

Fernando Videras Sánchez  
Universidad de Granada

## МЕТАФОРЫ В РОМАНЕ *ДОКТОР ЖИВАГО* И ИХ ПЕРЕВОД НА ИСПАНСКИЙ ЯЗЫК

### Metaphors in the Novel *Doctor Zhivago* and Their Translation into Spanish

ABSTRACT: This article is devoted to the study of poetic metaphors and comparisons of natural themes in Boris Pasternak's novel *Doctor Zhivago*. The purpose of this study is therefore to identify and describe factors influencing the translation of these tropes into Spanish. For this purpose, a definition of the concept of metaphor is given and its various types are considered, as well as a comprehensive description of some approaches and points of view on the translatability of these means of expression. Concerning the practical part, some examples of the types of metaphors which may be found in Pasternak's novel are given together with illustrations. Additionally, their comparative analysis is performed with translations into Spanish; and trends, similarities and differences found in the approaches of translators are examined, considering some cases of loss of imagery in comparison with the original text. Finally, possible solutions to translation problems are also proposed.

KEYWORDS: metaphor, cultural reference, translation, Pasternak

### 1. Введение

Природа играла особенную роль в жизни и творчестве Бориса Пастернака. В воспоминаниях о своем детстве он писал:

Как в ощущение, напоминавшем 'шестое чувство' Гумилева, десятилетку открылась природа. Как первой его страстью в ответ на пятилепестную пристальность растения явилась ботаника. Как имена, отысканные по определителю, приносили успокоенье душистым зрачкам, безвопросно рвавшимся к Линнею, точно из глухоты к славе<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Б. Пастернак, *Охранная грамота*, Рома 1970, с. 4.

В произведениях, написанных до *Доктора Живаго*, таких как *Детство Люверс*, мы можем найти фразы, напоминающие следующую: «Белая медведица в ее детской была похожа на огромную осыпавшуюся хризантему»<sup>2</sup>. Подобные творческие решения являют собой одну из основных характеристик творчества писателя, согласно которой «Пастернак не ‘переводит’ свое ‘внутреннее состояние’ на культурные символы, а отражает его на природный мир и вещи, порождая в своем идиостиле всеобщий принцип ‘одушевленной вещи’»<sup>3</sup>. Более того, природа становится одним из центральных героев его прозы. Как отмечает Эпштейн: «ни у кого природа не одушевлена так, как у Пастернака; причем у нее душа озорницы, проказницы, движения которой суматошны и порывисты... все, что сыплется, брызжет, катится, шевелится, трепещет, воплощая неусыпное кипение жизни»<sup>4</sup>.

В эпоху своего появления роман *Доктор Живаго* был неоднозначно принят современниками автора, получившими доступ к тексту произведения. Однако именно описания природы особо выделялись как теми, кто восхищался романом, так и теми, кто отнесся к нему скептически. Так Ахматова, воспринявшая роман критически, утверждала: «в этом же романе есть пейзажи... я ответственно утверждаю, равных им в русской литературе нет. Ни у Тургенева, ни у Толстого, ни у кого. Они гениальны, как «рос орешник»<sup>5</sup>. Друг и поклонник писателя, Варлам Шаламов, писал Пастернаку:

в чем роман поистине замечателен и уникален для всей русской литературы – это в необыкновенной тонкости изображения природы, и не просто изображения природы, а того единства нравственного и физического мира <...> Идет жизнь героев, сюжет романа развивается вместе с природой, и природа – сама часть сюжета<sup>6</sup>.

Еще одно свидетельство находим, например, в письмах Ариадны Эфрон, где она отмечает: «почти пугает твое мастерство в определении неопределимого – вкуса, цвета, запаха, вызываемых ими ощущений, настроений, воспоминаний»<sup>7</sup>.

