

Санкт-Петербургский государственный университет

Певченко Алевтина Геннадьевна

Выпускная квалификационная работа

Русская поэзия XX века в испанских переводах

Уровень образования: бакалавриат

Направление 45.03.02 «Лингвистика»

Основная образовательная программа СВ. 5142. «Испанский язык»

Научный руководитель:

Кандидат филологических наук, старший
преподаватель кафедры романской
филологии
Иванова А. В.

Рецензент:

Кандидат
филологических наук,
доцент кафедры
романской филологии
Арсентьева М. В.

Санкт-Петербург
2023

Оглавление

Введение	3
Глава 1. Особенности перевода поэтических текстов.	8
1.1 Отличительные черты поэтического дискурса.....	8
1.2 Проблема перевода поэтических текстов.....	10
1.3. Национальные и культурные особенности произведения.....	12
1.3.1. Проблема перевода безэквивалентной лексики.....	12
1.3.2. Проблема перевода художественных средств.	15
Вывод по главе 1	16
Глава 2. Особенности испанской поэзии и ее отличия от русской.....	18
2.1. Разница в понимании «поэзии».....	18
2.2. Отличия испанского стихосложения от русского.	21
2.2.1. Особенности испанского стихосложения.	22
2.2.2. Особенности русского стихосложения.....	25
Вывод по главе 2.....	28
Глава 3. Анализ переводов стихотворений на испанский язык.	30
3.1. Владимир Маяковский.	30
3.2. Александр Блок.....	39
3.3. Федор Сологуб.....	42
3.4. Николай Гумилев.....	46
3.5. Анна Ахматова.....	51
3.6. Сергей Есенин.....	58
Вывод по главе 3.....	62
Заключение.....	63
Библиография.....	65

Введение

Двадцатый век зачастую называют самым динамичным веком в истории человечества. Именно в 20 веке кардинально меняется не только сама жизнь людей, но и их представление о жизни. Именно благодаря этим изменениям искусство двадцатого столетия отличается многообразием новых идей и течений, где каждый человек пытался привнести что-то новое, необычное, современное. Эти коренные изменения коснулись и поэзии, в которой, как и во всех видах искусства, появляется понятие «модернизм». Модернизм – это направление в искусстве, которое призвано отказываться от старых устоев и направленное на поиск новых способов восприятия и отображения реальности. Так, В. Г. Власов даёт модернизму следующее определение: общее обозначение художественных тенденций, течений, школ, деятельности отдельных мастеров XX в., порывающих с традициями искусства и считающих формальный эксперимент основой своего творческого метода [26]. Для русской литературы XX век – время переосмысления целей поэзии и стремления как можно ярче выразить свои искренние эмоции и чувства посредством искусства. Это время смелых и необычных экспериментов над формой и содержанием стихотворения, а также попытка использовать все возможности русского языка. Все эти факторы делают перевод русской поэзии XX века необычной и очень трудной задачей для переводчика.

Цель данной работы – провести анализ переводов русской поэзии двадцатого века на испанский язык и ответить на вопрос: насколько точно эти переводы отражают оригинальные стихотворения, оставившие такой глубокий след в русской культуре? Перевод поэтических текстов всегда считался невероятно сложным, или даже невыполнимым. Дело в том, что при переводе поэтических произведений необходимо учитывать множество критериев, таких как поэтическая форма, сюжет, художественные средства, культурный и исторический контекст и т.д. Сохранить все эти составляющие

при переводе произведения на другой язык часто просто невозможно. Наша задача – разбирая переводы произведений определить, какие детали оригинальных стихотворений переводчик смог перенести и адаптировать для языка перевода, а какие сохранить не удалось. При анализе мы будем не только проводить сравнительный анализ оригинального текста и перевода, но и рассматривать некоторые переводы одного произведения, предложенные разными переводчиками.

Для достижения цели нам следует также выполнить следующие **задачи:**

- Рассмотреть проблему художественного перевода в целом и поэтического в частности;
- Представить концепцию стихотворения, мнения ученых по поводу поэтического перевода и его задач;
- Выявить критерии качества поэтического перевода и требования к переводчику;
- Изучить сложности и проблемы, возникающие при переводе с русского языка на испанский;
- Сравнить взгляд обеих культур на поэзию и стихотворения;
- Отметить особенности русского и испанского стихосложения;
- Сравнить оригинальные тексты стихотворений русский поэтов двадцатого века и их переводы на испанский язык.

Актуальность нашего исследования заключается в том, что, несмотря на большую значимость в культуре нашей страны, русская поэзия двадцатого века, к сожалению, не смогла в достаточной степени заинтересовать испаноязычного читателя и оставить свой след в культуре испаноязычных стран. Как мы отмечали ранее, русская поэзия двадцатого века многогранна и содержит множество смыслов, идей, мыслей. В содержательном плане она объединяет в себе огромное количество философии, рассуждений о жизни и

чувствах и осмыслений исторических событий. И во взгляде поэтов на привычные вещи каждый человек может найти что-то для себя: что-то новое, что-то приятное, что-то впечатляющее или ужасающее. Богатство тем и сюжетов в русской поэзии двадцатого века граничит с разнообразием графических и звуковых форм. Именно по этой причине мы можем предположить, что качественный и проработанный перевод этих произведений на испанский язык востребован в современном мире, ведь испанский язык является родным для огромного количества людей, которые также тянутся к искусству и культуре разных стран.

Сегодня благодаря процессу глобализации, распространению влияния Интернета на жизни и интересы людей, возрастает заинтересованность людей в культурных особенностях других стран. Это утверждение верно и для русской культуры, которая привлекает внимание многих иностранцев, в том числе и испаноговорящих. И, несмотря на доступность переводов русской поэзии двадцатого века на английский язык, растет спрос на испанский вариант самых знаменитых в России стихотворений и интерес к жизни и творчеству гениальных русских поэтов. По этой же причине, выбирая произведения и их переводы для анализа, мы останавливались именно на тех вариантах переводов, которые можно свободно найти в сети Интернет, ведь именно эти переводы пользуются больше популярностью сейчас.

Объект исследования – переводы русской поэзии двадцатого века на испанский язык.

Существуют разные методы перевода поэтических произведений, и некоторые из них используют испаноязычные авторы при работе с переводами русской поэзии. Например, один из видов перевода – дословный построчный перевод. Цель такого перевода – наиболее точно передать смысл стихотворения, его образы и все идеи, вложенные автором. Пример такого перевода – работа Луиса Сантома Хункадели «Traducciones directas al

español de poesías y poemas de Serguéi Esenin»¹ [24]. Эти переводы наиболее точно передают содержательную сторону стихотворений, но в нашей работе мы обращаем внимание не только на корректно переданный смысл, но и на форму стихотворения, а также на воздействие, оказываемое тем или иным стихотворением на читателя. По этой причине, выбирая материал для анализа, мы обращались именно к художественным переводам, выполненным с целью передать не только смысл оригинального произведения, но и остальные, не менее важные его составляющие.

В работе мы проанализируем стихотворения поэтов разных направлений, произведения, отличающиеся своим авторским стилем и оставившие значительный след в русской культуре. Каждое из этих стихотворений содержит моменты, сложные для перевода и адаптации, и по этой причине их переводы представляет особый интерес для анализа.

Отбирая **материалы исследования**, мы обращали внимание, в первую очередь, на те версии перевода, которые можно найти в открытом доступе на сайтах, посвященных определенным поэтам или поэзии в целом. К сожалению, многие Интернет-ресурсы, публикующие переводы русской поэзии на испанский язык, не указывают имена переводчиков или ссылку на печатное издание, откуда были взяты варианты перевода. Тем не менее, нам удалось определить авторов переводов и печатные издания, в которых они были опубликованы. Полный перечень источников см. в разделе Библиография.

Теоретическая значимость и научная новизна нашей работы состоит в том, что мы рассматриваем особенности поэтического перевода именно с русского языка на испанский. Более того, мы описываем явления, характерные для испанского и русского стихосложения, которые и оказывают влияние на перевод, создавая сложности для переводчиков и влияя на восприятие читателей. Помимо большого теоретического

¹ Прямые переводы на испанский язык стихотворений и поэм Сергея Есенина.

исследования, содержащегося в этой работе, мы предлагаем анализ разных стихотворений, не относящихся к одному направлению, автору или теме. Более того, выбранные нами переводы этих стихотворений также выполнены разными переводчиками из разных стран. Эта разнородность позволяет нам охватить большее количество примеров переводов, что может также послужить основой для будущих исследований для тех, кого интересуют приведенные нами примеры переводов и их анализ.

Глава 1. Особенности перевода поэтических текстов.

Прежде всего следует отметить, что переводы лирических текстов – это разновидность художественного перевода. Художественный перевод, который еще называют литературным переводом, характеризуется не только смысловой, но и эстетической идентичностью. Ведь, в отличие от других видов перевода, при художественном переводе важно сохранить не только смысл исходного текста, но и его настроение, образы, посыл, эмоции. Работа литературного переводчика многообразна и поэтому требует от специалиста не только знание языка оригинала, но и мастерское использование родного языка, знание культурных особенностей, а также навыки литературного анализа текста, умение замечать скрытые от глаз обычного читателя художественные приемы, образы, детали – ведь, чтобы корректно перенести в язык перевода авторские литературные приемы, специалисту необходимо сначала расшифровать, понять их. При этом работа с лирическим произведением требует от переводчика еще больше навыков и усилий, ведь ко всему прочему добавляется еще и потребность в сохранении формы произведения. Как пишет И. С. Алексеева в своей работе «Текст и перевод»: «Ни в каком другом тексте игра формы не имеет такого важного значения, нигде больше эстетическая информация не представлена такой концентрацией средств, как в поэзии.» [1, с. 138]

Более того, зачастую в лирических произведениях гораздо больше выразительных средств, тропов и образов, которые, вместе со смыслом написанного, и влияют на восприятие текста читателем – а ведь именно это воздействие и стремятся сохранить переводчики лирических произведений.

1.1 Отличительные черты поэтического дискурса.

Поэзия — высшая форма бытия национального языка. В поэтическом творчестве с наибольшей полнотой и концентрацией выражается дух народа — своеобразие его исторического и культурного развития, его психического

строю. [10, с. 3] Более того, поэтическое творчество раскрывает все возможности языка позволяет делать его пластичным и создавать немислимые фигуры речи и выражения. При этом поэтические формы воздействуют на читателя, по большей части, именно эмоционально, на уровне восприятия. Часто люди не могут объяснить, что именно вызвало в них те эмоции, которые они испытали от того или иного стихотворения.

Рассмотрим детально, какие аспекты поэтического произведения играют роль в нашем его восприятии:

1. Форма стихотворения.

Когда мы говорим о форме лирического произведения мы подразумеваем его структуру, скелет, на котором оно строится. К форме относятся такие детали как количество строф и строк в каждой строфе. Более того, когда мы говорим про форму стоит принимать во внимание большое разнообразие традиционных стихотворных форм, таких как сонет, хокку, триолет и т.д. Здесь же стоит упомянуть понятие «графика» или «графическая композиция стихотворения». Под этим термином принято понимать внешний облик стихотворения – то, как строки располагаются на бумаге. Например, традиционным считается расположение строчек в строфе строго по вертикальной линии, где каждая строка начинается с заглавной буквы; сейчас существует огромное множество необычной и экспрессивной графики стихотворений: наиболее знаменитой из них можно назвать «лесенку» Владимира Маяковского.

2. Метрофоника стихотворения.

С древних времен поэтические тексты воспринимались людьми в первую очередь на слух, да и в целом «поэзия» и «музыка» идут рука об руку с самого их появления. Именно поэтому огромной значимостью обладает звучание поэтического текста, его звуковая организация. Метрика изучает нюансы, связанные с ритмом, слабыми и сильными долями, ударениями и

стихотворными размерами. Фоника, в свою очередь, изучает звуковую организацию в тексте, например – аллитерации, ассонансы, звуковой параллелизм и т.д. Вместе они создают в стихотворении неповторимую музыку, которая воздействует на читателя на бессознательном уровне.

3. Смысловая сторона стихотворения.

Хотя в лирических произведениях чаще всего отсутствует сложный сюжет, смысловая составляющая стихотворения играет очень важную роль. Главным героем в поэтическом дискурсе в основном выступает «Лирический герой» - отражение авторского сознания, через которое проходит все, о чем написано в стихотворении. По мнению Е. Г. Эткинда, «содержание поэзии— это не только сюжет стихотворения, но и прежде всего отношение поэта к тому, о чем он говорит, или, другими словами, образ поэта, создаваемый в каждом данном стихотворении». [10, с. 16]

4. Образный ряд стихотворения.

Еще один важный элемент воздействия на читателя - использование средств художественной выразительности, тропов, сложных образов и т.д. Образный ряд является важной частью любого поэтического произведения, а средства выразительности – один из главных инструментов поэта, позволяющий вызвать большой отклик в душе читателя. Более того, очень часто в поэзии образный ряд оказывается не менее, а иногда и более важен, чем основной сюжет.

1.2 Проблема перевода поэтических текстов.

Все эти аспекты, обозначенные нами выше, несомненно, оказывают влияние на то, как читатель воспринимает то или иное произведение. И если при работе над прозаическим произведением переводчики стремятся к передаче всех, даже малейших, деталей оригинального текста, то при переводе поэтического дискурса просто невозможно передать все оттенки

оригинального произведения в полной мере. По этой причине специалистам часто приходится чем-то жертвовать, чтобы стихотворение при переводе не утратило главных идей автора.

