

Елена Александровна Первушина

доктор филологических наук, доцент,
Почётный работник высшего профессионального
образования Российской Федерации.
Член Шекспировской комиссии при Научном совете
«История мировой культуры» РАН

В списке публикаций Е.А. Первушиной 5 монографий,
более 90 научных статей, около 20 учебно-методических
работ. В их числе:



- Первушина Е.А. Особенности классицизма Александра Поупа: дисс. ... канд. филол. наук. М., 1988. 189 с.
- Первушина Е.А., Незамутдинов В.Н. История русской литературы (конец XIX–XX вв.): учебник: на рус. и япон. яз. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 1998. 260 с.
- Первушина Е.А. История зарубежной литературы XVII–XVIII веков: Учебное пособие. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2001. 92 с.
- Первушина Е.А. Сонеты Шекспира в России: переводческая рецепция XIX–XXI вв.: монография. Владивосток: Изд-во Дальневост. ун-та, 2010. 354 с.
- Лю Чжицян, Первушина Е.А. Заветная звезда Леонида Черкасского: о переводах китайских поэтов первой трети XX века: монография. Владивосток: Изд-во Дальневост. федер. ун-та, 2019. 164 с.
- Первушина Е.А. «Но смерть поправ, до будущих времен дойдет мой стих...» (сонеты Шекспира в русских переводах) // Шекспир У. Сонеты. М.: Наука: серия «Литературные памятники», 2016. С. 686–724.
- Первушина Е.А. Русские переводы комедии Шекспира «Love's Labour's Lost» // Уильям Шекспир. Пустые хлопоты любви: двуязычн. изд. М.: Наука, серия «Литературные памятники», 2020. С. 604–638.
- Первушина Е.А. Переводоведческие акценты в вузовском преподавании зарубежной литературы // Вестник Северо-Восточного федерального университета им. М.К. Аммосова. Серия «Педагогика. Психология. Философия». 2021. № 2(22). С. 14–22.
- Первушина Е.А. Переводной Шекспир В.К. Кюхельбекера: аспекты возможных перспектив (К 225-летию со дня рождения поэта-декабриста) // Дальневосточный филологический журнал. 2023. Т. 1. С. 78–86.
- Первушина Е.А. «Ричард III» Шекспира в России // Шекспир У. Король Ричард III. М.: Наука: серия «Литературные памятники», 2023. С. 357–390.
- Первушина Е.А. Совокупность текстов или все-таки литература: о термине «переводная литература» // Эпох скрещенья: Литературные исследования от Средневековья до Нового времени. М.: ЛитФакт, 2023. С. 372–384.
- Первушина Е.А. О своеобразии лиризма Маршака-поэта и Маршака-переводчика // Знание. Понимание. Умение. 2024. № 4. С. 254–264.

Научный доклад

УДК 82.035

<https://doi.org/10.24866/2949-2580/2025-1/11-22>

Методологические ориентиры в определении понятия «переводная художественная литература»

Елена Александровна Первушина

Дальневосточный федеральный университет,

Владивосток, Российская Федерация

Доктор филологических наук, профессор кафедры русского языка как иностранного,

pervushina.ea@dvfu.ru; <https://orcid.org/0000-0002-5341-9580>

Аннотация. Доклад был прочитан на открытом заседании кафедры русского языка как иностранного, посвящённом юбилею Е.А. Первушиной. В нём речь идёт о поиске методологических оснований в определении понятия «переводная художественная литература». Феномен переводной художественной литературы представляется специфической разновидностью словесного творчества, выполняющей функцию интеграции переводимой и принимающей литератур в мировой литературный процесс.

Ключевые слова: художественный перевод, переводная художественная литература, литературоведческий аспект теории художественного перевода, переводная множественность

Для цитирования: Первушина Е.А. Методологические ориентиры в определении понятия «переводная художественная литература» // Дальневосточный филологический журнал. 2025. Т. 3, № 1. С. 11–22.

Original article

Methodological guidelines in defining the concept of “translated fiction”

Elena A. Pervushina

Far Eastern Federal University,

Vladivostok, Russian Federation

Doctor of Philological Sciences, Professor, Department of Russian as Foreign Language,

pervushina.ea@dvfu.ru, <https://orcid.org/0000-0002-5341-9580>

Abstract. The report, held at the anniversary meeting of the Department of Russian as a Foreign Language, is devoted to the search for methodological foundations in defining the concept “translated fiction”. The phenomenon of translated fiction appears to be a specific kind of literary creation that performs the function of integrating translated and receiving literature into the world literary process.