Список подобных высказываний может быть продолжен, и все они говорят об особой ценности описаний природы в романе *Доктор Живаго*. Очевидно, что переводчики романа также должны уделить особое внимание этому аспекту, чтобы донести текст произведения до целевого читателя в наиболее полном

<sup>2</sup> Б. Пастернак, *Детство Люверс*, Москва 1991, с. 23.

<sup>3</sup> Ю. Левин, *О некоторых чертах плана содержания в поэтических текстах*, [в:] *Структурная типология языков*, Москва 1966, с. 205.

<sup>4</sup> М. Эпштейн, *Природа, мир, тайник*, Москва 1990, с. 250.

<sup>5</sup> Л. Чуковская, *Записки об Анне Ахматовой*, т. 2, Санкт-Петербург 1996, с. 210.

<sup>6</sup> В. Шаламов, *Собрание сочинений*, т. 4, Москва 1998, с. 247.

<sup>7</sup> А. Эфрон, *Письма из ссылки*, Paris 1982, с. 29.

объеме. Данная задача представляет для переводчиков особый вызов, поскольку природа изображается во всем романе преимущественно с помощью метафор, сравнений и олицетворений, которые вызывают яркие визуальные картины, подобно импрессионистскому стилю. Передача этих метафор на иностранный язык нуждается в особенном, тщательном подходе для адекватного восприятия иностранным читателем.

В данной статье мы предлагаем рассмотреть проблему перевода сравнений, олицетворений и метафор природы в романе *Доктор Живаго*. Основываясь на данном материале, мы проанализируем степень их переводимости, какие факторы оказывают влияние на выбор переводческой стратегии и отдельных приемов перевода, а также рассмотрим и прокомментируем различные переводческие решения.

## 2. Теоретические рамки исследования

Метафора являлась предметом размышления мыслителей и ученых с древнейших времен. В частности, вопрос о переводе этого тропа на другие языки рассматривался в многочисленных работах и был центром оживленных дискуссий, в которых порой высказывались противоречивые точки зрения.

Согласно *Литературному энциклопедическому словарю*, метафора представляет собой «вид тропа, перенесение свойств одного предмета (явления или аспекта бытия) на другой, по принципу их сходства в каком-либо отношении или по контрасту»<sup>8</sup>. Существует два основных типа метафоры: языковая и художественная. Языковая метафора внедрена в языковую систему, широко используется и часто не воспринимается носителями языка как литературный образ, поэтому теряет во многом свою выразительную силу. Некоторые авторы называют ее мертвой или лексикализованной метафорой. Художественная метафора является порождением литературного творчества, отличается уникальным применением и, как правило, большей выразительностью. В данном случае речь идет о так называемой «оригинальной» метафоре Ньюмарка, которая определяется им как «созданная или используемая автором исходного языка»<sup>9</sup>, или «новаторской» метафоре Рабадана, для которой характерна «максимальная степень нарушения лингвистических и литературных норм синхронной полисистемы»<sup>10</sup>. Учитывая специфику изучаемого материала, предметом нашего основного интереса будет являться художественная метафора как источник лиризма и колорита в поэтической прозе, хотя мы и не исключаем роль языковых метафор в обогащении авторского стиля.

---

<sup>8</sup> Д. Муравьев, *Метафора*, [в:] *Литературный энциклопедический словарь*, Москва 1987, с. 218.

<sup>9</sup> Там же, с. 150-158.

<sup>10</sup> R. Rabadán, *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia transléctica inglés-español*, León 1991, p. 136.