Здесь мнения переводчиков расходятся: одни считают, что наиболее важной составляющей стихотворения является именно его смысл, идея, заложенная автором, то, как он ее исследует и какие вопросы ставить перед читателем. Другие в первую очередь стремятся к сохранению авторского стиля, указывая на необходимость сохранить понимание важности конкретного автора и его видения поэзии.

В своей статье «Особенности художественного перевода поэтического текста» К. В. Баишева анализирует и сравнивает подходы разных ученых-лингвистов к критериям оценки поэтического перевода. По итогам ее исследования, можно сделать вывод о том, что Е. Г. Эткинд уделяет больше внимания передаче смысловой составляющей оригинального произведения, а И. С. Алексеева, наоборот, указывает на значимость звучания и поэтической формы. Опираясь на концепции лингвистов, К. В. Баишева представляет свой список критериев, желательных к сохранению, чтобы добиться максимально возможного качества выполненного перевода.

- 1) Основная мысль текста
- 2) Эпохальный и национальный колорит
- 3) Образы поэтического текста
- 4) Порядок элементов текста
- 5) Стиль оригинала
- 6) Лексика оригинала
- 7) Размер и метрика
- 8) Звукопись
- 9) Рифма
- 10) Тропы и фигуры, использованные в подлиннике [16]

Однако большая часть специалистов сходится в одном утверждении – универсальных критериев оценки художественного перевода поэтических текстов не существует: каждый отдельно взятый прецедент уникален и требует особенного подхода со стороны переводчика.

1.3. Национальные и культурные особенности произведения.

Одним из самых сложных вопросов, возникающих при переводе художественной литературы является вопрос о передаче этнических и культурных особенностей оригинального текста в языке перевода. К таким национальным особенностям мы можем отнести множество деталей: от использования привычных для носителей данного языка образов и сравнений, до упоминания конкретных мест, имен и использования слов, описывающих явления и процессы, характерные для этого народа, и не имеющих аналогов в языке перевода. Чтобы описать это явление также часто употребляется понятие «реалии». Под «реалиями» принято понимать лексемы, отражающие исторические, культурные и этнические особенности языка. По С. И. Влахову перевод реалий – «часть большой и важной проблемы передачи национального и исторического своеобразия, которая восходит к самому зарождению теории перевода как самостоятельной дисциплины» [2, с. 13]. Поэтические произведения, будучи отражением мысли автора, и стремясь воздействовать на читателя, буквально пропитаны этими культурными особенностями, что, конечно же, еще сильнее усложняет работу переводчика.

1.3.1. Проблема перевода безэквивалентной лексики.

Имена собственные и топонимы обычно не вызывают вопросов, ведь их принято оставлять в том виде, в котором они появляются в тексте или использовать транслитерацию, то есть перенос слова в систему правописания другого языка. Иногда переводчик может дать небольшое объяснение,

необходимое читателю для понимания сюжета. Гораздо труднее дела обстоят со словами, аналогов которым нет в языке перевода – такие слова называются также «безэквивалентная лексика». Размышляя над этой проблемой, многие специалисты по-разному решают задачу сохранения или изменения культурных особенностей оригинала.

Одним из вариантов решения этой задачи является транслитерация полная или частичная. Так переводчики поступали, например, с куклой матрешкой (matryoshka) или со словом самовар (samovar). Транслитерация позволяет передать краткость оригинального слова и его звуковую составляющую, при этом смысл слова воспринимается только через контекст или пояснение от переводчика. [18]

Еще одним вариантом выхода из подобной ситуации является «приблизительный перевод», замена слова на синонимичное выражение, словосочетание. Такой перевод будет наиболее понятным и привычным для читателя, однако может не в полной мере передавать смысл оригинального слова [18]. Например, когда В. Набоков переводил свое же произведение на русский язык, он не знал, что слово «jeans»² может быть перенесено в текст перевода транслитерацией и расшифровал его как «ковбойские штаны». Сейчас русскоязычному читателю это решение кажется странным и излишним, ведь джинсы для нас – такое же повседневное явление, как и в Америке.

Однако чаще всего, переводчики используют «приблизженный перевод», стараясь избежать прямого перевода безэквивалентной лексики.

В качестве примера мы взяли фрагмент из стихотворения Сергея Есенина «Исповедь хулигана» и его перевод чилийского поэта Никанора Парра.

Отрывок из «Исповеди хулигана».	Перевод на испанский язык.
---------------------------------	----------------------------

² Джинсы (здесь и далее перевод наш – А.П.)

<p>Но живёт в нём задор прежней вправки Деревенского озорника. Каждой корове с вывески мясной лавки Он кланяется издалека. И, встречаясь с извозчиками на площади, Вспоминая запах навоза с родных полей, Он готов нести хвост каждой лошади, Как венчального платья шлейф [31].</p>	<p>Pero con el mismo espíritu juguetón de antes. De aldeano travieso. Desde lejos saluda con una gran reverencia A las vacas pintadas en los letreros de las carnicerías. Y cuando se cruza con los coches de la plaza, El olor del estiércol lo remonta a los campos de su tierra Y está dispuesto a sostener en el aire la cola de cada caballo Como si fuese la cola de un traje de novia [36].</p>
--	--

В этом стихотворении можно встретить достаточно случаев использования поэтом лексики, трудной для перевода, но мы рассмотрим только этот отрывок. Интересно, что слово «извозчики» из оригинального текста имеет синонимичные аналоги в испанском языке, но переводчик избегает его использования, выбирая «coches», то есть сам конный экипаж, а не людей, которые им управляют. Стоит также упомянуть, что в отличие от испанского «coches», «извозчик» в русском языке не имеет связи с современным миром и воспринимается как устаревшее слово, что тоже придает стихотворению определенную атмосферу. Использованный переводчиком вариант может быть воспринят как «машины» из-за обширного употребления этого слова в современном испанском языке именно в этом смысле. Конечно, в контексте стихотворения и года его написания становится ясно, что «coches» следует воспринимать именно как «повозки», однако возможная путаница сбивает читателя, отвлекая его от внутреннего мира стихотворения.

Тем не менее, такая замена не нарушает смысловой и образной структуры стихотворения. Примером безэквивалентной лексики в этом отрывке является «венчальное платье». Никанор Парра переводит это словосочетание как «un traje de novia», букв. «платье невесты». Загвоздка в

том, что не любое платье невесты можно назвать венчальным. Венчальное платье – особый наряд невесты для обряда венчания, который, помимо ряда обязательных особенностей, обычно имеет шлейф. Тем не менее, перевод не теряет своей актуальности, он понятен читателю, не нарушает восприятие описываемой картины. Это позволяет нам сделать вывод, что, хотя некоторые детали оригинального стихотворения изменены в тексте перевода, перевод данного фрагмента можно назвать удачным.

1.3.2. Проблема перевода художественных средств.

Сложности, которые возникают при переводе художественных средств также, чаще всего, связаны именно с разницей культур и привычных образов для сравнений. Одни и те же природные явления могут восприниматься народами разных культур совершенно по-разному, и в связи с этим перед переводчиком всегда стоит вопрос: стоит ли изменять оригинальные образы на более привычные для читателей?

Самым ярким примером решения такой проблемы являются переводы произведений из других частей света. Так, например, когда восемнадцатый сонет Шекспира переводили на арабский язык, в строке «Shall I compare thee to a summer's day?»³ произошло одно очень важное изменение: вместо образа «летнего дня» появляется картина «места для прогулок и отдыха». Это произошло по очень простой и понятной причине: если для англоязычного читателя летние дни ассоциируются с теплом, отдыхом и хорошей погодой, то для арабской культуры лето – тяжелое и опасное время года, которое связано скорее с невыносимой жарой, чем с приятным климатом. А вот природные места отдыха, наоборот, олицетворяют свежесть, покой и единение с природой [23]. В таких случаях замена оригинальных образов на привычные для читателей другой культуры просто необходима, ведь идея не только перестанет вызывать эмоциональный отклик, но и грозит

³ Сравню ли с летним днем твои черты? (перевод Самуила Маршака)

недопониманием и появлением у читателя других, прямо противоположных эмоций.

Тем не менее, в практике перевода поэтических произведений бывали и такие случаи, когда, стремясь сделать текст максимально понятным для своего читателя, переводчик слишком сильно жертвовал оригинальным текстом. Например, при переводе «Рубайята» Омара Хайяма на английский язык, Э. Фицджеральд скорее не перевел, а описал свое видение на оригинальный текст. Многие строфы перевода не совпадают с оригинальным произведением [23]. Сьюзан Басснетт утверждает, что такая ситуация связана с тем, что еще в XIX веке среди англоязычных переводчиков сформировалась тенденция к упрощению иностранных текстов (а особенно текстов стран «третьего мира») в пользу читателей перевода. [11].

В настоящее время ситуация значительно улучшилась, проблему адаптации или сохранения оригинальных образов, как и культурный вопрос в целом, принято решать индивидуально в каждом отдельном произведении, уделяя большое внимание мыслям автора и эмоциям, которые он передает, используя те или иные художественные средства.

Вывод по главе 1

Подводя итог всем вышеперечисленным тезисам, можно сказать, что поэтический перевод действительно один из самых комплексных и трудных художественных переводов. Учитывая огромное количество условностей, переводчик должен выполнять не только работу переводческую, но аналитическую и творческую. Более того, поэтический перевод текста неоднороден и не может быть таковым, ведь составить общий перечень критериев для оценивания качества переводов не представляется возможным – в каждом стихотворении переводчик встречает новую задачу, новый путь, который он должен преодолеть.

Вопрос об адаптации культурных особенностей текста все еще не разрешен. С одной стороны, при переводе стихотворение не должно терять своих национальных особенностей, ведь именно они передают его самобытность и знакомят читателя с особенностями другой страны, позволяя посредством определенных образов передать атмосферу оригинала и дать читателю прочувствовать культуру других народов. С другой стороны, образы, неизвестные читателю не смогут в полной мере передать эмоции, заложенные автором. Более того, многие образы, существующие в обеих культурах могут нести в себе разный смысл. В конце концов это решение остается за переводчиком в каждом отдельном случае, ведь именно переводчик решает, какие детали переводить дословно, какие перефразировать, а какие пояснить вне текста произведения.

Это в очередной раз доказывает неоднозначность переводческих задач и кропотливый труд переводчиков, работающих над ними.

Глава 2. Особенности испанской поэзии и ее отличия от русской.

Одной из самых значимых проблем художественного перевода поэзии является вопрос различия культур языка оригинала и языка перевода. И выражается эта проблема не только в использовании национальных символов, образов, имен собственных и прочих деталей внутри текста произведения, но и в вопросе формы стихотворения, типичной для той или иной культуры. Дело в том, что у разных народов часто разнится понимание самой концепции поэзии. Целью этой главы является анализ различий между русским и испанским пониманием поэзии, а также привычной для этих культур форме стихотворения.

Несмотря на то, что форма стихотворения является только одним из инструментов поэзии, в данной главе большее внимание мы уделяем именно поэтической форме, ее особенностям в русском и испанском языках. Форма была выбрана нами в качестве ключевого фактора, который зачастую более всего влияет на качество перевода и его восприятие.

2.1. Разница в понимании «поэзии».

Если мы проследим за историей развития поэзии в обеих странах, мы сможем обнаружить черты, общие для русской и испанской литературы в различных эпохах. Так, например, можно отметить влияние английского и немецкого романтизма и, как следствие, появление испанских и русских поэтов-романтиков и их общее стремление к определенной поэтической форме.

Тем не менее, испанская поэзия пошла совсем по другому пути, и сейчас зачастую русскоязычному читателю трудно воспринимать испанские стихотворения. Это связано с тем, что отличия между испанской и русской поэзией гораздо глубже, чем может показаться на первый взгляд. Эти отличия – не только разница культур, поэтических течений и фонетических,

морфологических и синтаксических особенностей этих языков, но и различные взгляды народов одной и другой страны не только на роль поэзии в культуре, но и на то, что они понимают под словами «поэзия» и «стихотворение».

Конечно же, мы говорим не о различиях в терминологии, ведь оба этих понятия, как в русском языке, так и в испанском, являются синонимичными и одинаково часто используются в одном и том же контексте. Однако понимание отличий между ними скорее служит ключом к вопросу о том, где проходит грань между поэзией и прозой. Забегая вперед отметим, что этот вопрос до сих пор является актуальной темой для обсуждения, ведь лингвисты обеих стран выражают различные мнения на этот счет.

Итак, в Испании уже в 18 веке исследователи искали способ, как отделить понятие «поэзия» от «стихотворения» и высказывали свое мнение о том, что вообще можно называть поэзией. Испанский поэт того времени Игнасио де Лусан в своем литературно-теоретическом трактате «*La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies*»⁴ выражает следующую точку зрения: хотя по мнению многих людей стихотворение необходимо в поэзии, стихотворение – просто инструмент поэзии, который служит ей, как в живописи служат кисти и краски [15, с. 29]. Другими словами, автор рассматривает стихотворную форму как один из инструментов для создания поэтического текста. Этот подход значительно расширяет смысл понятия «поэзия», ведь он отходит от идеи об однородности ее формы.

Позже эти идеи развивали и другие испанские литературоведы. Например, Франсиско де Паула Каналехас в «*Curso de Literatura general*»⁵ пишет, что для поэзии фундаментальной отличительной чертой является план содержания, способность воспеть окружающий мир при помощи

⁴ Поэтика, или правила поэзии в ее целом и важнейших ее родов.

⁵ Общий курс литературы.

имеющихся в языке слов и средств. Стихотворение, в свою очередь, определяется симметрично воспроизведенным ритмическим периодом [12].