Key words: literary translation, translated fiction, literary criticism aspect of the theory of literary translation, translation plurality

For citation: Pervushina E.A. Methodological guidelines in defining the concept of “translated fiction”. *Far Eastern Philological Journal*, 2025, vol. 3, no. 1, pp. 11–22. (In Russ.).

Я регулярно задаю студентам дважды один вопрос, но по-разному интонируя его. Первый: «Вы Шекспира ЧИТАЛИ?», в ответ сразу слышу утвердительное «да, конечно». Но после второго – «Вы ШЕКСПИРА читали?» – наступает обескураженное молчание. Ведь понятно: читали не Шекспира, а его переводческое перевоссоздание на русском языке. Такие произведения обычно называют переводами. Но слова «перевод» и «художественный перевод» обрели и продолжают обретать всё более усложняющуюся семантику: это и вид особого межкультурного эстетического творчества как такового, и деятельностный процесс этого творчества, и – только в том числе – сам результат переводческой деятельности, т.е. собственно переводные произведения. Поэтому точнее называть их не переводами, а произведениями переводной художественной литературы (далее – переводной литературы).

Выражение «переводная литература» – давнее, его значение со временем менялось. В середине XIX в. Н.Г. Чернышевский называл переводной литературой литературу иностранную, которую он считал ценностным ориентиром для развивающейся отечественной словесности [Об этом см.: 16, с. 504, 505].

Но в следующем столетии, когда начала своё становление теория художественного перевода, выражение «переводная литература» приобрело более сложное значение, становясь названием весьма специфического явления в истории филологической культуры. А.В. Фёдоров (1906–1997), один из основоположников указанной теории в России, переводной литературой назвал не произведения иностранной литературы, а литературу, представленную произведениями, переведёнными на свой язык и потому ставшими достоянием – подчеркну – собственной литературы [Об этом см.: 14, с. 6].

В конце столетия Юрий Давидович Левин (1920–2006), признанный специалист в области межлитературных связей и художественного перевода, заговорил уже об истории этой особой литературы и даже наметил концепцию этой истории, заявив: «История русской переводной литературы – это история поисков, постижения и воссоздания на родном языке произведений иноязычных писателей с целью освоить их достижения и тем самым обогатить отечественную культуру» [6, с. 4].

В настоящее время, когда теория художественного перевода стала самостоятельной научной дисциплиной, представление о переводной литературе приобрело значимость категориального характера. Тем не менее определение данного понятия требует серьёзных уточнений. В интернет-энциклопедии «Википедия» переводная литература обозначена как «совокупность текстов, первоначально написанных на одном языке, а потом переведённых на другой» [10]. Очевидно, что это не научная формулировка. Слово «текст» употреблено здесь как название текста вообще, без указаний на его разновидности, рассматриваемые в научных обзорах (письменный, устный, научный, художественный, молодёжный и т.д.). Также неконкретно здесь и слово «литература» – это название всего написанного, имеющего общественное значение. Эта дефиниция в некоторой мере может быть соотнесена с определением переводного текста в «Толковом переводоведческом словаре» Л.Л. Нелюбина. Отличая предназначенный

для перевода от *переводного* или *выходного* текста, полученного в результате перевода, Нелюбин лаконично определяет последний: «1. Текст, полученный в результате перевода. 2. Текст на ПЯ» [7, с. 148].

Переводоведы-лингвисты могут работать с данными определениями, поскольку они сопоставляют тексты оригинала и перевода с целью выявления языковых соответствий. «Установление языковых соответствий – задача языкознания, но не предмет анализа художественного творчества», – сказал видный специалист в области художественного перевода середины прошлого столетия Г.Р. Гачечиладзе [4, с. 77]. Литературоведы исследуют главным образом аксиологические аспекты перевода, оценивая в переводном произведении его эстетическое соответствие оригиналу. Поэтому в литературоведческом аспекте переводоведческой теории процитированные дефиниции переводной литературы неприемлемы.

Вспомним: литературоведы употребляют слово «литература» как «сокращённое обозначение *художественной литературы*, качественно отличающейся от других видов литературы: научной, философской, информационной и т.п. Литература в этом смысле есть письменная форма *искусства слова*» [11, с. 219]. Словесная ткань художественного текста – а литературоведы изучают только такой вид текста – это языковая материализация творений указанного искусства. Поэтому здесь предпочитают говорить не о художественном тексте, а о художественном произведении, а в переводоведческих исследованиях – о переводных художественных произведениях, которые также «следует рассматривать как разновидность словесного искусства». Сложнейшая и многоаспектная сущность и функциональная специфика культурно-исторического бытования искусства не позволяют определять его совокупностью произведений. Как нельзя сказать, что живопись – это совокупность картин, так же невозможно считать, что литература, в том числе переводная литература, – это совокупность текстов. Это литература.