Структура метафоры очень близка к структуре сравнения<sup>11</sup>. Виктор М. Жирмунский в *Литературном энциклопедическом словаре* определяет сравнение как «категорию стилистики и поэтики, образное словесное выражение, в котором изображаемое явление уподобляется другому по какому-либо общему для них признаку»<sup>12</sup>. Принципиальное отличие заключается в использовании сравнительных союзов «как», «будто», «словно» и других. Однако, как метафора, так и сравнение могут выполнять одну и ту же функцию с той разницей, что «метафора сокращает речь, а сравнение ее распространяет»<sup>13</sup>. В нашем исследовании мы пошли вслед за рядом ученых, которые видят в метафоре «скрытое сравнение»,<sup>14</sup> и поэтому рассматриваем сравнение как разновидность метафоры. Конечно, не всякое сравнение в речи является метафорой, но мы можем считать ее таковой, если выраженный образ необычен и отражает языковую индивидуальность автора. Иными словами, метафора во всех своих аспектах представляет собой «красочный» способ сравнения, позволяющий избежать длинных описаний и наиболее точно раскрыть мысль. Таким образом, в контексте лирической прозы мы будем рассматривать метафору как имплицитное сравнение, а сравнение считать эксплицитной метафорой.

В рамках нашего исследования мы также особо выделяем такой вид метафоры, как олицетворение, играющий существенную роль при анализе тропов в романе Пастернака. Под олицетворением мы понимаем «особый тип метафоры», заключающийся в «перенесении человеческих черт или черт живого существа на неодушевленные предметы или явления»<sup>15</sup>. То есть это еще один тип имплицитного сравнения, в котором инертный или нематериальный объект уподобляется живому. В поэтической прозе или индивидуальной лирике значение данного тропа становится ближе к «психологическому параллелизму», когда «природа, привлеченная к соучастию в душевной жизни героя, наделяется признаками человекоподобия»<sup>16</sup>. Следует отметить, что в таких языках, как русский, олицетворение может получить особую выразительность благодаря категории «одушевленного / неодушевленного», что в свою очередь может осложнить перевод этих тропов на язык, в котором данная грамматическая категория отсутствует или слабо выражена.

Наконец, в связи с изучением перевода поэтических фигур мы считаем необходимым привлечь такой термин, как культурный референт, который нередко используется в структуре сравнений и метафор. Под культурными

<sup>11</sup> P. Newmark, *Manual de traducción*, Madrid 2006, p. 156.

<sup>12</sup> В. Жирмунский, *Сравнение*, [в:] *Литературный энциклопедический словарь*, Москва 1987, с. 418.

<sup>13</sup> Н. Арутюнова, *Язык и мир человека*, Москва 1999, с. 353.

<sup>14</sup> J. Roca-Pons, *El lenguaje*, Barcelona 1973, p. 114.

<sup>15</sup> П. Николаева, *Олицетворение*, [в:] *Литературный энциклопедический словарь*, Москва 1987, с. 553.

<sup>16</sup> Там же, с. 553.

референтами в сфере перевода мы понимаем «понятие (объект или событие) и его словесное выражение, существующее в этнокультуре оригинального текста, несущее семантическую нагрузку, общеизвестную носителям языка и неизвестную носителям языка перевода»<sup>17</sup>. Использование культурных референтов в составе поэтических фигур представляет собой особый вызов для переводчика, поскольку они «не имеют точных эквивалентов в других языках и, следовательно, не поддаются переводу на общем основании, требуя особого подхода»<sup>18</sup>.

Обилие сложностей, с которыми сталкивается переводчик в работе с поэтической метафорой и сравнением, давно вызывает споры о степени их переводимости. Некоторые исследователи полагают, что метафора непереводаема, поскольку представляет собой уникальное и неповторимое творение, которому можно только дать объяснение (Нида 1969, Дагут 1976, Винай 1958<sup>19</sup>). Другие, напротив, отрицают проблему и считают, что для перевода метафоры необходима всего лишь ее интерпретация (Клоепфер 1967, Реисс 1971, Масон 1982<sup>20</sup>). Однако большинство ученых придерживается позиции, согласно которой метафора переводима, но с ограничениями, объем которых может варьироваться в зависимости от конкретного случая, как считают среди других Рабадан и Ньюмарк<sup>21</sup>. Данная точка зрения представляется нам наиболее реалистичной.