В России эту проблему начали активно обсуждать только в 20 веке. На развитие этого вопроса, несомненно, оказали серьезное влияние такие течения как формализм и структурализм. И, хотя русские лингвисты глубоко исследовали этот вопрос и предложили ряд вариантов решения данной дилеммы и различения двух понятий, в народе их идеи не прижились. В сознании российского читателя разница между понятиями «поэзия» и «стихотворение» сводится скорее к известности имени автора и искусности его языка, но не к форме произведения. Другими словами, для нашей страны эти понятия абсолютно синонимичны, ведь мы привыкли что поэзия – это в первую очередь именно стихотворения, в которых сохраняется определенный ритм, рифма и стихотворный метр.

Таким образом, различия, препятствующие переводу стихотворений с русского языка на испанский заключаются даже в самом значении слова «поэзия». Даже если сравнить толкование слова «поэзия» в русском языке и «poesía» в испанском, мы увидим эту разницу.

Итак, по толковому словарю С.И. Ожегова поэзия – «словесное художественное творчество, преимущественно стихотворное» [27].

Обратившись к электронному ресурсу Diccionario de la lengua Española мы увидели следующее значение для слова poesía - manifestación de la belleza o del sentimiento estético por medio de la palabra, en verso o en prosa⁶ [22].

Как мы можем видеть в данных толкованиях, хотя в обоих случаях фигурирует стихотворная форма, в словаре Ожегова она отмечена как основная форма выражения поэзии, что привычно для русской поэтической культуры. В словаре испанского языка больший акцент делается на то, какую роль выполняет поэзия, ее эстетическую функцию, чем на форму, которая, по

⁶ Выражение красоты или эстетического чувства с помощью слова в стихах или прозе.

толкованию, может быть любой. При этом стоит заметить, что и «поэзия», и «poesía» являются многозначными словами, то есть они имеют более одного значения. И у обоих понятий есть идентичное значение «стихотворение, стихотворное произведение», однако в словаре Ожегова это значение отмечено более употребительным, чем в испаноязычном толковом словаре.

Цитаты из словарей подтверждают тезисы, выраженные нами ранее: для испанского языка поэзия – это более обширное понятие, включающее в себя произведения разных форм, объединенные общей идеей воспевания прекрасного. В свою очередь, русскоязычные читатели привыкли воспринимать поэзию скорее по формальному признаку, чем по содержательному.

2.2. Отличия испанского стихосложения от русского.

Одним из ключевых факторов, влияющих на качество художественного перевода является понимание переводчиком оригинального текста, его особенностей и целей. Часто, на это понимание могут повлиять различные факторы, такие как, например, непрофессионализм переводчика или сложный текст оригинального произведения, который с трудом поддается анализу. Однако чаще всего усложняют задачу именно культурные различия между двумя языками.

Так, например, разное понимание поэзии, поэтической формы или стихотворческого процесса может вызвать значительные затруднения для переводчика. Для того, чтобы разобраться в отличительных чертах и сходствах испанской и русской поэтики, мы рассматриваем их детальнее, с целью выявления их основных особенностей, влияющих на конечное качество перевода.

2.2.1. Особенности испанского стихосложения.

Стоит начать с того, что мы понимаем под «испанским стихосложением». Конечно же, поэзия – очень неоднородное явление, которое сложно чем-то ограничить или описать четким количеством критериев. Поэзия, как и язык, явление динамичное, которое постоянно развивается, совершенствуется. Однако даже несмотря на это, мы можем выделить критерии, общие для большинства поэтических произведений той или иной культуры. Так, например, мы уже указали что для русской поэзии характерно использование рифмы и метрического стихосложения, и для большей части русскоязычных стихотворений это утверждение будет справедливо. Рассматривая «типичное» для русского языка стихотворение мы также можем заметить, что большую роль играют образы, отраженные в выразительных средствах. Для испанской поэзии описание будет совсем другим. Однако перед тем, как давать ей краткую характеристику, мы разберем некоторые аспекты истории испанской поэзии.

Испанская поэзия имеет богатую историю, уходящую корнями в традиции средних веков. Со временем она развивалась, изменялась, поэты экспериментировали с формами стихотворений и их содержанием. Несмотря на то, что испанская поэзия на протяжении разных веков подвергалась большому влиянию европейских поэтических тенденций, направлений и учений, она не утратила окончательно черт средневековой поэзии. Для произведений того времени было характерно асиллабическое и аметрическое стихосложение, то есть стихотворная форма не подразумевала равного количества слогов в строках и совпадающих ударений. Тем не менее, в целом можно отметить стремление к равносложности и равноударности [4, с. 114].

Эту особую форму испанской поэзии средних веков до сих пор можно проследить в некоторых произведениях современной испанской литературы. И хотя в процессе развития часто было востребовано именно силлабо-

тоническое⁷ стихосложение, «в целом испанское стихосложение развивается в противовес тенденции, характерной для большинства литератур...» [5, с. 333].

Многие испанские лингвисты называют испанское стихосложение силлабо-тоническим. Например, Домингес Капаррос в своей работе «*Métrica Española*»⁸ приводит пример силлабо-тонического стихосложения:

Отрывок из стихотворения	Метрическая структура
La noche el cielo en su sombroso manto	— / — / — — — / — / —
Lóbrega encapotó; tal vez brillaba	/ — — — — / — / — / —
Relámpago sombrío, que el espanto	— / — — — / — — — / —
Y el horror de la noche acrecentaba...	— — / — — / — — — / —

(Цит. по [13, с. 61])

Это стихотворение без сомнений можно назвать силлабическим, ведь в каждой строке насчитывается по 11 слогов. Однако является ли это стихотворение тоническим – вопрос спорный. То, что испанские лингвисты понимают под силлабо-тоническим стихотворением не совсем то же самое, что принято понимать во многих других языках. Например, для большей части языков ударения в силлабо-тоническом стихотворении могут опускаться, то есть быть пропущенными в чередовании ударных и безударных, оставляя три безударных слога подряд. Однако они не имеют

⁷Силлабо-тоническое стихосложение – стихосложение, основанное на правильном чередовании ударных и безударных слогов. [25]

⁸ «Испанская метрика»

тенденции сдвигаться на безударный слог, ведь из-за этого сбивается ритм стихотворения. Однако для испанского силлабо-тонического стихосложения такая ситуация является нормой. Хотя именно по этой причине многие лингвисты считают, что такого стихосложения не существует в испанском языке. «Испанский стих не укладывается в рамки силлабики⁹, силлабо-тоники или тоники¹⁰. Он принадлежит не какой-либо одной системе, а охватывает силлабо-тонический, тонический, силлабический типы стихосложения, каждый из которых имеет свои особенности, определяемые характером испанского языка» [5, с. 334].

Эта особенность испанской поэзии является наиболее значимой для перевода русской поэзии на испанский язык. Она точно описывает одно из самых ярких отличий русской поэзии от испанской – их отношение к форме. Для испанской поэзии форма не является основополагающим фактором. Гораздо более важными аспектами поэтического произведения в испанской литературе выступают, как раз, смысловая часть и образный ряд. В русской поэзии иногда поэт может пренебречь смысловой частью ради достижения абсолютной формы стихотворения. Для русской поэзии часто форма является ключом к пониманию идеи, заложенной автором – нередки и такие случаи, когда в том, как стихотворение звучит, заложен дополнительный контекст, идея, ассоциация, которая влияет на читателя, вызывая нужную эмоцию. Форма стихотворения в испанской поэзии часто не играет большой роли в том числе из-за тенденции к импровизации, экспериментам и творчеству без рамок. Эта вседозволенность позволяет раскрыть максимальный простор для поэтической мысли, созданию новых образов и неповторимых деталей. Комбинируя разные типы стихотворений и выходя за рамки рифмы, ритма и размера, испанская поэзия представляет собой скорее свободный стих – полет мысли автора.

⁹ Силлабическое стихосложение – это стихосложение, основанное на одинаковом количестве слогов в каждой стихотворной строке (равносложии) [25].

¹⁰ Тоническое стихосложение – это система стихосложения, основанная на упорядоченности появления ударных слогов в стихе [25].

Однако рифма, вопреки распространенному мнению, не только присутствует в испанской поэзии, но и имеет зачастую большую значимость для произведения. Здесь, как и в случае со стихотворными размерами, для испаноязычного читателя рифма гораздо шире и многообразнее, чем для русского. Испанские поэты не придерживаются одного вида рифмовки, для них, чем неожиданнее рифма, тем более сильное впечатление она произведет на читателя. И если для классической русской поэзии характерна так называемая «богатая рифма», то есть рифма наиболее полнозвучная, в которой слова звучат наиболее похожими, созвучными; то для испанского языка «богатые рифмы» часто звучат банально. А вот консонансная¹¹ и ассонансная¹² рифмы, наоборот, подчеркивают необычную красоту языка и часто используются в самых разных поэтических произведениях Испании.

Конечно, стоит упомянуть, что и белый стих, то есть произведения, в которых отсутствует рифма, гораздо чаще используются в испанской поэзии, чем в русской. Этот факт также подтверждает выраженный нами ранее тезис о том, что испанская поэзия имеет гораздо более разнообразную и неоднородную форму. Более того, в современной испанской поэзии постепенно появляется тенденция к смешиванию разных видов рифм и размеров внутри одного стихотворения [5, с. 337].

2.2.2. Особенности русского стихосложения.

Как мы уже не раз замечали, для русской поэзии во все времена был актуален вопрос поиска идеальной формы. То, как стихотворение звучит, почти всегда так же важно, как и то, какую смысловую нагрузку оно несет в

¹¹ Консонансная (диссонансная) рифма - условная рифма, в словах которой полностью или частично совпадают согласные звуки, но различны ударные гласные. Например: парус – пелось, бублики – яблоки, страстный – грозный. [19]

¹² Ассонансная рифма - созвучие в словах гласных звуков при полном или частичном несовпадении согласных. Например: ровно – поздно, ветер – лебедь, звезда – трава. [19]

себе. В разные времена вопрос о форме был разным, но всегда оставался актуальным для поэтов и лингвистов.

Когда русская поэзия начала свое бурное развитие в 18 веке, поэты стремились соблюдать метрические законы и использовать богатую, полнозвучную рифму. Тогда это было обусловлено большим влиянием немецкого и английского романтизма. Наибольший вклад в появление русского силлабо-тонического стихосложения внесли М. В. Ломоносов и В. К. Тредиаковский, совместив тоническую структуру народного стихотворения и распространенное тогда силлабическое стихотворение. Их исследования и успешность силлабо-тонического стихосложения на русском языке привели к тому, что вплоть до 20 века эта форма господствовала в русской поэзии. И до сих пор, силлабо-тоническое стихосложение с богатыми рифмами охватывает большую часть стихотворений на русском языке.

В 20 веке ситуация несколько меняется: с приходом новых литературных и философских течений, а также с появлением новых взглядов на жизнь и творчество, в русской поэзии открывается простор для экспериментов над формой и содержанием поэтических текстов. Авторы пробуют себя в разных стихотворных размерах, осваивают новые пути передачи звука, эмоции и смысла.

Тем не менее, даже когда поэты экспериментировали со стихотворной формой, создавая графическую поэзию или добавляя в стихотворную форму какой-либо концепт, часто они все еще писали стихотворения внутри возведенных ранее рамок размеров и ритма. В своей работе Александра Шевелева Дергачева сравнила стихотворение В.В. Маяковского «А вы могли бы?» и пушкинского «Евгения Онегина» с точки зрения стихотворной формы. Для более наглядного сравнения в разборе приведены метрические схемы:

Отрывок из «Евгения Онегина»	Метрическая структура
Мой дядя самых честных правил, Когда не в шутку занемог, Он уважать себя заставил И лучше выдумать не мог.	- / - / - / - / - - / - / - - - / - - - / - / - / - - / - / - - - /

«А вы могли бы?»	Метрическая структура
А ВЫ МОГЛИ БЫ? 111 Я сразу смазал карту будня, плеснувши краску из стакана; я показал на блюде студня косые скулы океана. На чешуе жестяной рыбы прочел я зовы новых губ. А вы ноктюрн сыграть могли бы на флейте водосточных труб?	- / - / - / - / - - / - / - - - / - - - - / - / - / - - / - / - - - / - - - - / - / - / - - / - / - / - / - / - / - / - / - - / - - - / - /

(Цит. по [13, с. 64])

При сравнении этих двух текстов и их метрических структур можно заметить, что они почти полностью совпадают. Особенно отчетливо это видно на метрическом рисунке первых четырех строк обоих стихотворений. Этот случай представляется нам интересным, ведь он показывает, что при общей направленности поэзии 20 века на отход от классических метров и

поиск новых поэтических форм, классический ямб все еще имеет большое влияние на стихотворения. Более того, изобретенная В.В Маяковским «лесенка», на первый взгляд отходит от классического метра, разделяя части одной строки интонационно и графически, тем не менее, на данной схеме прекрасно видно, что новая форма записи стихотворения не изменила его размера, не нарушила ритм, не повлияла на рифмы.

Этот сравнительный анализ доказывает огромное влияние силлаботонического стихосложения на русскую поэзию – даже с учетом экспериментальной направленности поэзии 20 века, все еще в основе у поэтов лежит принцип мелодичности, единого ритма, созвучия рифм. И конечно, такой подход к стихосложению отличается коренным образом от испанского свободного стиха, в котором стихотворение может принимать разные, самые необычные формы в зависимости от желания поэта.

Говоря о рифмах, стоит отметить, что хотя с 18 века закрепилось стремление поэтов к абсолютной рифме, в 20 веке на волне новых подходов к поэзии появляется также и консонансная, и ассонансная рифмы, характерные также и для испанской поэзии, и, в том числе, начинает развиваться белый стих.

