оригинальном тексте. Смысловые библейские поэтонимы всегда переводятся.
3. Передача *аллюзивных поэтонимов*, известных представителям разных лингвокультурологических обществ, как правило, не представляет трудностей для переводчика. Аллюзии известные в большей степени испаноязычному читателю обычно транскрибируются/ транслитерируются и сопровождаются сноской или комментарием. Кроме того, может происходить лексическая замена незнакомых аллюзий на общеизвестные или на эквивалент, вызывающий те же ассоциации, что и ономастическая реалия в оригинальном произведении.
4. *Мифонимы* или поэтонимы, связанные с античностью, обладают интернациональным характером. Основной метод передачи подобных ономастических реалий – транспозиция.
5. Особый пласт ономастических реалий в поэзии испанских поэтов первой половины XX века представляют собой *имена-категории*, то есть имена, обозначающие такие абстрактные понятия, как Смерть, Любовь, Время, Весна, Природа, Сон и т.д. В поэзии они оказываются персонифицированными и функционируют как имена собственные. Как правило, такие поэтонимы переводятся. Это связано с тем, что в каждом языке и культуре существуют подобные абстрактные понятия. Однако, зачастую переводчик производит лексическую замену таких поэтонимов, играет со словами. Кроме того, в некоторых случаях, сохраняя значение поэтонима, встречающегося в оригинальном тексте, переводчик изменяет стилевой регистр, производя лексическую замену определенного поэтонима на ономастическую реалию более высокого стиля.

**СПИСОК ИСПОЛЬЗОВАННОЙ ЛИТЕРАТУРЫ**

1. Алексеева И. С.Введение в переводоведение: Учеб. пособие для студ. филол. и лингв, фак. высш. учеб. заведений. - СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2004.- 352 с.
2. Алфеев И. Священная тайна церкви: Введение в историю и проблематику имяславских споров: в 2 т./ И.Алфеев.- СПб. : Алетейя, 2002. – Т.1. – 653 с
3. Бархударов Л. С. Язык и перевод: (Вопросы общей и частной теории перевода). – М.: Международные отношения, 1975.-240 с.
4. Бондалетов В.Д. Русская ономастика. М: Просвещение. 1983.-224 с.
5. Виноградов В. Введение в переводоведение (общие и лексические вопросы). М.: Издательство института общего среднего образования РАО, 2001. — 224 с.
6. Влахов С., Флорин С. Непереводимое в переводе. М.: Международные отношения, 1980.- 343 с.
7. Гончаренко С. Ф. Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность // Тетради переводчика. М.: МГЛУ, 1999. Вып. 24. С.108-111
8. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1984.-400 с.
9. Ермолович Д.И. Имена собственные на стыке языков и культур– М.:Р.Валент., 2010.- 200 с.
10. Жорж Т.К. Испаноязычное стихосложение: Сложности рецепции для русскоязычного студента//Преподаватель ХХI век. Выпуск 2(ч.2).-2017. С.332-338
11. Калинкин В.М. Литературная ономастика, или Поэтика онима. Методические указания к спецкурсу. Для студентов филологических факультетов. – Донецк, 2002. -39 с.
12. Карпенко Ю.А. Имя собственное в художественной литературе. Статья. — Филологические науки. 1986. №4 - С. 34-40.
13. Комиссаров В.Н.Теория перевода (лингвистические аспекты): Учебник для ин-тов и фак. иностр. яз. - М.: Высшая школа, 1990.-253 с.
14. Копина А.В. Испанская рифма в сопоставлении с русской (структурно-семантический и функционально-коммуникативный аспекты) и проблемы перевода испанского рифмованного стиха на русский язык: дис.канд.филологических наук, Москва, 2001.-187 с.
15. Левый И. Искусство перевода. М.: Прогресс, 1974. - 394 С.
16. Миньяр-Белоручев Р. К. Теория и методы перевода. — М.: Московский Лицей, 1996.- 298 с.
17. Мифоним // Краткий понятийно-терминологический справочник по этимологии и исторической лексикологии / сост. Ж.Ж. Варбот, А.Ф. Журавлев. – 1998 [электрон.ресурс].
18. Михайлова И.М. Язык нидерландской поэзии и проблемы поэтического перевода: диссертация ... доктора филологических наук. - Санкт-Петербург, 2008. - 366 с.
19. Морозова Л.А. Взаимодействие антропонимической и нарицательной лексики. Проблемы антропонимики. М.: изд-во МГУ, 1970. – С. 62-69.
20. Новохачёва Н.Ю. Стилистический прием литературной аллюзии в газетно- публицистическом дискурсе конца XX – начала XXI. Дис.канд.филологических наук, Ставрополь, 2005.-284 с.