Интегративные тенденции современной филологической науки оставили в прошлом бурные споры между лингвистами и литературоведами о праве на монополию в изучении художественного перевода, и я не хочу абсолютизировать различия между указанными переводоведческими позициями. Однако признание концептуально важного исследовательского «равнения» на специфику каждого из этих подходов остаётся. И восприятие переводной литературы разновидностью искусства слова требует обязательного литературоведческого подхода. Однако в данной сфере рассматриваемое словосочетание ещё не приобрело статуса терминологически завершённого и категориально сформулированного научного понятия. Практика литературоведческой оценки переводных произведений до сих пор остаётся в русле устаревших позиций предписывающе оценочных подходов, выполняемых по принципу «это настоящий?» или чаще «это не настоящий?». Поэтому я полагаю необходимым попытаться обозначить методологические ориентиры в разработке такого определения. Естественно, обобщив сделанное специалистами.

Конечно, теория художественного перевода – наука молодая, многие спорные вопросы в ней остаются нерешёнными, однако основополагающие принципы литературоведческого аспекта переводоведения, в соответствии с которыми должен производиться анализ, безусловно, определены. Я буду исходить из них.

Прежде всего, это переводоведческий закон *отсутствия тождества между оригиналом и переводом*. Указанное тождество невозможно потому, что перевод проецирует переводимое произведение на эстетически *другую* почву *другой* национальной культуры, культуру-

логически другого времени и осуществляет это благодаря креативному потенциалу *другого* литературного языка. «Перевод представляет собой сообщение, пересказанное другим субъектом другому адресату в другой ситуации, то есть новое сообщение», – заявила Ю.Л. Оболенская [9, с. 567]. Поэтому важнейшее положение современной теории художественного перевода гласит: художественный перевод представляет собой *неизбежную* трансформацию оригинала. Анализ перевода Шекспира не может завершаться выводом о том, настоящий или не настоящий это Шекспир. Настоящим может быть только настоящий Шекспир.

Конечно, анализируя переводное произведение, литературовед обязательно рассмотрит степень его языковой адекватности или неадекватности оригиналу. Но итоговыми для него будут не эти показатели, а результаты его литературоведческого анализа переводного произведения. Я покажу это на примере перевода знаменитого 66-го сонета Шекспира, выполненного С.Я. Маршаком.

К сожалению, у нас до сих пор нет системно целостного анализа творческого наследия Маршака. Раздельно изучались Маршак как детский поэт, Маршак как «взрослый» поэт-лирик и совершенно особняком – Маршак как переводчик. Писатель горестно упрекал критиков: «Критики делят меня на детского поэта, переводчика, лирика и не видят, что я один и тот же... Настоящая поэзия требует *одного* человека» [цит. по: 12, с. 12]. Размышляя над этим, я пришла к выводу, что концептуально важным вопросом во взгляде на Маршака является вопрос о своеобразии его лиризма, хотя отдельные критики отрицали это качество в Маршаке и даже не признавали его поэтического таланта. Так считал Ю. Карачевский, полагая, что Маршак никогда не был поэтом. Поэт оцутим в богатстве и глубине лирического пафоса, а Маршак «ни разу не вскрикнул, не заплакал, не выругался. Поэтому он стал детским поэтом» [5, с. 247]. Однако сам М.Л. Гаспаров уверенно заявил: «настоящий Маршак – это Маршак-лирик», сделав парадоксальный вывод: «лирика Маршака безлична, и по вариантам видно, как поэт сам стремится к этой безличности» [3, с. 426]. Приведу свой пример того, как действительно скрывает, прячет несомненный лирик Маршак свой внутренний мир. Сравним рукописный и опубликованный варианты его стихотворения «Звёзды в окне».

Рукописный вариант

Ни в чём заметной перемены:
 День изо дня, из года в год
 Передо мной слепые стены
 И надо мной безмолвный свод.
 Но в неподвижной, тесной раме
 Всегда открытого окна
 Сверкают звёзды вечерами,
 Как золотые письма.
 Душе, потерянной во мраке
 И онемевшей в тишине,
 Отрадны символы и знаки,
 К ней приходящие извне.
 В оконном синем полукруге,
 Припоминая, узнаёшь
 Многоугольники и дуги –
 Вселенной огненный чертёж.

Опубликованный вариант

Так много звёзд теснится в раме
 Меж переплётами окна.
 Они сверкают вечерами,
 Как золотые письма.
 В оконном тесном полукруге,
 Припоминая, узнаёшь
 Многоугольники и дуги –
 Вселенной огненный чертёж.
 [8, с. 52].

Душа знакомой внемлет речи
И видит трепет вечных сил
И расхождения, и встречи
Недосягаемых светил.
[8, с. 835].