Вывод по главе 2

Описывая особенности поэзии в русской и испанской культуре, мы отмечаем, что их отличия начинаются с того, что даже слово «поэзия» имеет немного разные значения для обеих культур. В целом, мы можем сказать, что испанская поэзия подразумевает больше творческой свободы для поэта, не ограничивая его строгими рамками поэтической формы или рифмовки. Для русского же стихотворчества, стремление к идеалу формы, мелодичности поэзии, поиски гармоничных созвучий – все это крепко связано с поэзией. Это противоречие порождает следующий вывод: в испанской поэзии стихотворной форме уделяется гораздо меньше внимания, чем в русской.

Именно по этой причине испанская поэзия кажется сложной и странной для русскоязычного читателя. И по этой же причине при переводе русской поэзии на испанский язык, чаще всего, к сожалению, произведения теряют значимое количество особенностей, содержащихся в форме. И так как зачастую в стихотворениях 20 века именно в форме стихотворения заложена уникальная авторская идея, упущения рифмы или ритма при переводе его на испанский язык изменит стихотворение, лишит его отличительных черт и сделает авторский язык более скудным.

Глава 3. Анализ переводов стихотворений на испанский язык.

Как мы уже не раз упоминали, русская поэзия 20 столетия – уникальна. Она объединяет в себе новые экспериментальные черты и традиционное для русской поэзии стихосложение. Каждый поэт этого времени стремился привнести что-то свое, уникальное, как в форму стихотворения, так и в его содержание. Конечно, в этой работе мы не можем уделить достаточное количество внимания всем именитым поэтам этой эпохи, хотя многие их произведения обладают своими особенными чертами и интересными переводческими задачами. Тем не менее, из всех доступных нам примеров переводов русской поэзии 20 века на испанский язык мы дадим свой анализ нескольким самым интересным, на наш взгляд, переводам. Чтобы охватить разные аспекты богатейшей поэзии этого столетия, мы выбрали произведения, отражающие определенные поэтические идеи, тенденции и направления.

Забегая вперед скажем также, что особое внимание мы уделяем анализу стихотворений футуризма, и на это есть ряд причин. Во-первых, стихотворения футуристов, в особенности поэзия Владимира Маяковского, вызывают наибольший интерес и пользуются особой популярностью в испаноязычных странах, что видно даже по количеству публикаций их переводов. Во-вторых, несмотря на обилие идей и произведений в поэзии других направлений, именно футуризм смог оказать влияние на зарубежную культуру, привлекая внимание как людей, созидающих искусство, так и его поклонников.

3.1. Владимир Маяковский.

«А вы могли бы?»	Перевод Хосе Мануэля Прието.
Я сразу смазал карту будня, плеснувши краску из стакана;	De un golpe embadurné el mapa de un día gris salpicándome el colete con pintura de un vaso

<p>я показал на блюде студня косые скулы океана. На чешуе жестяной рыбы прочел я зовы новых губ. А вы ноктюрн сыграть могли бы на флейте водосточных труб? [32]</p>	<p>y señalé en un plato de carne en gelatina los rómulos oblicuos del océano. En las escamas de estaño de un pez en conserva leí el llamado de unos nuevos labios. ¿Y usted podría tocar un nocturno en una flauta de cañerías? [38]</p>
---	--

Это стихотворение можно назвать одним из первых серьезных выступлений автора перед обществом. Это стихотворение такое же яркое и вызывающее, как и сам поэт, и его твердое звучание в русском варианте обусловлено четким ритмом и звуковым рядом. И, в общем и целом, это короткое стихотворение передает простую и четкую мысль – видеть прекрасное в обычном, создавать искусство из привычных вещей. В переводе не сохранен ритм оригинального стихотворения, однако общий посыл и образный ряд передан довольно точно: «плеснувши краску» - «salpicándome con pintura», «косые скулы океана» - «los rómulos oblicuos del océano», «флейта водосточных труб» - «flauta de cañerías». Тем не менее, переводчик добавляет некоторые детали, которых не было у Маяковского. Например, для строки «плеснувши краску из стакана» Хосе Мануэль Прието добавляет слово «coleto», которое можно перевести как «грубая ткань», «холст» (salpicándome el colete con pintura de un vaso¹³). В строке «На чешуе жестяной рыбы» произошло сразу два важных изменения в тексте перевода. Во-первых, переводчик добавляет к слову «рыба» пояснение «en conserva»¹⁴, во-вторых, заменяет эпитет «жестяной» на «de estaño»¹⁵. И если рыба в

¹³ Обрызгивая холст краской из стакана

¹⁴ Консервированная(рыба).

¹⁵ Оловянный.

консервах воспринимается как развитие «съедобных» образов, то появление эпитета «оловянный» с первого взгляда не имеет смысла. Тем не менее, олово имеет непосредственное отношение к жести, ведь все консервные банки делают из жести, покрытой слоем олова. Таким вот не самым ясным для русскоязычного читателя образом, Хосе Прието разбавляет авторский образ своим видением.

Следует также отметить, что, будучи любителем экспериментов со словами и синтаксическими конструкциями, Владимир Маяковский уже в самом начале употребляет слово «будни» в единственном числе, что не свойственно для русского языка. И это слово привлекает к себе внимание читателя не просто так. Будни – это именно рабочие дни, воспринимаемые большей частью людей как серые, скучные однообразные. Именно эту однообразность «смазывает» лирический герой произведения, «плеснувши краску». В испанском языке нет подобного слова, которое могло бы кратко и точно описать рабочие дни, и по этой причине переводчик интенсифицирует «день» эпитетом «gris»¹⁶, что одновременно подчеркивает образ скучных серых дней и сочетается с идеей «раскрашивания» будней.

Еще один вариант перевода этого стихотворения, интересный для анализа – перевод Альфредо Гурса. Сравним его с уже рассмотренным нами переводом.

Перевод Хосе Мануэля Прието.	Перевод Альфредо Гурса.
De un golpe embadurné el mapa de un día gris salpicándome el colete con pintura de un vaso y señalé en un plato de carne en gelatina los pómulos oblicuos del océano. En las escamas de estaño de un pez en	De un golpe manché el mapa de los días, salpicando la pintura del frasco; y mostré en el plato de áspic los oblicuos pómulos del océano. En las escamas de un pez de estaño

¹⁶ Серый.

<p>conserva leí el llamado de unos nuevos labios. ¿Y usted podría tocar un nocturno en una flauta de cañerías?</p> <p>[38]</p>	<p>he leído el llamado de nuevos labios. ¿Y usted un nocturno tocar podría en la flauta de los tubos del desagüe?</p> <p>[39]</p>
---	---

Для начала следует отметить общие черты обоих переводов. Во-первых, примечательно, что оба переводчика выбрали форму обращения на «Usted» – что является эквивалентом русской формы второго лица единственного числа, уважительное обращение к одному человеку – хотя в русском варианте «вы» может восприниматься как второе лицо и единственного, и множественного числа. Оба стихотворения сохраняют тему, идею, образы и графическую форму стихотворения Маяковского, не сохраняя четкую ритмическую структуру и рифму.

Еще одна особенность стихотворения и его переводов, которую стоит упомянуть, кроется в графическом оформлении стихотворения. Помимо классической для поэзии Маяковского «лесенки», в этом стихотворении, вопреки русской стихотворческой традиции, каждая новая строчка не начинается с заглавной буквы. И эта особенность также сохранена в обоих переводах.

Теперь отметим несколько отличительных черт перевода Альфредо Гурса. Уже упомянутая нами трудность перевода слова «будни» затронула и этот перевод: здесь, переводчик не усиливает значение слова «день» никакими эпитетами, но ставит его во множественное число – «el mara de los días»¹⁷. Этот ход прибавляет немного зацикленности, но, к сожалению, не доносит до читателя нужное настроение. В этом переводе отсутствуют добавленные переводчиком слова, и его, в общем и целом, можно назвать

¹⁷ Карта дней.

менее вольным и более дословным, чем перевод Хосе Мануэля Прието. Даже в финальном фрагменте стихотворения Альфредо Гурса пословно переводит оригинальное стихотворение, не изменяя структуру предложения, из-за чего значительно нарушается нормальный для испанского вопросительного предложения порядок слов.

Перевод Хосе Мануэля Прието.	Перевод Альфредо Гурса.
<p>¿Y usted podría tocar un nocturno en una flauta de cañerías?</p> <p>[38]</p>	<p>¿Y usted un nocturno tocar podría en la flauta de los tubos del desagüe?</p> <p>[39]</p>

Сложно сказать, какой из переводчиков лучше справился с этим фрагментом. С одной стороны, более понятный для испаноязычного читателя перевод Хосе Мануэля Прието ощущается органичным и «правильным». С другой, в стихотворении на русском языке порядок слов тоже нельзя назвать прямым, наоборот, композиция стихотворения подразумевает ударения именно на «а вы» и «могли бы». С этой точки зрения, перевод Альфредо Гурса выглядит и звучит экспрессивнее, сохраняя акценты оригинального стихотворения. В любом случае, оба перевода справляются со своей основной задачей – передать экспрессию, вызов стихотворения Маяковского.

«Послушайте!»	Перевод Альфредо Гурса.
<p>Послушайте! Ведь, если звезды зажигают — значит — это кому-нибудь нужно? Значит — кто-то хочет, чтобы они были?</p>	<p>¡Escuchen! Si las estrellas se encienden, ¿quiere decir que alguien quiere que ellas estén? ¿quiere decir que alguien llama a estos</p>

<p>Значит — кто-то называет эти плевочки жемчужиной?</p> <p>И, надрываясь в метелях полуденной пыли, врывается к богу, боится, что опоздал, плачет, целует ему жилистую руку, просит — чтоб обязательно была звезда! — клянется — не перенесет эту беззвездную муку!</p> <p>А после ходит тревожный, но спокойный наружно. Говорит кому-то: «Ведь теперь тебе ничего? Не страшно? Да?!» Послушайте! Ведь, если звезды зажигают — значит — это кому-нибудь нужно? Значит — это необходимо, чтобы каждый вечер над крышами загоралась хоть одна звезда?!</p> <p>[32]</p>	<p>escupitajos? ¿quiere decir que alguien llama a estos escupitajos perlas? Y, agotado en la borrasca de polvo del mediodía, irrumpe ante Dios; teme haber llegado tarde, llora, le besa la nudosa mano, pide ¡que sin falta haya una estrella! jura ¡no soportará este tormento sin estrellas! Y después camina ansioso, pero tranquilo por fuera. Le dice a alguien: “¿Ahora estás bien? ¿No tienes miedo? ¡¿Sí?!” ¡Escuchen! Si las estrellas se encienden, ¿quiere decir que a alguien le hacen falta? ¡¿quiere decir que es necesario, que cada tarde sobre los tejados se encienda al menos una estrella?!</p> <p>[39]</p>
--	--

«Послушайте!» - еще одно общеизвестное и любимое всеми стихотворение Маяковского, отличающееся от других по тону, идее и стилю. Перевод Альфредо Гурса корректно передает идею, образы и метафоры стихотворения, сохраняя синтаксические приемы, такие как, например, риторические вопросы, анафоры и парцелляция. Еще одна необычная особенность данного стихотворения – довольно вольная рифма, перемешанная с «белым стихом», и эта особенность кажется очень подходящей для испаноязычных переводов, учитывая, что чаще всего рифма оригинального стихотворения не сохраняется.

Альфредо Гурса очень точно передает все авторские тропы, «метели полуденной пыли» - «la borrasca de polvo del mediodía», «ходит тревожный, // но спокойный наружно» - «camina ansioso, // pero tranquilo por fuera». Эмоциональный окрас оригинального текста также неизменен и в переводе, Альфредо Гурса передает все авторские знаки препинания (например, «Да?!» - «¿Sí?!») и сохраняет резкость подбираемых поэтом слов: «врывается к богу» - «irrumpe ante Dios», «плачет...просит...клянется» - «llora...pide...jura».

В целом, весь этот перевод можно назвать дословным, за исключением одного момента. В самом начале строка «Значит — кто-то хочет, чтобы они были?» дублирует следующую строку: «¿quiere decir que alguien llama a estos escupitajos?»¹⁸ - «¿quiere decir que alguien llama a estos escupitajos perlas?»¹⁹. Конечно, это может быть необычным решением переводчика, но мы склонны считать, что этот момент является опечаткой, или, возможно, сбоем при публикации.

Альтернативный перевод для этого стихотворения предлагают Сантос Эрнандес, Хоаким Орта и Мануэль де Сеабра.

Перевод Альфредо Гурса.	Перевод Сантоса Эрнандеса,
-------------------------	----------------------------

¹⁸ Значит — кто-то зовет эти плевочки?

¹⁹ Значит — кто-то называет эти плевочки жемчужинами?