В теории перевода описываются две основные стратегии, предложенные Венутти<sup>22</sup>: доместикация (одомашнивание) и форенизация (отчуждение). Стратегия доместикации предполагает адаптацию текста к языку перевода, что облегчает его понимание неспециализированным читателем. Стратегия форенизации, напротив, направлена на максимальное сохранение исходных характеристик текста, даже если это означает его усложнение. При изучении различных точек зрения на применимость этих стратегий к переводу художественных метафор мы снова обнаруживаем расхождение во мнениях. Одни авторы считают, что чем смелее и креативнее метафора, тем легче ее повторить на другом языке<sup>23</sup>, что предполагает использование стратегии форенизации. Ньюмарк, со своей стороны, указывает, что именно переводчик должен решить, что имеет больший вес: содержание метафоры или ее эстетическая форма, чтобы при необходимости

---

<sup>17</sup> Т. Тарасенко, Э. Керо, *Объекты винопития в повести С. Довлатова «Зона» как национальные реалии и их перевод на испанский язык*, «Вестник Томского государственного университета» 2021, № 7, с. 115.

<sup>18</sup> С. Влахов, С. Флорин, *Непереводимое в переводе*, Москва 1980, с. 59-60.

<sup>19</sup> E. Samaniego Fernández, *La traducción de la metáfora*, Valladolid 1996, p. 72.

<sup>20</sup> Там же.

<sup>21</sup> Там же, p. 71.

<sup>22</sup> L. Venutti, *The Translator's Invisibility: The Evidence of Reviews*, "In Other Words" 1994, № 4, p. 17.

<sup>23</sup> R. Kloepfer, *Theorie der literarischen Übersetzung*, München 1976, S. 181.

пожертвовать одним ради другого. Таким образом, он предлагает адаптировать метафору к языку перевода, что предполагает использование стратегии доместикации. В данном случае выбор переводчика в значительной степени должен быть обусловлен функцией, исполняемой указанной метафорой в тексте, а не опираться на ряд предварительно установленных правил<sup>24</sup>. Данная позиция также предполагает, что переводчик неминуемо столкнется с ограничениями при переводе метафоры, и указывает на невозможность ее полного перевода на другой язык. Саманиего в этом вопросе указывает на факторы, которые необходимо учитывать в переводе метафоры: семантические ассоциации, коммуникативная цель, ограничения языка перевода, типология метафоры, коммуникативный регистр и степень информативности, среди прочего. Данный перечень факторов указывает на то, что выбор одной или другой стратегии перевода может варьироваться от одного случая к другому<sup>25</sup>.

Проводимое нами исследование позволяет еще раз вернуться к обсуждению вопроса о выборе переводческой стратегии на материале романа, чей лирико-поэтический потенциал составляет один из главных источников его литературной ценности и притягательности для читателей.

### 3. Описание материала и использованные методы работы

Существует четыре перевода романа *Доктор Живаго* на испанский язык, но для настоящего исследования мы выбрали два, получившие наибольшее распространение: опосредованный перевод с итальянского Фернандо Гутьерреса, вышедший в 1959 году и отредактированный Натальей Ухановой<sup>26</sup>, и прямой перевод романа с русского на испанский язык, выполненный Мартой Ребон и опубликованный в 2010 году<sup>27</sup>. Первые два перевода, также опосредованные и появившиеся в 1958 году, мы решили исключить из-за ограниченного распространения и отсутствия переизданий и ревизий. Мы собрали корпус, состоящий из фрагментов текста с метафорами и сравнениями природной тематики. Выборка была сделана методом медленного чтения и неавтоматической регистрации. В результате было отобрано 210 фрагментов, которые включают около 9000 слов. Полученный корпус был обработан методами сравнительного изучения с применением машинной обработки. В результате анализа мы разработали типологию выделенных тропов и описали их функцию в тексте, а также определили ведущие стратегии и приемы их перевода в указанных выше переводах на испанский язык. В некоторых случаях мы также предлагаем альтернативные формы перевода.