В рукописном варианте стихотворения очевидно лирическое напряжение соответственно настроенного лирического героя. Но в печатной версии все лирически окрашенные фрагменты («Душе, потерянной во мраке / И онемевшей в тишине, / Отрадны символы и знаки, / К ней приходящие извне»; «Душа знакомой внемлет речи / И видит трепет вечных сил...» и др.) бесследно исчезли, а вместе с ними – и трепетное пространство внутреннего мира героя. Автор предпочёл *утаить, умолчать* его.

Причины подобного поведения убедительно охарактеризовал Е.Г. Эткинд, указавший на судьбу целого писательского поколения, обречённого на творческое молчание, вследствие чего произошёл знаменитый поэтический «исход» многих советских поэтов в литературные переводы [об этом см.: 17, с. 148]. А в переводах Маршак не прячется, наделив героя своего переводного 66-го сонета той личностью, которую в оригинальных стихах скрывал. Сопоставим этот перевод с оригиналом.

1. Tired with all these, for restful death I cry
2. As, to behold desert a beggar born,
3. And needy nothing trimm'd in jollity,
4. And purest faith unhappily forsworn,
5. And gilded honour shamefully misplaced,
6. And maiden virtue rudely strumpeted,
7. And right perfection wrongfully disgraced,
8. And strength by limping sway disabled,
9. And art made tongue-tied by authority,
10. And folly doctor-like controlling skill,
11. And simple truth miscall'd simplicity,
12. And captive good attending captain ill.
13. Tired with all these, from these would I be gone,
14. Save that, to die, I leave my love alone.

Зову я смерть. Мне видеть нестерпим
Достоинство, что просит подаянья,
Над простотой глумящуюся ложь,
Ничтожество в роскошном одеянье,
И совершенству ложный приговор,
И девственность, поруганную грубо,
И неуместной почести позор,
И мощь в плену у немощи беззубой,
И прямоту, что глупостью слывет,
И глупость в маске мудреца, пророка,
И вдохновения зажатый рот,
И праведность на службе у порока.
Всё мерзостно, что вижу я вокруг...
Но как тебя покинуть, милый друг?!

Известно, что стихотворение Шекспира выстроено как градационное перечисление пороков жизни, настолько страшной, что лирический герой не в состоянии переносить её и даже готов умереть, если бы не тревога об остающемся в одиночестве друге. Обратите внимание: Шекспир перечислил в сонете 11 пороков (строки со 2-й по 12-ю), но Маршак больше – 12 (строки со 2-й по 13-ю). Самостоятельно введённая им формулировка итогового в этом списке обобщения – «Всё мерзостно, что вижу я вокруг» – выполняет в стихотворении важную функцию, подчёркивая и усиливая в нём *экспрессию яркой лирической окраски*. Весьма показательно и то, что переводчик опустил кольцевую шекспировскую анафору «Tired with all these...», а вместе с этим – и оригинальный мотив смертельно уставшего от ужасов жизни лирического героя. Именно таким он представлен в переводе 66-го сонета, выполненным Б.Л. Пастернаком. Тема смертельно уставшего от жизни Шекспира глубоко осмыслена

Ю.О. Домбровским, особенно в его «Новеллах о Шекспире». Однако герой переводного стихотворения Маршака, эмоционально настроенный иначе и более решительно, чем даже оригинальный, призывает смерть не потому, что устал, – ему «невтерпёж», он гневается. Именно эти новые лирические акценты способствовали определённому жанровому преобразованию переводного сонета. Вопрос о жанровой трансформации сонетов Шекспира у Маршака спорный. Есть мнение, что Маршак изменил жанр шекспировских сонетов, сделав их романсами. Я полемизирую с этим мнением, полагая, что переводы такого мастера, каким был Маршак, – несомненные сонеты, но так же, как оригинальные, они богаты оттенками и разнообразием их жанрового варьирования. Его переводческие модуляционные версии не всегда совпадают с оригиналом и с вариантами других переводчиков. Так, шекспировский 32-й сонет-просьба, сонет-моление у Маршака стал сонетом-девизом, сонетом-наставлением. Трагедийно глубокий 73-й сонет Шекспира у Маршака звучал элегией. 66-й сонет в переводе Б.Л. Пастернака – это сонет-исповедь, но у Маршака – сонет-филиппика. Шекспировский 66-й сонет-исповедь у Маршака стал сонетом-обличением, сонетом-филиппикой.

Но вернусь к теме переводной литературы. Признание отсутствия тождества между оригиналом и переводом ставит перед исследователями важный вопрос национальной идентификации переводного произведения. Какой литературе оно принадлежит – оригинальной, переводимой, либо принимающей?