	Хоакима Орта и Мануэля де Сеабра.
<p>¡Escuchen!</p> <p>Si las estrellas se encienden,</p> <p>¿quiere decir que alguien quiere que ellas estén?</p> <p>¿quiere decir que alguien llama a estos escupitajos?</p> <p>¿quiere decir que alguien llama a estos escupitajos perlas?</p> <p>Y, agotado</p> <p>en la borrasca de polvo del mediodía,</p> <p>irrumpe ante Dios;</p> <p>teme haber llegado tarde,</p> <p>llora,</p> <p>le besa la nudosa mano,</p> <p>pide</p> <p>¡que sin falta haya una estrella!</p> <p>jura</p> <p>¡no soportará este tormento sin estrellas!</p> <p>Y después</p> <p>camina ansioso,</p> <p>pero tranquilo por fuera.</p> <p>Le dice a alguien:</p> <p>“¿Ahora estás bien?</p> <p>¿No tienes miedo?</p> <p>¡¿Sí?!”</p> <p>¡Escuchen!</p> <p>Si las estrellas</p>	<p>¡Escuchad!</p> <p>Si brillan las estrellas</p> <p>¿quiere decir que alguien las necesita?</p> <p>¿quiere decir que alguien quiere que estén?</p> <p>¿que alguien les llama perlas a esos escupitajos pequeñitos?</p> <p>y, sin aliento,</p> <p>en un turbión de polvo, al mediodía,</p> <p>se dirige hacia Dios,</p> <p>temiendo llegar tarde,</p> <p>llora,</p> <p>besa su áspera mano,</p> <p>implora</p> <p>que haya una estrella al menos.</p> <p>¡Jura</p> <p>que no puede aguantar este tormento de que no haya</p> <p>estrellas!</p> <p>Después</p> <p>pasea tembloroso</p> <p>—fingiéndose sereno—</p> <p>y comentando a otro:</p> <p>«Así va mejor ¿no?</p> <p>No da miedo</p> <p>¿verdad?»</p> <p>¡Escuchad!</p> <p>Si brillan</p>

se encienden, ¿quiere decir que a alguien le hacen falta? ¡¿quiere decir que es necesario, que cada tarde sobre los tejados se encienda al menos una estrella?! [39]	las estrellas ¿quiere decir que alguien las necesita? ¿quiere decir que es necesario que cada noche por sobre los tejados al menos una estrella se ilumine? [37]
---	--

Первым же заметным отличием является обращение в начале стихотворения. Как и в случае с предыдущим предложением, обращение на «вы» в русском языке охватывает большее количество возможных адресатов. В этой ситуации речь идет уже не о разнице единственного и множественного числа, а вопросу уважительного или приятельского обращения к толпе. Здесь ситуация, опять же, двоякая. С одной стороны, для испанского языка обращение к толпе, к народу выглядит натуральнее с формой «¡Escuchad!», с другой – уважительное обращение на «Вы» ко всем незнакомым людям – неотъемлемая часть русской культуры, которой пропитана наша поэзия. По этой причине оба варианта приемлемы в этих переводах.

Перевод Сантоса Эрнандеса, Хоакима Орта и Мануэля де Сеабра можно назвать более вольным, свободным, потому что он включает в себя незначительные отхождения от оригинального произведения. Например, в этом переводе звезды не «зажигают», они просто «сияют» («Si brillan las estrellas»²⁰), рука бога из «жилистой» превращается в «грубую» или «шероховатую» («besa su áspera mano»²¹). Тем не менее, несмотря на редкие расхождения с оригинальным текстом, переводчикам удалось отразить некоторые моменты точнее, чем в переводе Альфредо Гурса. Например, уже

²⁰ Если звезды сияют.

²¹ Целует его шершавую руку.

упомянутые нами глаголы «плачет...просит...клянется», переведены как более созвучные между собой «llora...implora...Jura», что создает рифму, которая в этой части текста встречается и в оригинальном стихотворении. Более точным также является перевод словосочетания «беззвездная мука», «no puede aguantar este **tormento de que no haya estrellas!**»²², что, конечно же, звучит более объемно, чем вариант перевода Альфредо Гурса («no soportará este **tormento sin estrellas**») ²³, тем не менее, этот перевод можно назвать более точным, ведь перевод Альфредо Гурса можно неправильно воспринять, поняв, что лирический герой просит о звездах, чтобы облегчить свои страдания при помощи этих звезд, когда как в оригинальном стихотворении и в версии перевода Сантоса Эрнандеса, Хоакима Орта и Мануэля де Сеабра идея «беззвездной муки» читается отчетливо и без другого значения – мучения лирического героя исходят именно от отсутствия звезд.

Подводя итог, можно сказать, что оба перевода по-своему интерпретируют текст стихотворения, но в обоих сохраняется авторская идея, нежность и поэтичность образов, строгость и убедительность призыва и, что самое главное, ощущения, которые передает произведение.

3.2. Александр Блок.

«Ночь...»	Перевод Хорхе Гарсия Бустаманте.
Ночь, улица, фонарь, аптека, Бессмысленный и тусклый свет. Живи еще хоть четверть века — Все будет так. Исхода нет.	La noche, la droguería, la calle, el farol, Mundo absurdo e insípido. Vive aunque sea un cuarto de siglo más Y todo será lo mismo. No hay salida.
Умрешь — начнешь опять сначала И повторится все, как встарь: Ночь, ледяная рябь канала,	Morirás -empezarás otra vez desde el comienzo Todo se repetirá como antaño:

²² Не может вынести этой муки от отсутствия звезд.

²³ Не перенесет этой муки без звезд.

Аптека, улица, фонарь. <div style="text-align: right;">[29]</div>	La noche, el helado escarceo en el canal, La droguería, la calle y el farol. <div style="text-align: right;">[35]</div>
--	---

Это стихотворение является одним из самых известных и любимых всеми произведений Александра Блока. Основной и самой запоминающейся его чертой является философская составляющая, наталкивающая читателей на размышления о тщетности и бессмысленности жизненного пути, о заикленности жизни. Данная версия перевода почти дословно передает оригинальное стихотворение и его смысловую составляющую. Вместе со смысловой частью в переводе сохраняются авторские эпитеты: «ледяная» - «helado», «бессмысленный» - «absurdo», «тусклый» - «insípido», что сохраняет общую мрачную, гнетущую атмосферу стихотворения. Тем не менее, переводчик интерпретировал слово «свет» в менее вероятном его значении, переведя его как «mundo»²⁴. Вероятнее всего под словом «свет» поэт имел в виду не окружающий лирического героя мир, а свет фонаря, «бессмысленный и тусклый». Поэт создал в этом стихотворении картину мрачную и безысходную, где единственный источник света, – городской фонарь – светит тускло и бессмысленно. Учитывая, что свет у символистов часто олицетворяет надежду, этот образ тусклого безжизненного фонаря оказывает дополнительное влияние на восприятие читателя.

В тексте перевода не сохраняется ритмическая структура оригинала. В данном случае, это можно назвать упущением, ведь в оригинальном тексте ритм чем-то напоминает бесконечный стук стрелок часов или метронома, что только подчеркивает идею бесконечной бессмысленности, заикленности. Лишив стихотворение ритма переводчик также упускает связанную с ним строгость и пугающую неотвратимость строчки «Все будет так. Исхода нет».

²⁴ мир

Таким образом, в данном стихотворении сохраняется общее ощущение безысходности, однако сохранено оно только за счет лексических средств. За исключением одной неточности смысл передан корректно.

«Как тяжело ходить среди людей».	Перевод Хорхе Гарсия Бустаманте.
<p>Как тяжело ходить среди людей И притворятся непогибшим, И об игре трагической страстей Повествовать еще не жившим.</p> <p>И, вглядываясь в свой ночной кошмар, Строй находить в нестройном вихре чувства, Чтобы по бледным заревам искусства Узнали жизни гибельной пожар!</p> <p style="text-align: right;">[29]</p>	<p>Qué difícil es caminar entre la gente Y simular que no se ha muerto Y en este juego de trágica pasión Confesar que aún no se ha vivido.</p> <p>Y escrutando en la nocturna pesadilla, Encontrar el orden como un desordenado torbellino Para que en el inexpresivo resplandor del arte Descubramos el mortal incendio de la vida.</p> <p style="text-align: right;">[35]</p>

В данном стихотворении поэта представлены рассуждения о пройденной жизни, сравнение жизни с уничтожающим пожаром, заканчивающиеся идеей о том, что сжигающая жизнь поэта оставляет свой отпечаток в искусстве. Переводчик довольно точно передает эту метафору, сохраняя авторские эпитеты: «бледные зарева» - «inexpresivo resplandor», «гибельной пожар» - «mortal incendio». В строке «Строй находить в нестройном вихре чувства», автор удачно адаптирует игру слов «строй» - «в нестройном», используя в

испанском варианте однокоренные слова «orden» и «desordenado», тем не менее, он искаженно передает общий смысл этого фрагмента: будто лирический герой видит строй нестройным вихрем, что противоречит оригинальной мысли автора. Более того, переводчик опускает последнее слово в строке, из-за чего «вихрь чувства» превращается в простой «вихрь». К сожалению, автор перевода искажает смысл фрагмента «И об игре трагической страстей // Повествовать еще не жившим». Во-первых, в выражении «об игре трагической страстей» переводчик относит прилагательное «трагический» не к игре, а к страстям: «juego de trágica pasión». Во-вторых, общий смысл фразы значительно искажен, ведь «Confesar que aún no se ha vivido»²⁵ имеет абсолютно другое значение. В оригинальном стихотворении отсутствует идея того, что лирический герой «еще не жил», наоборот, он скорее уже отжил свое, «сгорел» в жизни, о чем он и хочет поведать молодым, «еще не жившим».

В последней строчке данного стихотворения глагольная форма «узнали» является сказуемым в неопределенно-личном предложении, однако, для перевода была выбрана форма первого лица множественного числа «Descubramos». Это решение также искажает смысл оригинального произведения. Тем не менее, общая идея произведения передана корректно, авторская мысль сохранена. Хотя переводчик не передал форму стихотворения, в данном случае это не мешает восприятию и не сильно влияет на рецепцию.

3.3. Федор Сологуб.

«Я возвращаюсь к человеку»	Перевод Хорхе Гарсия Бустаманте.
Я возвращаюсь к человеку, К его надеждам и делам. Душа не рвется пополам, — И весь вернусь я к человеку.	Ahora regreso hacia el hombre Hacia sus esperanzas y quehaceres. El alma no se romperá en dos, Yo regresaré todo completo hacia el hombre.

²⁵ Признаться, что еще не жил.

<p>Как тот, кто бросил тело в реку И душу отдает волнам, Так возвращаюсь к человеку, К его надеждам и делам.</p> <p style="text-align: right;">[33]</p>	<p>Como aquel que ha lanzado su cuerpo al río Y entrega su alma a las olas, Así regreso hacia el hombre Hacia sus esperanzas y quehaceres.</p> <p style="text-align: right;">[35]</p>
---	---

В этом стихотворении Федора Сологуба описана мысль о «возвращении» человека из мира иллюзорного в мир реальный, со своими заботами и делами. В этом переводе очень четко передан смысл стихотворения, все эпитеты и образы сохраняют смысл, которые они несли в оригинале. Более того, стоит отметить, что автор перевода сохранил и стилевые особенности авторского языка. К примеру, выбирая между многочисленными синонимами к слову «дело» на испанском языке, переводчик выбирает именно «quehaceres», что помимо «дела» можно перевести еще как «заботы», «хлопоты». Такой смысл слова «quehaceres» очень хорошо вписывается в концепцию стихотворения и подчеркивает общую мысль о возвращении к мирским делам. Еще одной интересной деталью в этом стихотворении является развернутая метафора «земная жизнь» - «бурная река», и в переводе она также полностью отражена. Лексические повторы, создающие ощущение монотонной заикленности, не менее точно перенесены в перевод. Тем не менее, в данном случае ритм стихотворения, который также передавал эту монотонность сохранить не удалось, из-за чего стихотворение ощущается более тусклым, менее воздействующим. Тем не менее, авторская мысль в переводе передана очень точно и подкреплена выразительными средствами, оказывающими влияние на восприятие стихотворения.

«Ты живешь безумно и погано»	Перевод Хорхе Гарсия Бустаманте.
<p>Ты живешь безумно и погано, Улица, доступная для всех,- Грохот пыльный, хохот хулигана, Пьяной проститутки ржавый смех.</p> <p>Копшатся мерзкие подруги — Злоба, грязь, порочность, нищета. Как возникнуть может в этом круге Вдохновенно-светлая мечта?</p> <p>Но возникнет! Вечно возникает! Жизнь народа творчеством полна, И над мутной пеной воздвигает Красоту всемирную волна.</p> <p>[33]</p>	<p>Tú vives pagana y locamente. La calle es accesible para todos: La carcajada del pillo, el estruendo polvoriento, La risa herrumbrosa de alguna prostituta borracha.</p> <p>Pululan las amigas abyectas: Maldad, porquería, depravación, miseria. ¿Cómo puede surgir en este ambiente El sueño hermoso y lúcido?</p> <p>¡Sin embargo, surge! ¡Siempre aparece! La vida del pueblo es pletórica en motivos. La ola misma levanta lo hermoso Sobre la espuma turbia y triste.</p> <p>[35]</p>

Это стихотворение довольно ярко передает идеи поэтов-символистов. В рассуждении о взаимодействии общества и искусства, поэт выделяет мир реальный и мир искусства и творчества. И, как это часто бывает в поэзии символистов, мир реальный представлен жутким, страшным и грязным местом, что передают многочисленные эпитеты и яркие образы городской улицы. Образы улицы в переводе такие же яркие и отталкивающие, «хохот хулигана» - «La carcajada del pillo», «ржавый смех» - «La risa herrumbrosa», «Злоба, грязь, порочность, нищета» - «Maldad, porquería, depravación,

miseria». Однако, при переводе пропадает эпитет «всемирная» для красоты, что немного приуменьшает оригинальную эмоциональную окраску стихотворения, притупляет общее ощущение торжества искусства.