---

<sup>24</sup> P. Newmark, *Manual de traducción*, Madrid 2006, p. 159.

<sup>25</sup> E. Samaniego Fernández, *La traducción de la metáfora*, Valladolid 1996, p. 73.

<sup>26</sup> B. Pasternak, *El doctor Zhivago*, Madrid 1991.

<sup>27</sup> B. Pasternak, *El doctor Zhivago*, Barcelona 2010.

#### 4. Результаты анализа и их обсуждение

##### 4.1. Виды метафор в романе *Доктор Живаго*

Метафоры в романе *Доктор Живаго* почти полностью вращаются вокруг природы, формируя важнейшую часть хронотопа романа: Россия в первые двадцать лет XX века, преимущественно сельская страна с большими посевными площадями и дикой природой. В структуре этих метафор природа играет роль объекта и/или выраженного образа. Как и следовало ожидать, функция большей части этих метафор относится к описанию природных пейзажей:

Юра и Тоня там никогда не бывали, но Юра легко со слов Анны Ивановны представлял себе эти пять тысяч **десятин векового, непроходимого леса, черного как ночь, в который в двух-трех местах вонзается, как бы пырнув его ножом своих изгибов, быстрая река с каменистым дном и высокими кручами по крюгеровскому берегу**<sup>28</sup>.

В данном фрагменте нам представлена сама суть русского леса, который, в свою очередь, метафорически представляет собой храм жизни<sup>29</sup> в романе и упоминается во всем выбранном корпусе в общей сложности 52 раза. Однако источником создания метафор в романе служит не только природная, но и городская среда”:

Вдруг садящееся где-то за домами **солнце стало из-за угла словно пальцем тыкать во все красное на улице**: в красноверхие шапки драгун, в полотнище упавшего красного флага, в следы крови, протянувшиеся по снегу красненькими ниточками и точками [с. 39].

Здесь мы находим описание московской улицы после демонстрации революционеров, в котором солнце, также часто упоминаемое в корпусе, представлено как жуткий очеловеченный свидетель, способный «пальцем тыкать». Стихии природы часто выступают в качестве второстепенных персонажей, взаимодействующих с главными героями, как мы увидим позже. В меньшей степени природные образы используются для того, чтобы передать читателю эмоциональное состояние героев: «По Лариным щекам текли неощутимые, не сознаваемые ею **слезы, как вода шедшего в это время дождя по лицам каменных статуй напротив, на доме с фигурами**» [с. 300].

<sup>28</sup> Б. Пастернак, *Доктор Живаго*, Москва 2010, с. 70. Далее цитируется это издание, в тексте указываются номера страниц.

<sup>29</sup> А. Скоропадская, *Уподобление леса храму в поэтике Бориса Пастернака*, «Языкознание и литературоведение» 2016, № 14, с. 387.

Как мы видим, Пастернак на протяжении всего романа использует метафору для выполнения разных функций: описание пейзажа (урбанистического или чисто природного), описание атмосферных явлений и в меньшей степени – описание различных концепций или предметов утвари. Во всех случаях метафора отражает эмоциональное восприятие персонажами или рассказчиком природы, событий или персонажей. Аппелляция к природе для Пастернака – важнейший механизм познания окружающего мира.

В тексте романа мы можем разделить метафоры на три типа: оригинальная метафора (или скрытое сравнение), явное сравнение и олицетворение. Давайте посмотрим на несколько примеров: «В глубине за **сетчатой пеленою дождя** двинулись и поплыли еле различимые огоньки и озаренные ими лбы, носы, лица» [с. 305].