Долгое время данный вопрос оставался спорным. С одной стороны, ещё в XIX веке было высказано широко распространившееся убеждение в том, что иностранные произведения, переведённые на русский язык, несомненно, принадлежат русской литературе. С другой стороны, оставалось несомненным и то, что оригинал по отношению к его переводу всегда сохранял первичность, что признаёт приоритетность исходной национальной принадлежности. Поэтому не менее убеждённо звучало и противоположное мнение: переведённое произведение должно рассматриваться только как явление оригинальной, переводимой литературы. Эту позицию защищают многие авторы, она остаётся безусловной, хотя и своеобразной аксиомой и в массовом читательском восприятии, и в эдиционной практике. Кто бы ни был автором издаваемого переводного текста «Гамлета», на обложке и титульном листе книги стоит имя автора оригинального текста – Шекспира. Эта позиция жива и в преподавательской практике, если наши студенты, нисколько не сомневаясь, считают, что читали Шекспира.

Однако на рубеже XX и XXI столетий ситуация изменилась, и исследовательские подходы к изучению феномена переводной литературы теперь разрабатываются за пределами альтернативных границ, диктуемых законами классической логики. Чрезвычайно важное заявление сделал Р.Р. Чайковский, сказавший о необходимости рассматривать вопрос о статусе переводной литературы в свете *идеи мировой литературы* и решать его в соответствии с *онтологической природой переводной литературы* [об этом см.: 15, с. 39].

Концептуально важная для сравнительного литературоведения *категория мировой (всемирной) литературы* в последнее время рассматривается исторически развивающейся системой общностью взаимосвязанных и взаимно соотносимых литературных явлений, выявляющих закономерности органически единого *наднационального* литературного процесса.

Онтологическая природа переводной литературы определяется важной культуросоиздательной функцией, которую она выполняет, интегрируя национальные литературы в мировой литературный процесс. Благодаря переводной литературе произведения словесности-экс-

портёра выходят за границы собственного национального и временного контекста, продолжая свою креативную жизнь в новом субстанциональном измерении. Но и литература-импортёр, приобщаясь к художественным достижениям других культур, тоже преображалась, становясь органической частью наднационального художественного контекста.

Таким образом, вопрос о национальной принадлежности произведений переводной литературы Чайковский поставил более масштабно – как проблему её *категориального статуса* в системном соотношении с переводимой и принимающей литературами. «С возникновением художественного перевода, – заявил учёный, – начинают существовать три литературы: национальная литература исходного языка, переводная литература и литература принимающего языка (т.е. вторая национальная литература). Переводная литература, следовательно, предстаёт в виде некоей *третьей литературы*» [15, с. 263]. Подчеркнём и уточним: не совокупности текстов, а именно отдельной особой литературы как разновидности искусства слова. Эта литература живёт и развивается по своим самостоятельным специфическим законам. Выделю главные.

Исключительной особенностью переводной художественной литературы, свидетельствующей о её онтологической природе и самобытности её креативного статуса, признано *явление переводной множественности*, т. е. «факт реального сосуществования в переводной литературе двух и более переводов одного и того же оригинала» [15, с. 155]. Возможность указанной множественности обусловлена прежде всего самой спецификой художественного перевода, которому «присущ феномен множественности» [13, с. 227]. Безусловным источником множественности переводческих трактовок оригинала является его интеллектуально-эстетическое богатство. Однако как ни значительно художественное содержание оригинала, заданное его автором и культурным контекстом современной ему эпохи, невозможно в полной мере понять и оценить истинную ценность этого произведения, имманентно замыкаясь в нём самом. «Автор, – писал М.М. Бахтин, – пленник своей эпохи, своей современности. Последующие времена освобождают его из этого плена» [1, с. 332]. При этом в самой природе переводной литературы заложена устремлённость к постоянной обновляемости переводческих вариантов, ей присущ феномен множественности. Чем выше художественный потенциал оригинала, тем большее количество авторов включается в процесс его переводческой рецепции. В исходной словесности этот оригинал существует как *единственное* художественное творение *одного* автора. Но его переводческая проекция в литературе переводной предстаёт во *множестве* аранжирующих переводческих вариантов *многих* авторов. Бесконечность против бесконечности, как сказал Бахтин. Переводная литература, таким образом, предстаёт своеобразным художественным феноменом, в особом пересечении времён и культур, разворачивающим идейно-эстетический потенциал оригинала.