21. Перкас С.В. Имена собственные в словаре и художественном тексте // Материалы к серии «Народы и культуры». Вып.25. Ономастика.Ч. 1. Имя и культура. М., 1993. С. 141-143
22. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов. Пособие для учителя. — 3-е изд., испр. и доп. — М.: Просвещение, 1985.-399 с.
23. Сервантес Сааведра, Мигель де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. С прибавлением «Лжекихота» Авельянеды. Том 2. Москва//Наука. – 2003.-790 с.
24. Топоров В.Н. О палийской топономастике// Ономастика Востока: Исследования и материалы. М., 1969. - С. 33 - 46.
25. Федоров А.В. Основы общей теории перевода (лингвистические проблемы). Для институтов и факультетов иностр. языков. Учеб. пособие. — 5-е изд. — СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: ООО «Издательский Дом «ФИЛОЛОГИЯ ТРИ», 2002. - 416 с.
26. Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 3: Высокое искусство; Из англо-американских тетрадей / Сост. Е. Чуковской и П. Крючкова. — 2-е изд., электронное, испр. и дополн. — М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012.-624 с.
27. Эткинд Е. Поэзия и перевод. М. - Л.: Советский писатель, 1963.-432 с.
28. Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С.16-24
29. Albornoz, Aurora de. Antonio Machado: "De mi cartera". Teoría y creación. Alicante : Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2017. P.1014-1
30. “Generación del 27: 5. “Adivinanza de la guitarra" | Reginald Smith Brindle: El Polifemo de Oro”. KS Blog de Guitarra Clásica [электрон.ресурс].
31. Grimal, Pierre. Diccionario de mitología griega y romana. Barcelona: Ediciones paidos, 1989-634 p.
32. Koller W. Einfiiehrung in die Übersetzungswissenschaft. Heidelberg; Wiesbaden, 1987. С.49-87

**СПИСОК ЦИТИРУЕМЫХ ТЕКСТОВ И ПРИНЯТЫХ СОКРАЩЕНИЙ**

1. Испанские поэты XX века: Хуан Рамон Хименес, Антонио Мачадо, Федерико Гарсиа Лорка, Рафаэль Альберти, Мигель Эрнандес. М.: Художественная литература, 1973. — 720 с. — (Библиотека всемирной литературы. Серия третья. Том 143). – Поэты
2. Мачадо Антонио. Полное собрание стихотворений. 1936. Санкт-Петербург.: Наука, 2007.-849 с.- Мачадо
3. Хименес X. Р. Вечные мгновения: Стихотворный сборник/Пер. с исп.; составл., вступ. статья, прим. В. Андреев. — СПб.: Северо-Запад, 1994.-479 с. - Хименес
4. Alberti, Rafael. Antalogía poética. Córdoba. Argentina: Ediciones del Sur, 2003.-148 p. - Alberti
5. García Lorca, Federico. Antalogía comentada. –Madrid: Edición de la Torre, 1998.-306 p. - Lorca
6. Hernández, Miguel. Obra poética completa. Madrid: Alianza Literaria, 2017.-832 p. – Hernández
7. Juan Ramón Jiménez. – Sevilla : Consejería de Cultura, 2008.- 205 p.- Jiménez
8. Machado, Antonio. Poesías completas. Isliada editores[электрон.ресурс] – Machado
1. Сервантес Сааведра, Мигель де. Хитроумный идальго Дон Кихот Ламанчский. С прибавлением «Лжекихота» Авельянеды. Том 2. Москва//Наука. – 2003. С.353 [↑](#footnote-ref-1)
2. Якобсон Р. О лингвистических аспектах перевода // Вопросы теории перевода в зарубежной лингвистике. М., 1978. С. 24 [↑](#footnote-ref-2)
3. Из письма Вильгельма Гумбольдта к Августу Шлегелю от 23 июля 1796 г. [↑](#footnote-ref-3)
4. Гумбольдт В. Избранные труды по языкознанию. – М.: Прогресс, 1984. С.359 [↑](#footnote-ref-4)
5. Алексеева И. С.Введение в переводоведение: Учеб. пособие для студ. филол. и лингв, фак. высш. учеб. заведений. - СПб.: Филологический факультет СПбГУ; М.: Издательский центр «Академия», 2004. С.133 [↑](#footnote-ref-5)
6. KollerW. Einfiiehrungindie Übersetzungswissenschaft. Heidelberg; Wiesbaden, 1987. С. 186 [↑](#footnote-ref-6)