Интересно заметить, что, переводя это стихотворение, Хорхе Гарсия Бустаманте будто бы пытался передать особенности его «звучания», меняя порядок слов и подбирая определенные лексемы, которые не соотносятся по смыслу с оригинальным произведением. Например, в строчке «Грохот пыльный, хохот хулигана» автор перевода меняет местами однородные подлежащие, «La carcajada del pillo, el estruendo polvoriento»²⁶, подбирая для слова «хулиган» перевод, похожий по звучанию на прилагательное «пыльный», из-за чего в стихотворениях середина третьей строки имеет схожее звучание: «пыльный» - «pillo». Более того, фраза «el estruendo polvoriento» не только передает фонетическую составляющую («грохот» - «estruendo»), но и звучит благозвучно, так как слова зарифмованы. Более того, в первой строке стихотворения, переводчик использует слово «ragano»²⁷, что очень похоже по звучанию на русское «погано», хотя имеет совершенно отличное значение. Все это делает общее звучание испанской версии стихотворения похожей на оригинальный вариант, при том что переводчик не сохраняет ритм и рифму Сологуба.

Тем не менее, в самом начале стихотворения смысл оригинального произведения искажается в переводе. Предложение «Ты живешь безумно и погано, // Улица, доступная для всех», - это обращение к улице. Однако в переводе эти строки разделяются точкой, что меняет смысл этого предложения, ведь фраза «Tú vives ragana y locamente»²⁸ теперь относится не к улице, и, так как по стихотворению нельзя определить, к кому обращается лирический герой, читатель может воспринять это как обращение к себе. Это

²⁶ Хохот хулигана, грохот пыльный.

²⁷ Безбожный, языческий.

²⁸ Ты живешь безбожно и бездумно.

немного нарушает восприятие стихотворения, однако в дальнейшем смысловых расхождений нет.

3.4. Николай Гумилев.

«Шестое чувство»	Перевод Хорхе Гарсия Бустаманте.
<p>Прекрасно в нас влюбленное вино И добрый хлеб, что в печь для нас садится, И женщина, которою дано, Сперва измучившись, нам насладиться.</p> <p>Но что нам делать с розовой зарей Над холодеющими небесами, Где тишина и неземной покой, Что делать нам с бессмертными стихами?</p> <p>Ни съесть, ни выпить, ни поцеловать. Мгновение бежит неудержимо, И мы ломаем руки, но опять Осуждены идти всё мимо, мимо.</p> <p>Как мальчик, игры позабыв свои, Следит порой за девичьим купаньем И, ничего не зная о любви, Все ж мучится таинственным желаньем;</p> <p>Как некогда в разросшихся хвощах Ревела от сознания бессилья Тварь скользкая, почуя на плечах Еще не появившиеся крылья;</p> <p>Так век за веком — скоро ли,</p>	<p>Maravilloso tener vino enamorado, Y pan amoroso en el horno para nosotros, Y una mujer, extenuada, a quien Le ha sido dado deleitarnos.</p> <p>Qué podemos hacer con esta aurora rosada Que cobija los cielos helados, Donde reina el silencio y el sosiego celeste, ¿Qué podemos hacer con tantos versos ineludibles?</p> <p>Ni comer, ni beber, ni besar. El instante vuela incontenible, Y aunque nos esforcemos Estamos condenados a pasar sin detenernos.</p> <p>Somos como el niño que olvidando sus juegos Espía, a veces el baño de las muchachas Y sin saber nada acerca del amor Se atormenta con tantos deseos misteriosos.</p> <p>Como otrora en los bosques tupidos Criaturas huidizas, bramando de impotencia, Presentían sobre sus hombros</p>

<p>Господь? — Под скальпелем природы и искусства Кричит наш дух, изнемогает плоть, Рождая орган для шестого чувства.</p> <p style="text-align: right;">[30]</p>	<p>Las alas que aún no salían. De igual manera, siglo tras siglo, Bajo el escalpelo de la naturaleza y el arte, grita nuestro espíritu, desfallece la carne, Originando el órgano del sexto sentido.</p> <p style="text-align: right;">[35]</p>
--	---

В этом стихотворении поэт рассуждает о том, как человек воспринимает искусство, если единственное, что он может делать – чувствовать его. Перевод выполнен почти дословно и прекрасно отражает мысли и идеи поэта, перекладывая эпитеты, сравнения и метафоры на испанский язык. Тем не менее, некоторые моменты пришлось опустить или изменить. Например, в начале стихотворения, переводчик не совсем удачно передал смысл фразы «Сперва измучившись», интерпретировав ее как «extenuada»²⁹, что, судя по всему, относится именно к женщине. В итоге, смысл сказанного немного изменился, от идеи мучения мужчины ради женщины к идее мучения женщины. Также для перевода устойчивого словосочетания «ломать руки» Хорхе Гарсия Бустаманте использует глагол «esforzarse», имеющий значение «делать усилие, стараться». Для русского языка «ломать руки» значит скорее «горевать, отчаиваться». Однако эта замена, хотя и немного меняет смысл, заложенный в оригинальное произведение, не меняет главную идею и передает эмоцию, необходимую для полного восприятия текста. Еще одной особенностью этого перевода является опущение образа Бога в последнем четверостишии. Можно предположить, что это было сделано, чтобы не перегружать текст перевода и облегчить структуру стихотворения. Образ «Господа» в тексте произведения перекликается с «божественностью» и «неосвязаемостью» искусства, а также с образами «хлеба» и «вина», «плоти», «духа». Без его упоминания в тексте

²⁹ Измученная, истомленная

перевода не ощущается этой связи искусства с богом, тем не менее, там сохраняется идея возвышенности и божественной недостижимости искусства, к которому стремится человек.

«Сомнение»	Перевод Хорхе Гарсия Бустаманте.
<p>Вот я один в вечерний тихий час, Я буду думать лишь о вас, о вас.</p> <p>Возьмусь за книгу, но прочту: «она», И вновь душа пьяна и смятена.</p> <p>Я брошусь на скрипучую кровать, Подушка жжет... Нет, мне не спать, а ждать.</p> <p>И, крадучись, я подойду к окну, На дымный луг взгляну и на луну.</p> <p>Вон там, у клумб, вы мне сказали «да», О, это «да» со мною навсегда.</p> <p>И вдруг сознание бросит мне в ответ, Что вас покорней не было и нет.</p> <p>Что ваше «да», ваш трепет, у сосны Ваш поцелуй — лишь бред весны и сны.</p> <p style="text-align: right;">[30]</p>	<p>Estoy solo en esta tarde silenciosa Y sólo pienso en ti, en ti.</p> <p>Tomo un libro y te descubro en cada página Vago en ti ebrio y perturbado.</p> <p>Me dejo caer sobre la cama La almohada me quema...no, no puedo dormir, sólo esperar.</p> <p>Inseguro, me acerco a la ventana. Contemplo la luna y la humeante pradera.</p> <p>En un rincón del huerto me dijiste «sí» Y ese «sí» me ha acompañado toda la vida.</p> <p>De pronto caigo en cuenta Que siempre fuiste indómita.</p> <p>Que ese «sí», ese estremecimiento tuyo allá en el huerto, Esos besos -fueron tan sólo un delirio en la primavera y el sueño.</p> <p style="text-align: right;">[35]</p>

Это стихотворение поэта можно назвать любовной лирикой. Его содержание и форма очень ясно передают это ощущение любовных сомнений, одновременное чувство влюбленности, нежности, страха и тоски. Данный перевод нельзя назвать буквальным, так как многие моменты перефразированы и изменены для более точной передачи чувств. Например, фразу «но прочту: «она»» переводчик интерпретирует как такую же по смыслу, но более развернутую, понятную по форме «te descubro en cada página»³⁰. Следующая же за ней строка «И вновь душа пьяна и смятена» в переводе обретает вид «Vago en tí ebrio y perturbado»³¹ - оставляя эпитеты «пьяный» и «смятенный» переводчик меняет основной смысл предложения, тем не менее, эмоция сохранена и органично передана в переводе перевода. Еще один заметный случай перемены текста – «Вон там, у клумб, вы мне сказали «да»». В версии перевода использована следующая формулировка: «En un rincón del huerto me dijiste «sí»»³², - такая формулировка не меняет смысл коренным образом, но упрощает восприятие пространства для испаноязычного читателя. Пожалуй, самым заметным отличием можно назвать замену обращения «вы» на «ты» в испанской версии, что является логичной заменой для испаноязычного читателя с одной стороны, но, с другой, не передает особенность, характерную для русской культуры.

Интересно, что перестраивая текст, делая его более поэтичным для испаноязычного читателя, переводчик создает новые детали, интересные для анализа, которые подчеркивают идею произведения. К таким можно отнести, например, частое повторение слова «solo» («sólo»)³³. В другом произведении такое повторение не оказало бы схожего эффекта, однако здесь, одиночество лирического героя и ощущение безысходности, подчеркиваемые

³⁰ На каждой странице нахожу тебя.

³¹ В тебе блуждаю опьяненный и смятенный.

³² В углу сада ты сказала мне «да».

³³ Один (только)

повторением этого слова, еще сильнее погружает читателя в атмосферу тревожных сомнений.

К сожалению, переводчик допускает смысловую неточность, переводя строчку «Что вас покорней не было и нет» как «Que siempre fuiste indómita»³⁴, покорная в оригинале, любимая женщина лирического героя обретает черту «непокорной», «неукротимой», что довольно сильно влияет на смысл стихотворения. Еще одним упущением перевода можно назвать отсутствие в тексте перевода двойной рифмы, то есть рифмы, повторяющейся дважды в каждой второй строке – «Возьмусь за книгу, но прочту: «она», // И вновь душа пьяна и смятена.», «Я брошусь на скрипучую кровать, // Подушка жжет... Нет, мне не спать, а ждать.» и т.д. Конечно же, не все детали оригинального стихотворения можно успешно перенести на язык перевода, тем более такие комплексные, как рифма и ритм. Тем не менее, перевод этого стихотворения получился очень живым, красочным и поэтичным, даже без сохранения авторской формы.

«Это было не раз»	Перевод Хорхе Гарсия Бустаманте.
<p>Это было не раз, это будет не раз В нашей битве глухой и упорной: Как всегда, от меня ты теперь отреклась, Завтра, знаю, вернёшься покорной.</p> <p>Но зато не дивись, мой враждующий друг, Враг мой, схваченный тёмной любовью, Если стоны любви будут стонами</p>	<p>Sucedió más de una vez, sucederá muchas veces</p> <p>En nuestra sorda y obstinada batalla: Como siempre, ahora has renegado de mí Pero sé que pronto regresarás resignada.</p> <p>Por eso no te asombres, mi querida enemiga</p> <p>Atrapada en el amor oscuro, Si los besos mañana se tiñen de sangre Y el murmullo de amor se convierte en</p>

³⁴ Что ты всегда была непокорной

мук, Поцелуи — окрашены кровью. [30]	quejido. [35]
--	------------------

Еще одно стихотворение поэта, относящееся к любовной лирике, посвящено в этот раз тяжелому этапу ссор и разладов в отношениях. Стихотворение пронизано безысходностью и ощущением «эмоциональных качелей», то есть состояния, когда эмоциональный фон часто меняется от вдохновенно-счастливого до печально-депрессивного. Испанской версии этого стихотворения удалось передать это опустошающее ощущение. Авторские оксюмороны «враждующий друг» и «Враг мой, схваченный тёмной любовью» при переводе были объединены в одно обращение: «*mi querida enemiga*», - в котором оксюморон сохранен. Более того, возможность поставить слово «враг» в женский род, без появления дополнительных оттенков значения, дает переводчику новые средства для воссоздания образа нездоровой любви в языке перевода.

В итоге, перевод можно назвать самодостаточным и поэтичным, он в достаточной мере отражает оригинальное произведение и переносит его особенности в язык перевода. Конечно, некоторые фразы в оригинальном произведении гораздо более звучные и лаконичные, чем в переводе. Например, даже в первой строке стихотворения, «Это было не раз, это будет не раз», из-за того, что меняется только время глагола («было» - «будет»), фраза ощущается более точной и содержательной, чем ее испанский аналог, «*Sucedió más de una vez, sucederá muchas veces*»³⁵, где «*más de una vez*» заменяется во второй части предложения на «*muchas veces*». Однако это, как и отсутствие рифмы в тексте перевода, является естественной потерей для поэтического перевода.

3.5. Анна Ахматова.

³⁵ Происходило не раз, произойдет много раз.

Говоря о творчестве Анны Ахматовой нельзя не упомянуть ее поэму «Реквием», которая стала манифестом силы человеческого духа и женского героизма, вызвав огромный резонанс и отозвавшись в душах миллионов людей. Мы, конечно же, не будем разбирать перевод всех частей поэмы, однако рассмотрим некоторые из них.