Между оригиналом и всеми его переводными версиями возникает особая креативно-аксиологическая связь. Когнитивным результатом взаимовлияния оригинального произведения-донора, написанного на исходном языке, и переводного произведения-реципиента как его художественной проекции в новом языковом решении является их *своеобразная креативно-смысловая консолидация в условно абстрактном пространстве мировой (всемирной) литературы*. Чрезвычайно показательно в этом плане высказывание известного специалиста в области литературоведческого переводоведения П.М. Топера (1923–2006) о том, что «под содержанием художественного произведения мы можем понимать сумму не только всех на сегодняшний день вычитанных из текста, но и всех потенциально, объективно возможных значе-

ний». Показательно, что учёный предварил это высказывание цитатой из Н.С. Гумилёва, сказавшего: «Для того, чтобы вполне понять какого-либо поэта, надо его прочесть переведённым на все языки» [13, с. 229]. Интересно предполагать, что мысли об условно абстрактном пространстве *всемирной* литературы (в её современном толковании, о котором говорилось выше) соотносимы с идеей известного философа и переводоведа В.В. Бибихина (1938–2004), который рассматривал перевод как способ существования некоего *общечеловеческого языка*. «Оригинал затерян, заперт в своей конкретной форме, – заявлял исследователь. – Переводимость спасает его из этой ограниченности» [2, с. 14]. Реализацией этого условного пространства является множественность переводов. Одним из самых репрезентативных образцов переводной множественности в истории русской переводной литературы стала отечественная переводческая сонетиана Шекспира, и я горжусь тем, что мне удалось доказать это.

Конечно, своеобразие творческого кредо создателей переводной литературы определяется их безусловным пониманием её вторичности по отношению к исходной литературе. Но как заметил П.М. Топер, понятие «вторичности» в этом случае «не несёт в себе непосредственно оценочного смысла». Учёный уверен в том, что каждый из переводчиков, «создавая свою “версию” литературного произведения, <...> создаёт как бы новый “второй оригинал”, который замещает подлинник, а не просто интерпретирует его» [13, с. 222]. Реально состоявшиеся высокие художественные достижения мастеров отечественной школы литературного перевода XX столетия исключали отношение к переводческой деятельности как к литературному ремеслу и взгляд на переводчика как на всего лишь посредника оригинального автора. Этот труд многими признан литературным *сотворчеством*, в лучших его проявлениях конгениальным оригиналу.

Однако говоря о переводной литературе, мы говорим и о её особенной способности становиться органической частью принимающей словесности. Переводная литература в такой мере обладает собственной креативной энергетикой и собственными художественными резервами, что на определённой стадии развития начинает отпускать свои идеи и своих персонажей в самостоятельную жизнь за пределами собственно переводных текстов. Поскольку данное положение практически ещё не рассматривалось, мы сочли возможным представить свои наблюдения по этому поводу.

Указанные тенденции особенно заметно активизировались на рубеже XX–XXI столетий в условиях постмодернистского размывания представлений о законченности художественного произведения и его жанре. Атмосфера характерного скептического разочарования и устремлённости к художественному плюрализму в поиске новых творческих подходов нашла своё органичное воплощение в своеобразных эстетических мутациях и стилевых диффузиях, в ироничной подмене формы антиформой, замысла – случаем, цели – игрой. Интертекстуальные переводческие игры смыслами, композиционными элементами и словами переводных произведений открывали возможности продолжения художественной жизни указанных смыслов, элементов и мотивов в оригинальных писательских проектах переводчиков.

Чрезвычайно показателен в этом отношении творческий эксперимент одного из лучших отечественных переводчиков Игн. М. Ивановского (1932–2016). Креативным следствием его своеобразной переводческой рецепции сонетов Шекспира стала пьеса «Сонеты Шекспира». Особенно интересна в ней последняя интермедия «Охота на лисицу», где действующими лицами являются персонажи, названные автором ОН и ОНА. В них легко узнаются Прек-

расный Друг и Смуглая Дама из шекспировских сонетов. Однако интермедия Ивановского принципиально отличается от произведений, тематически и сюжетно связанных с этими сонетами: комедии Б. Шоу «Тёмная леди сонетов», новеллы Ю.О. Домбровского «Смуглая леди», стихотворения В.Э. Рецептера «Прощание с Мэри Фиттон». Названные авторы обращались к событиям *реальной* исторической ситуации и популярной в своё время исследовательской идее о Мэри Фиттон как о *реальном* прототипе загадочной Смуглой леди. Но ОН и ОНА Ивановского не из исторической реальности – они плод его когнитивной писательской фантазии, рождённой в процессе переводческого осмысления шекспировских стихов и перевоссоздания их на русском языке. Фабульная история персонажей в интермедии выстроена в свете творческой гипотезы переводчика – по его версии, все сонеты (а не только №№ 127–152) в шекспировском поэтическом собрании посвящены героине. Естественно, для Ивановского это повод акцентировать любовный мотив, начинающийся в самом начале интермедии при весьма эффектном столкновении героев. Каждый из них знал, что является прототипом одного из двух поэтических кумиров Шекспира в его сонетах, но не предполагал, кто мог послужить прообразом второго. Но теперь и ОН, и ОНА ошеломлены: каждый понимает, что лицом к лицу встретился с этим другим. Это узнавание происходит у Ивановского благодаря введению в пьесу текстов шекспировских сонетов. Чтобы объяснить переживаемое волнение, ОН начинает цитировать один из них, ОНА подхватывает цитату, и волшебная магия этих поэтических строк завораживает и сближает их. Важно подчеркнуть, что драматическая напряжённость и лирическая трепетность этого «цитатного» диалога возможны только в переводном варианте Ивановского, подмена цитируемых фрагментов другими переводческими версиями немедленно семантически разрушает создаваемую ситуацию.