7. Чуковский К.И. Собрание сочинений: В 15 т. Т. 3: Высокое искусство; Из англо-американских тетрадей / Сост. Е. Чуковской и П. Крючкова. — 2-е изд., электронное, испр. и дополн. — М.: Агентство ФТМ, Лтд, 2012. С.19 [↑](#footnote-ref-7)
8. Там же. С.17 [↑](#footnote-ref-8)
9. Там же. С.18 [↑](#footnote-ref-9)
10. Эткинд Е. Поэзия и перевод. М. - Л.: Советский писатель, 1963. С.3 [↑](#footnote-ref-10)
11. Миньяр-Белоручев Р. К. Теория и методы перевода. — М.: Московский Лицей, 1996. С.179 [↑](#footnote-ref-11)
12. Гончаренко С. Ф. Поэтический перевод и перевод поэзии: константы и вариативность // Тетради переводчика. М.: МГЛУ, 1999. Вып. 24. С. 110 [↑](#footnote-ref-12)
13. Жорж Т.К. Испаноязычное стихосложение: Сложности рецепции для русскоязычного студента//Преподаватель ХХI век. Выпуск 2(ч.2). -2017. С.335 [↑](#footnote-ref-13)
14. Бондалетов В.Д. Русская ономастика. М: Просвещение. 1983. С 7 [↑](#footnote-ref-14)
15. Там же. С.3 [↑](#footnote-ref-15)
16. Топоров В.Н. О палийской топономастике// Ономастика Востока: Исследования и материалы. М., 1969. С.33 [↑](#footnote-ref-16)
17. Розенталь Д.Э., Теленкова М.А. Словарь-справочник лингвистических терминов. Пособие для учителя. — 3-е изд., испр. и доп. — М.: Просвещение, 1985. С.324 [↑](#footnote-ref-17)
18. Влахов С. Флорин С. Непереводимое в переводе. М., 1980. С.210 [↑](#footnote-ref-18)
19. Диккенс, Ч. Николай Никльби. Издание для юношества / с 13 отдельными картинами и 34 рисунками в тексте. СПб.; М.: Изд. Т-ва М.О. Вольфа, 1894. [↑](#footnote-ref-19)
20. Бархударов Л. С. Язык и перевод: (Вопросы общей и частной теории перевода). – М.: Международные отношения, 1975. С. 230 [↑](#footnote-ref-20)
21. Комиссаров В.Н.Теория перевода (лингвистические аспекты): Учебник для ин-тов и фак. иностр. яз. - М.: Высшая школа, 1990. С.211 [↑](#footnote-ref-21)
22. Калинкин В.М. Литературная ономастика, или Поэтика онима. Методические указания к спецкурсу. Для студентов филологических факультетов­. – Донецк, 2002. С.5 [↑](#footnote-ref-22)
23. 12. Карпенко Ю.А. Имя собственное в художественной литературе. Статья. — Филологические науки. — 1986. — №4 — С. 34-40. [↑](#footnote-ref-23)
24. Алфеев И. Священная тайна церкви: Введение в историю и проблематику имяславских споров: в 2 т./ И.Алфеев.- СПб. : Алетейя, 2002. – Т.1. С.18 [↑](#footnote-ref-24)
25. Ермолович Д.И. Имена собственные на стыке языков и культур– М.:Р.Валент., 2001. С. 24 [↑](#footnote-ref-25)
26. Морозова Л.А. Взаимодействие антропонимической и нарицательной лексики. Проблемы антропонимики. М.: изд-во МГУ, 1970. – С. 62-69. [↑](#footnote-ref-26)
27. Перкас С.В. Имена собственные в словаре и художественном тексте // Материалы к серии «Народы и культуры». Вып.25. Ономастика.Ч. 1. Имя и культура. М., 1993. С. 141-143 [↑](#footnote-ref-27)
28. Новохачёва Н.Ю. Стилистический прием литературной аллюзии в газетно- публицистическом дискурсе конца XX – начала XXI. Дис.канд.филологических наук, Ставрополь, 2005.-284 с. [↑](#footnote-ref-28)
29. Испанские поэты XX века: Хуан Рамон Хименес, Антонио Мачадо, Федерико Гарсиа Лорка, Рафаэль Альберти, Мигель Эрнандес. М.: Художественная литература, 1973. С.694 [↑](#footnote-ref-29)
30. Испанские поэты XX века: Хуан Рамон Хименес, Антонио Мачадо, Федерико Гарсиа Лорка, Рафаэль Альберти, Мигель Эрнандес. М.: Художественная литература, 1973. С. 694 [↑](#footnote-ref-30)
31. Мифоним // Краткий понятийно-терминологический справочник по этимологии и исторической лексикологии / сост. Ж.Ж. Варбот, А.Ф. Журавлев. – 1998 [электрон.ресурс]. [↑](#footnote-ref-31)
32. Antonio Machado. De mi cartera [↑](#footnote-ref-32)