«Посвящение»	Перевод Хорхе Гарсия Бустаманте.
<p>Перед этим горем гнутся горы, Не течет великая река, Но крепки тюремные затворы, А за ними «каторжные норы» И смертельная тоска. Для кого-то веет ветер свежий, Для кого-то нежится закат — Мы не знаем, мы повсюду те же, Слышим лишь ключей постылый скрежет Да шаги тяжелые солдат. Подымались как к обеду ранней. По столице одичалой шли, Там встречались, мертвых бездыханней, Солнце ниже и Нева туманней, А надежда все поет вдали. Приговор... И сразу слезы хлынут, Ото всех уже отделена, Словно с болью жизнь из сердца вынут, Словно грубо навзничь опрокинут, Но идет... Шатается... Одна...</p>	<p>Las montañas se doblan ante tamaña pena Y el gigantesco río queda inerte. Pero fuertes cerrojos tiene la condena, Detrás de ellos sólo «mazmorras de la trena» Y una melancolía que es la muerte. Para quién sopla la brisa ligera, Para quién es el deleite del ocaso — Nosotras no sabemos, las mismas por doquiera, Sólo oímos el odioso chirriar de llaves carceleras Y del soldado el pesado paso. Nos levantamos como para la misa de madrugada, Caminábamos por la ciudad incierta, Para encontrar una a la otra, muerta, inanimada, Bajo el sol o la niebla del Neva más cerrada, Mas la esperanza a lo lejos canta cierta... La sentencia... y las lágrimas brotan de repente, Ya de todo separada, Como arrancan la vida al corazón, dolorosamente, Como si hacia atrás la derribaran brutalmente,</p>

<p>Где теперь невольные подруги Двух моих осатанелых лет? Что им чудится в сибирской вьюге, Что мерещится им в лунном круге? Им я шлю прощальный мой привет.</p> <p>[28]</p>	<p>Pero marcha... vacila... aislada...</p> <p>¿Dónde están ahora aquellas compañeras del azar, De mis años de infierno desnudo? ¿En la borrasca siberiana cuál es su soñar, Qué imaginan en el círculo lunar? A vosotras os envió mi adiós y mi saludo.</p> <p>[35]</p>
--	---

В главе «посвящение» чувствуется тяжелая, давящая атмосфера. Используя различные выразительные средства, Ахматова создает тревожащее чувство опустошенности и безысходности. В большинстве все эти приемы отражены в переводе, некоторые повторяют оригинальное стихотворение дословно, например, «ключей постылый скрежет» - «el odioso chirriar de llaves», «шаги тяжелые солдат» - «del soldado el pesado paso». Переводчик передает и синтаксические особенности оригинального стихотворения, сохраняя в тексте перевода риторические вопросы, анафоры, и компрессии.

Но самой главной особенностью данного перевода, несомненно, является рифма, которую автор сохранил в тексте перевода. Сохранять авторскую рифму – нечастая практика в испанских переводах русской поэзии, но, тем не менее, при переводе «Реквиема» Хорхе Гарсия Бустаманте в точности передал рифму Ахматовой. При этом можно отметить, что иногда рифма Ахматовой гораздо сложнее и интереснее, чем в переводе, как, например, «...свежий // ... те же // ... скрежет» и «...ligera // ... doquiera // ... carceleras». Тем не менее, и в оригинале стихотворения встречаются довольно простые рифмы. Здесь следует отметить, что разнородность рифмы и размеров – отличительная черта данной поэмы, и в полном тексте перевода авторская рифма сохранена во всех частях.

Интересно также то, как одна из особенностей испанского языка влияет на восприятие стихотворения. В некоторых фрагментах поэмы Ахматова пишет в первом лице множественного числа: «Мы не знаем, мы повсюду те же» или «Там встречались, мертвых бездыханней». Для русского языка привычно, что во множественном числе нет родового деления, тем не менее для испанского языка ситуация обратна. Поэтому, в переводе каждое «мы» подчеркнуто указанием на женский род – «**Nosotras** no sabemos, **las mismas** por doquiera», «**Para encontrar una a la otra, muerta, inanimada**» – что только подчеркивает идею женского подвига, материнской любви. Это вынужденное использование женского рода в стихотворении перевода служит новым средством воздействия, отлично вписывающимся в общую идею всей поэмы.

Конечно же, и в этом переводе есть определенные упущения и преобразования. Многие из них, скорее всего, были допущены, чтобы сохранить рифму, но мы, все же, упомянем самые значительные из них. Эпитет «смертельная тоска» переводчик заменяет целым выражением, «*una melancolía que es la muerte*»³⁶, что, в целом, передает идею тоски, которая равносильна душевной гибели, тоски, приводящей к смерти – тем не менее, «смертельная тоска» более емкое и лаконичное выражение, чем предложенное в переводе. Еще один подобный случай можно наблюдать в переводе строчки «Там встречались, мертвых бездыханней» - «*Para encontrar una a la otra, muerta, inanimada*»³⁷. Здесь в переводе оба качества приписываются женщинам, стоявшим у стен тюрьмы, хотя в оригинальном стихотворении они, если перефразировать, «более бездыханны, чем мертвые» - то есть они не мертвы, но безжизненны, что проводит иллюзорную черту между смертью духовной и телесной. В версии перевода эта мысль утрачивается, хотя ясно, что речь идет именно о смерти духовной, то есть «*muerta*» становится эпитетом.

³⁶ Тоска, что есть смерть.

³⁷ Чтобы найти друг друга мертвыми, бездыханными(безжизненными).

На фоне отмеченных нами особенностей интересно провести сравнение этого перевода с вариантом перевода этого отрывка от другого автора.

Перевод Хорхе Гарсия Бустаманте.	Перевод Хосе Мануэля Прието.
<p>Las montañas se doblan ante tamaña pena Y el gigantesco río queda inerte. Pero fuertes cerrojos tiene la condena, Detrás de ellos sólo «mazmorras de la trena» Y una melancolía que es la muerte.</p> <p>Para quién sopla la brisa ligera, Para quién es el deleite del ocaso — Nosotras no sabemos, las mismas por doquiera, Sólo oímos el odioso chirriar de llaves carceleras Y del soldado el pesado paso.</p> <p>Nos levantamos como para la misa de madrugada, Caminábamos por la ciudad incierta, Para encontrar una a la otra, muerta, inanimada, Bajo el sol o la niebla del Neva más cerrada, Mas la esperanza a lo lejos canta cierta...</p>	<p>Ante esta inmensa desgracia los montes se doblegan y dejan de correr los grandes ríos, pero más fuertes aún son los cerrojos de la cárcel, que esconden los lechos de tablas y la infinita trsiteza. Ya no sopla para ti la fresca brisa, ni se enciende para ti el tierno ocaso. Ya nada sabemos, somos siempre los mismos, sólo escuchamos el odioso rechinar de los portones y el retumbar de los soldados que marcan el paso. Despertábamos temprano, como para la misa matutina, y atravesábamos la capital totalmente salvaje. Confluíamos en un punto, más inánimes que un muerto, más opácos que el sol, más brumosos que el Neva, pero la esperanza continuaba a lo lejos su canto.</p>

<p>La sentencia... y las lágrimas brotan de repente, Ya de todo separada, Como arrancan la vida al corazón, dolorosamente, Como si hacia atrás la derribaran brutalmente, Pero marcha... vacila... aislada...</p> <p>¿Dónde están ahora aquellas compañeras del azar, De mis años de infierno desnudo? ¿En la borrasca siberiana cuál es su soñar, Qué imaginan en el círculo lunar? A vosotras os envió mi adiós y mi saludo.</p> <p>[35]</p>	<p>¡La sentencia!... Y al instante saltaron las lágrimas, y me hallé aislada del resto del mundo, como si me arrancaran la vida que alberga el corazón, o me hubieran lanzado de bruces contra el suelo.</p> <p>Pero ella avanza... Solitaria... Vacila...</p> <p>¿Dónde están hoy aquellas desconocidas con las que compartí dos años de infortunio? ¿Qué formas adivinan en la ventisca siberiana? ¿Qué imaginan ver en el círculo blanco de la luna? A todas ellas envió mi último adiós.</p> <p>[34]</p>
---	---

В переводе Хосе Мануэля Прието не сохранена авторская рифма и в целом его можно назвать более вольным. В отличие от перевода Хорхе Бустаманте, Хосе Прието почти не прибегает к дословному переводу, внося свои правки и используя часто другие художественные средства или даже образы. Иногда это делает текст перевода более понятным и доступным для испаноязычного читателя. Например, в строках «Но крепки тюремные затворы, // А за ними «каторжные норы»» Ахматова оставляет «каторжные норы» в кавычках, указывая на связь идей ее поэмы и стихотворения Александра Сергеевича Пушкина «Во глубине сибирских руд». Подобные ситуации, требующие от переводчика знания русской культуры, всегда

являются особо интересными для анализа. Хорхе Гарсия Бустаманте придерживается перевода, максимально приближенного к оригиналу, и также переводит «каторжные норы» как «mazorras de la treña»³⁸, не оставляя пояснения о том, почему это словосочетание стоит в кавычках. Это может смутить и спутать читателя, «отвлекая» его от атмосферы, выстраиваемой в произведении. Чтобы не утяжелять текст перевода цитированием, смысл которого, скорее всего, не поймет испанский читатель, Хосе Мануэль Прието перестраивает смысл этой строки, превращая ее в описание тюремных комнат: «Pero más fuertes aún son los cerrojos de la cárcel, // que esconden los lechos de tablas»³⁹. И хотя этот вариант перевода меняет оригинал, добавляет новые оттенки смыслов и эмоций, он ощущается более простым и органичным для испаноязычного читателя.

А вот ранее упоминаемая нами «смертельная тоска» в переводе Хосе Мануэля Прието превращается в «infinita tristeza»⁴⁰, что не передает оригинального чувства губительности, идеи о духовной смерти. При сопоставлении эпитетов, метафор и сравнений этого перевода с оригинальным текстом можно отметить, что зачастую в переводе сильно упрощены оригинальные средства выразительности, что делает эту версию перевода более тусклой и менее мрачной. Еще одним довольно показательным примером «упрощения» оригинальных образов является фрагмент «Где теперь невольные подруги // Двух моих осатанелых лет?», который в переводе получает следующую форму: «¿Dónde están hoy aquellas desconocidas con las // que compartí dos años de infortunio?»⁴¹. В оригинальном произведении «невольные подруги» - это не просто случайные женщины. Горе, объединившее их, было настолько всеобъемлющим и всепоглощающим, что, будучи незнакомыми, они чувствовали общий страх за близких и надежду на благоприятный исход. Именно это духовное

³⁸ Темницы тюряги

³⁹ Но все еще крепки тюремные замки // что заслоняют кровати из досок.

⁴⁰ Бесконечная грусть.

⁴¹ Где сейчас те незнакомки, с которыми я разделила два года несчастья?

единение стало одной из основных тем поэмы. Именно поэтому, заменяя «невольных подруг» на «незнакомок», переводчик упускает сильный, яркий образ, отражающий одну из основных авторских идей.

Стоит также отметить, что последняя строка этого фрагмента поэмы, «Им я шлю прощальный мой привет», содержит оксюморон, «прощальный привет». И оба перевода по-своему справились с этой переводческой задачей. Хосе Мануэль Прието более обобщенно передал смысл, не сохраняя при этом противопоставление приветствия и прощания – «A todas ellas envió mi último adiós»⁴². Хорхе Бустаманте отразил это противопоставление, но не в качестве оксюморона, не сочетая их – «A vosotras os envió mi adiós y mi saludo»⁴³. Примечательно, что в разных версиях перевода эта строка обретает различные значения: в переводе Хосе Прието это именно прощание, тогда как у Хорхе Бустаманте основной акцент уходит скорее в «привет», так как именно он стоит, как точка, в конце предложения.

Таким образом, при сравнении двух разных переводов одной поэмы можно заметить, как по-разному воспринимают текст разные люди, и как много особенностей стихотворения кроется в образах и деталях, которые изначально могли показаться незначительными. Разные подходы к переводу создают разные по характеру и уровню восприятия тексты, одновременно похожие и непохожие и друг на друга, и на оригинальное произведение.

3.6. Сергей Есенин.

Прежде чем приступить к анализу стихотворений Сергея Есенина, следует уточнить, что перевод его произведений - очень сложная задача, ведь основная отличительная черта его лирики – мелодичный строй стихотворения, его ритмика и рифмы, создающие напевные мотивы в поэзии. Более того, в своих стихотворениях Есенин часто использует просторечия и

⁴² Всем им передаю мое последнее «прощай»

⁴³ Я передаю вам свой «привет» и свое «пока»

устаревшую лексику, а также большое количество инверсий, что не мешает восприятию стихотворений, однако может стать серьезной помехой для переводчика.

Отрывок из «Исповеди хулигана»	Перевод Габриэля Барра, Хорхе Тейльер.
<p>Я нарочно иду нечёсаным, С головой, как керосиновая лампа, на плечах.</p> <p>Ваших душ безлиственную осень Мне нравится в потёмках освещать. Мне нравится, когда камня брани Летят в меня, как град рыгающей грозы, Я только крепче жму тогда руками Моих волос качнувшийся пузырь.</p> <p>Так хорошо тогда мне вспоминать Заросший пруд и хриплый звон ольхи, Что где-то у меня живут отец и мать, Которым наплевать на все мои стихи, Которым дорог я, как поле и как плоть, Как дождик, что весной взрывает зелена.</p> <p>Они бы вилами пришли вас заколоть За каждый крик ваш, брошенный в меня.</p>	<p>Ando intencionalmente despeinado con la cabeza como una lámpara a petróleo.</p> <p>Me gusta iluminar entre tinieblas el deshojado otoño de vuestras almas.</p> <p>Me gusta cuando las piedras de los insultos vuelan hacia mí, como el granizo de una eructante tempestad.</p> <p>Entonces sólo oprimo con más fuerzas la pompa oscilante de mis cabellos.</p> <p>Con cuánto cariño recuerdo el estanque invadido por la hierba y el ronco tañido del aliso, y que en algún lugar viven mi padre y mi madre, a quienes todos mis versos no les importan un comino, pero que me aman como al campo y a su propia sangre, como a la llovizna que en primavera mulle los brotes.</p> <p>Ellos les clavarían a ustedes sus</p>

[31]	horquetas por cada injuria que lanzan sobre mí.	[36]
------	--	------

К сожалению, рифма и ритм оригинального произведения не были сохранены в переводе. Тем не менее, переводчики доступно отразили авторские тропы и образы, используемые Есениным. Например, «С головой, как керосиновая лампа, на плечах.» - «con la cabeza como una lámpara a petróleo», «град рыгающей грозы» - «granizo de una eructante tempestad», и так далее. Красивый и запоминающийся образный ряд вообще является довольно важной частью поэтики Есенина, и эта сторона его творчества в большинстве случаев переведена корректно.