Принципиально другую переводческую игру осуществил талантливый писатель и переводчик Ю.И. Лифшиц (1957–2021). Главным автором его переводческого выбора был Шекспир, и именно Шекспир стал для Лифшица источником креативной энергии, не умещавшейся в текстовых границах его переводов. Особенно в переводах «Сонетов», в которых переводчик тонко уловил экспрессию диалога между героями этого поэтического собрания. Так, в первых 17 сонетах, в которых, как принято считать, Поэт уговаривает Друга жениться, чтобы повторить свою красоту в сыне, Лифшиц слышал голос другого героя. Голос женщины, одержимой неразделённой любовной страстью к этому красавцу и, конечно, мечтающей о брачном союзе с ним. Поэтому, открыв интертекстуальные перспективы новых смысловых лабиринтов, Лифшиц начал создавать не только сами сонетные переводы, но и их имитативные вариации, написанные разностопным нерифмованным ямбом, характерным для шекспировских драм. До конца своих дней Лифшиц писал эти «монологи», всё более увлекаясь идеей создания на их основе своей фантазийной пьесы, рассказав об этих намерениях в личных беседах. К несчастью, не успел.

Если Лифшиц изыскивал возможности диалоговых отношений между героями сонетов, другой современный переводчик – С. Кадетов – сам вступил в своеобразный креативный диалог с великим писателем, создавая свои встречные «реплики». Особенно интересна его «Реплика на 73 сонет», ставшая, с одной стороны, предупреждающе-протестным ответом тем, кто своими переводами подменил пафос высокой шекспировской скорби обезличивающей банальной унылостью, а с другой – контрастным поэтическим фоном, снимающим опасность подобной унылости в переводе 73-го сонета, выполненном самим Кадетовым. В переводе он постарался сохранить содержание знаменитых метафор Шекспира, создающих скорбную кар-

тину поздней осени, соотносимую с увяданием жизни лирического героя сонета. Но в реплике всё было наоборот: стены храма уже не мертвы, «органной фугой» оживают хоры, а лирический герой, как феникс, восстаёт из пепла.

Таким образом, переводная литература – это категориально значимое понятие в теории художественного перевода. Концептуально важным методологическим ориентиром в её определении является осознание этой литературы не совокупностью отдельных переведённых текстов, а специфической разновидностью искусства слова. Поэтому изучение переводной литературы не может быть ограничено прагматикой текстового сопоставления оригинала с его переводной версией или множеством версий. Подобный анализ – только начало когнитивно глубокого *филологического, т.е. в значительной мере литературоведческого*, постижения новой креативной жизни оригинальных творений. Ведь перенесённые на другую культурно-хронологическую почву, они стали реальностью чрезвычайно самобытного и влиятельного явления филологической культуры – переводной *литературы*, которая выполняет онтологически важную культуросозидательную функцию интеграции переводимой и принимающей литератур в мировой литературный процесс.

Список литературы

1. Бахтин М.М. Эстетика словесного творчества. М.: Искусство, 1979. 424 с.
2. Бибихин В.В. К проблеме определения сущности перевода // Тетради переводчика. Вып. 10. М.: Междунар. отнош., 1973. С. 3–14.
3. Гаспаров М.Л. Маршак и время // М. Гаспаров. О русской поэзии: Анализы, интерпретации, характеристики. СПб.: Азбука, 2001. С. 410–432.
4. Гачичеладзе Г. Вопросы теории художественного перевода. Тбилиси: Лит. да хеловнеба, 1964. 262 с.
5. Карабчиевский Ю.А. О Маршаке // Ю.А. Карабчиевский. Воскресение Маяковского. Эссе. М.: Русские словари, 2000. С. 243–250.
6. Левин Ю.Д. Русские переводчики XIX в. и развитие художественного перевода. Л.: Наука, 1985. 298 с.
7. Нелюбин Л.Л. Толковый переводоведческий словарь. М.: Флинта; Наука, 2003. 320 с.
8. Маршак С.Я. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1973. 912 с.
9. Оболенская Ю.Л. Перевод как форма взаимодействия литератур // Введение в литературоведение. М.: Высш. школа, 2004. С. 562–574.
10. Переводная литература. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/Переводная_литература (дата обращения: 10.02.2025).
11. Рунин Б.М. Литература // Краткая литературная энциклопедия. Т. 4. М.: Сов. энциклопедия, 1967. С. 219.
12. Смирнова В.В. Самуил Яковлевич Маршак // С.Я. Маршак. Стихотворения и поэмы. Л.: Сов. писатель, 1973. С. 5–46.
13. Топер П.М. Перевод в системе сравнительного литературоведения. М.: Наследие, 2001. 252 с.
14. Федоров А.В. Русские писатели и проблемы перевода // Русские писатели о переводе. XVIII–XX вв. Л.: Сов. писатель, 1960. С. 6–27.

15. Чайковский Р.Р. Основы художественного перевода. Магадан: Изд-во СВГУ, 2008. 182 с.
16. Чернышевский Н.Г. Библиография // Полн. собр. соч.: В 15 т. Т 4. М.: ГИХЛ, 1948. С. 502–680.
17. Эткинд Е. Записки незаговорщика. Барселонская проза. СПб.: Академический проект, 2001. 495 с.

References

1. Bakhtin M.M. Aesthetics of literary creativity. M.: Iskusstvo Publ., 1979. 424 p. (In Russ.).
2. Bibikhin V.V. On the problem of determining the essence of translation. *Tetradī perevodchika*. Vol. 10. M.: International Relations Publishing House, 1973. P. 3–14. (In Russ.).
3. Gasparov M.L. Marschak and time. M. Gasparov. *On Russian poetry: analysis, interpretation, characteristics*. Saint-Petersburg: Azbuka Publ., 2001. P. 410–432. (In Russ.).
4. Gachicheladze G. Questions of literary translation theory. Tbilisi: Lit. da helovneba Publ., 1964. 262 p. (In Russ.).
5. Karabchievskii Yu.A. About Marshak. Yu.A. Karabchievskii. *The Resurrection of Mayakovsky. Essay*. M.: Russian Dictionaries Publ., 2000. P. 243–250. (In Russ.).
6. Levin Yu.D. Russian translators of the XIX-th century and literary translation development. L.: Nauka Publ., 1985. 298 p. (In Russ.).
7. Nelyubin L.L. Explanatory Translation Dictionary. M.: Flinta Publ., Nauka Publ., 2003 320 p. (In Russ.).
8. Marshak S.Ya. Poems. L.: Sov. Pisatel Publ., 1973. 912 p. (In Russ.).
9. Obolenskaya Yu.L. Translation as a form of literary interaction. *Introduction to Literary Criticism*. M.: Vysshaya Shkola Publ., 2004. P. 562–574. (In Russ.).
10. Translated literature. URL: https://ru.wikipedia.org/wiki/%D0%9F%D0%B5%D1%80%D0%B5%D0%B2%D0%BE%D0%B4%D0%BD%D0%B0%D1%8F_%D0%BB%D0%B8%D1%82%D0%B5%D1%80%D0%B0%D1%82%D1%83%D1%80%D0%B0 (accessed: 10.02.2025). (In Russ.).
11. Runin B.M. Literature. *Short literary encyclopedia*. Vol. 4. M.: Soviet Encyclopedia Publ., 1967. P. 219. (In Russ.).
12. Smirnova V.V. Samuil Yakovlevich Marshak. S.Ya. Marshak. *Poems*. L.: Sov. Pisatel Publ., 1973. P. 5–46. (In Russ.).
13. Toper P.M. Translation in the system of comparative literature studies. M.: Nasledie Publ., 2001. 252 p. (In Russ.).
14. Fedorov A.V. Russian writers and problems of translation. *Russian writers on translation. XVIII–XX centuries*. L.: Sov. Pisatel Publ., 1960. P. 6–27. (In Russ.).
15. Chaikovskii R.R. The basics of literary translation. Magadan: Publishing House of North Eastern State University, 2008. 182 p. (In Russ.).
16. Chernyshevskii N.G. Bibliography. *The complete works in 15 vol*. Vol. 4. M.: State Publishing House of Fiction, 1948. P. 502–680. (In Russ.).
17. Ehtkind E. Notes of a non-conspirator. Barcelona prose. Saint-Petersburg: Akademicheskii proekt Publ., 2001. 495 p.

Статья поступила в редакцию / Received 12.03.2025

Одобрена после рецензирования / Revised 12.03.2025

Принята к публикации / Accepted 16.03.2025