Помимо образов Есенин использует и звукоподражания, но с их передачей чаще возникают определенные трудности. В строке «Летят в меня, как **град рыгающей грозы**» автор использует аллитерацию со звуками [p] и [г], которая в переводе ощущается значительно слабее: «vuelan hacia mí, como el **granizo de una eructante tempestad**».

Еще одной важной особенностью этого перевода можно назвать отсутствие заглавных букв в начале каждой строчки. Это было уместно при переводе стихотворений Маяковского, ведь он разрушал устои и традиции, однако для стихотворения Есенина такой традиционный вид – часть идеи и духа есенинского творчества.

Отрывок из «исповеди хулигана»	Перевод Габриэля Барра, Хорхе Тейльер.
Я люблю родину. Я очень люблю родину! Хоть есть в ней грусти ивовая ржавь. Приятны мне свиней испачканные морды	Amo mi patria. ¡Amo inmensamente a mi patria! Aunque exista en ella la tristeza y la herrumbre de los sauces. Me gustan los hocicos fangosos de los

<p>И в тишине ночной звенящий голос жаб. Я нежно болен вспоминаем детства, Апрельских вечеров мне снится хмарь и сырь. Как будто бы на корточки погреться Присел наш клён перед костром зари. О, сколько я на нём яиц из гнёзд вороньих, Карабкаясь по сучьям, воровал! Все тот же ль он теперь, с верхушкой зелёной? По-прежнему ль крепка его кора?</p> <p style="text-align: right;">[31]</p>	<p>cerdos y las voces estridentes de los sapos en el silencio nocturno. Estoy enfermo de recuerdos de infancia. Sueño con la humedad y la niebla de las tardes de abril. Como queriendo entibiarse nuestro arce se encucilló ante la fogata del ocaso. ¿Cuántos huevos robé de los nidos de las comadrejas trepando de rama en rama! ¿Será el mismo con su cima verde? ¿Será como antes tan dura su corteza?</p> <p style="text-align: right;">[36]</p>
--	--

В этом отрывке образный ряд и тропы переведены так же точно, как и в предыдущем: «свиной испачканные морды» - «los hocicos fangosos de los cerdos», «звенящий голос жаб» - «las voces estridentes de los sapos». Тем не менее, иногда переводчик допускает некоторые неточности, например, в переводе строки «Хоть есть в ней грусти ивовая ржавь» - «Aunque exista en ella la tristeza y la herrumbre de los sauces». Сложность этого перевода заключается в том, что «ивовая ржавь» в русском варианте это один большой эпитет, описывающий грусть. Для испанского варианта переводчик использует союз «и», отделяя грусть от «ивовой ржави».

Стоит отметить, что, чаще всего, переводчики никак не обыгрывают нетипичные для русского языка слова «ржавь», «хмарь», «сырь» и так далее, предпочитая заменить их синонимичными словами и выражениями. Точно так же поступают часто и с безэквивалентной лексикой, аналога которой нет в языке перевода. В этих мелочах и заключается основная трудность,

возникающая при переводе стихотворений Сергея Есенина. Вероятно, именно поэтому версии переводов ощущаются гораздо более тусклыми и упрощенными, в сравнении с оригиналом. Возможно, если бы переводчики пытались адаптировать новые слова для языка, на который они переводят, или если бы им удалось сохранить оригинальную рифму или ритм произведения, эти переводы были бы гораздо более красочными, завораживающими.

Вывод по главе 3

Проанализировав выбранные стихотворения, мы можем заключить, что в большинстве случаев переводчики стремятся к сохранению именно смысловой стороны произведения, почти дословно перекладывая текст оригинального стихотворения на материал испанского языка. Синтаксические средства выразительности и тропы почти всегда переведены корректно, авторы переводов с уважением относятся к оригинальным произведениям и сохраняют графический облик стихотворения и его смысл. Тем не менее, переводчики почти всегда пренебрегают рифмой и ритмической структурой стихотворения, делая основной акцент именно на его смысловой стороне. Такой подход нельзя назвать правильным, ведь в форме, в звучании стихотворения часто заложен дополнительный смысл и благодаря им ярче раскрывается эмоциональная составляющая стихотворения.

В результате такого подхода, а также из-за других переводческих неточностей и ошибок, испанские варианты стихотворений чаще всего ощущаются более скучными в эмоциональном и, иногда, в смысловом плане. И, хотя встречаются случаи очень удачных переводов, многие интерпретации все еще не способны передать то количество эмоций и чувств, которые получают русскоязычные читатели.

Заключение

В данной работе мы рассмотрели проблему художественного перевода поэзии в целом, и перевода с русского языка на испанский, в частности. В первой главе нашей работы мы рассмотрели проблемы, возникающие при поэтическом переводе, а также обратились к мнениям разных лингвистов по поводу их решения. Мы определили, что перевод поэтического текста – всегда уникальная задача для переводчика и что не существует критериев оценки, общих для всех произведений. Во второй главе мы разобрались в вопросе понимания поэзии в русской и испанской культуре, рассмотрели различия подхода обеих культур к процессу стихосложения и его результатам. Мы выяснили, что современный подход к стихосложению и поэзии разнится для русской и испанской культуры, что и приводит к появлению сложностей в переводе с русского языка на испанский.

В практической части нашей работы мы провели анализ избранных стихотворений, сравнивая перевод с оригинальным произведением, а также сравнивая между собой разные переводы для одного и того же произведения. Мы определили, что, чаще всего при переводе стихотворений с русского языка на испанский переводчики не сохраняют авторский ритм и рифму, но стремятся к как можно более дословному переводу текста произведения. Еще одна отличительная черта переводов русской поэзии двадцатого века на испанский язык – перенесение в текст перевода графической структуры оригинального стихотворения, сохранение авторских знаков препинания, особенностей построения строф и их длины.

Тем не менее, неточная передача некоторых средств выразительности и отсутствие авторской рифмы и ритма в стихотворении сильно влияет на качество перевода, упрощая его в эмоциональном и художественном плане.

К сожалению, из-за малого количества переводов и вышеперечисленных проблем, русская поэзия двадцатого века не смогла

воодушевить испаноговорящих читателей так, как она воодушевила нас. Несмотря на общую тенденцию, мы считаем перевод русской поэзии на испанский язык с сохранением ритмических особенностей или оригинальной рифмы возможным. Ведь у испанского языка есть средства, необходимые для качественного художественного перевода: богатый словарный запас, исторические особенности поэзии, востребованность в силлабо-тоническом стихосложении, возможность использования рифмы в стихотворениях, похожая фонетическая система. Более того, обе культуры имеют параллели в историческом контексте, что также влияет на появление определенных общих тем, смыслов и идей. Тем не менее, переводы, которые сейчас являются наиболее востребованными, зачастую не отражают всей многогранности оригинальных произведений, сохраняя только содержательную, но не эмоциональную сторону стихотворений.

Мы надеемся, что с повышением интереса испаноязычных читателей к русской поэзии двадцатого века будут появляться новые переводы, любительские и профессиональные, стремящиеся сохранить не только смысловую сторону произведений, но и их форму, дополнительную глубину, заложенную в ней.

Библиография

Основные источники:

1. Алексеева И. С. Текст и перевод. Вопросы Теории. М.: Международные отношения, 2008. 184 с.
2. Влахов С. И. Непереводимое в переводе. М.: Международные отношения, 1980. 340 с.
3. Воронько Д.Г. Особенности лирики как литературного рода // Символ науки, 2022. №8-1. С. 35 – 37.
4. Гаспаров М.Л. Очерк истории европейского стиха. М.: Фортуна Лимитед, 2003. 272 с.
5. Жорж Татьяна Константиновна Испаноязычное стихосложение: сложности рецепции для русскоязычного студента // Преподаватель XXI век, 2017. №2-2. С. 332 – 338.
6. Казарин Ю. В. Бабенко Л. Г. Лингвистический анализ текста. Теория и Практика. М.: Флинта: Наука, 2005. 496 с.
7. Лотман Ю. М. Анализ поэтического текста. Л.: Просвещение, 1972. 272 с.
8. Мамина А. В., Данильченко Т. Ю. Художественный перевод как вид литературного творчества // Наука и образование сегодня, 2020. №4 С. 24 – 26.
9. Федоров А. В. Основы общей истории перевода. М.: Филология три, 2002. 415 с.
10. Эткин Е. Г. Поэзия и перевод. Л.: Советский писатель, 1963. 431 с.
11. Bassnett S. Translating Across Cultures // Language at Work. Ed. Huntson S. Clevedon: Multilingual Matters, 1998. 160 p.
12. Canalejas y Casas P. F. de. Curso de Literatura general. Parte primera. La poesía y la palabra. Madrid: La Reforma, 1869. 318 p.
13. Cheveleva Dergacheva A. Traducción literaria y cambio social: la poesía rusa de la Edad de Plata: tesis doctoral. Madrid, 2018. 381 с.

14. Henríquez Ureña P. Estudios de versificación española. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires, 1961. 399 p.
15. Luzán Ignacio de. La poética o reglas de la poesía en general, y de sus principales especies. Madrid: Cátedra Letras Hispánicas, 2008. 728 p.

Электронные ресурсы:

16. Баишева К. В. Особенности художественного перевода поэтического текста // Вестник ПГУ им. Шолом-Алейхема, 2019. №2 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/osobennosti-hudozhestvennogo-perevoda-poeticheskogo-teksta> (18 февраля 2023).
17. Борисова И. М. О типологии графической композиции стиха // Вестник ОГУ, 2017. №11 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/o-tipologii-graficheskoy-kompozitsii-stiha> (27 марта 2023).
18. Куркина В.А. Проблема перевода безэквивалентной лексики // Гуманитарные научные исследования, 2023. № 4 [Электронный ресурс]. URL: <https://human.snauka.ru/2023/04/55402> (10 марта 2023).
19. Онуфриев В. В. Словарь разновидностей рифмы [Электронный ресурс]. URL: <https://www.chitalnya.ru/workshop/560/> (10 февраля 2023)
20. Сомова Е. Г., Абрамова Г. А. Фоника в организации поэтического текста // Вестник Адыгейского государственного университета. Серия 2: Филология и искусствоведение, 2012. №2 [Электронный ресурс]. URL: <https://cyberleninka.ru/article/n/fonika-v-organizatsii-poeticheskogo-teksta> (30 марта 2023).
21. Dagut M.V. Can Metaphor Be Translated? // Babel, 1976. P. 21 – 33 [Электронный ресурс]. URL: <http://rllinguistics.ru/en/journal/article/876/> (24 февраля 2023).
22. Diccionario de la lengua Española [Электронный ресурс]. URL: <https://dle.rae.es> (20 мая 2023)

23. Sana' Mahmoud J. Poetry translation: artistic and cultural problems // Research result. Theoretical and applied linguistics [Электронный ресурс] URL: <http://rrlinguistics.ru/en/journal/article/876/> (26 февраля 2023).
24. Santomá Juncadella L. Traducciones directas al español de poesías y poemas de Serguéi Esenin. [Электронный ресурс] URL: <https://eprints.ucm.es/id/eprint/46060/1/TraduccionesSergueiEsenin.pdf> (18 мая 2023).

Словари:

25. Белокурова С.П. Словарь литературоведческих терминов. СПб.: Паритет, 2006. 314 с.
26. Власов В. Г. Стили в искусстве Т.1. СПб.: Кольна, 1995. 672 с.
27. Ожегов, С.И. Толковый словарь русского языка. М.: АСТ, 2018. 736 с.

Источники:

28. Ахматова А. А. Лирика. М.: Издательство «Э», 2017. 704 с.
29. Блок А. А. Собрание сочинений в девяти томах. Том 3. Стихотворения и поэмы 1907-1921. М.: Гослитиздат, 1962. 716 с.
30. Гумилев Н. С. Стихотворения. М.: Эксмо, 2021. 228 с.
31. Есенин С. А. Полное собрание сочинений в семи томах. Том 2. Стихотворения (Маленькие поэмы). М.: Наука, 1997. 456 с.
32. Маяковский В. В. Собрание сочинений в тринадцати томах. Том 1. Стихотворения, поэмы, статьи. М.: Гослитиздат, 1955. 480 с.
33. Сологуб Ф. К. Полное собрание сочинений в восьми томах. Том 8. Стихотворения, рассказы. М.: Интелвак, 2004. 612 с.
34. Akhmatova A. Réquiem; Apuntes autobiográficos. Trad. José Manuel Prieto. México, D.F.: Universidad Iberoamericana, 1997. 93 p.
35. Blok A. A., Sologub F., Gumilev N., Akhmatova A. A., and Mandel'shtam O. Cinco poetas rusos. A propósito de Blok, Sologub, Gumiliov, Ajmátova,

- Mandelstam y su obra. Trad. Jorge Bustamante García. Santa Fé de Bogotá: Grupo Editorial Norma, 1995. 113 p.
36. Esenin, S. La Confesión de un granuja: antología poética, 1910-1925. Trad. Gabriel Barra y Jorge Teillier. Santiago de Chile: Editorial Universitaria, 1973. 84 p.
37. Maiakovski V. Poemas (1912-1920). Trad. Santos Hernández, Joaquín Horta y Manuel de Seabra. Barcelona: Laia, 1984. 231 p.
38. Mayakovsky V. La nube en pantalones. Trad. José Manuel Prieto. Madrid: Grijalbo Mondadori, 1999. 69 p.
39. Mayakovsky V. Mayakovski. Trad. Alfredo Gurza. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación de Difusión Cultural, Dirección de Literatura, 1990. 28 p.