В вышеуказанном фрагменте мы находим пример оригинальной метафоры, построенной на необычном сравнении дождя с сетчатой пеленой, основанном на том, что оба элемента затуманивают зрение и мешают четко видеть. В данном случае можно утверждать, что речь идет о скрытом сравнении, поскольку отсутствует сравнительный союз «как». Пример использования союза «как» и такого средства выразительности, как явное сравнение, можно увидеть в следующем фрагменте: «Улицы покрывал **черный лед, толстый, как стеклянные доньшки битых пивных бутылок**» [с. 78].

В данном отрывке представлено явное сравнение льда со стеклянными доньшками пивной бутылки через использование союза «как». Мы видим, что, в отличие от предыдущего примера, в котором сравнение слез Лары с дождем можно назвать несколько очевидным, в вышеуказанном фрагменте обнаруживается ряд довольно необычных ассоциаций. Наконец, помимо явных и скрытых сравнений, одним из любимых источников создания метафор для Пастернака является олицетворение: «Можно было подумать, будто буря **заметила** Юру и, **сознавая**, как она страшна, **наслаждается** производимым на него впечатлением. Она свистела и завывала и всеми способами **старалась** привлечь Юрино внимание» [с. 8].

В данном фрагменте гроза является еще одним персонажем, наделенным человеческими качествами, не присущими климатическим явлениям, такими как способность «замечать», «сознавать» или «наслаждаться», а также взаимодействовать с маленьким Юрой Живаго.

Как мы видим, перечисленные типы тропов объединяет то, что они являются оригинальным творением автора и важной частью его поэтического стиля. Однако стоит также отметить и четвертый, представленный в меньшей степени, тип лексикализованных метафор: «Стояло **бабье лето**, последние ясные дни жаркой **золотой осени**» [с. 116].

Мы можем считать «бабье лето» лексикализованной метафорой, учитывая ее широкое использование в русском языке и ее указание на деятельность женщин в это время года через прилагательное «бабье». Кроме того, эта метафора популярна как в русском языке, так и во многих других. Однако метафоры



этого типа, хотя и не являются оригинальными для Пастернака, созвучны его стилю из-за сходства их строения, функций и механизмов образования. Стоит отметить, что те же типы метафор, которые мы встречаем в прозе первых 16 глав романа, присутствуют и в последней главе, состоящей из стихотворений Юрия Живаго. Такое сходство не удивительно, если принять во внимание, что большая часть романа, хотя и рассказана не от первого лица, отражает переживания Юрия Живаго, автора этих стихов:

Солнце греет до седьмого пота,  
И **бушует, одурев, овраг** [с. 530].

Проиллюстрировав различные типы метафор, которые мы можем встретить на протяжении всего романа, далее мы проанализируем, как эти типы метафор взаимодействуют друг с другом и сочетаются в одном фрагменте. Например, часто можно встретить сравнение и олицетворение, относящиеся к одному и тому же субъекту: «Поезд **кряхтя** **вползал** в чашу и еле **тащился** по ней, **точно это был старый лесник, который пешком вел за собой толпу пассажиров**, осматривавшихся по сторонам и все замечавших» [с. 231].

В данном примере мы наблюдаем, что поезд становится объектом олицетворения благодаря использованию глаголов «кряхтеть», «вползать» и «тащиться», которые придают поезду свойства живого существа и отсылают к образу животного. В то же время это пример явного сравнения с лесником через союз «точно».

Необходимо отметить, что изучаемые тропы нередко сопровождаются другими фигурами речи, такими как аллитерация, анафора и парцелляция: «**Ясная морозная ночь**. Необычайная яркость и цельность видимого» [с. 280].

Здесь мы наблюдаем аллитерацию, обусловленную повторением фонем /п/ и /ја/, придающую музыкальность данному отрывку: «**Была зима. Был город. Был вечер. Была ледяная стужа**» [с. 78].

Учитывая повторение глагола «быть» в прошедшем времени, мы можем утверждать, что перед нами пример анафоры.

Рассмотрев перечисленные примеры, мы можем сделать вывод о том, как широко Пастернак использует все типы метафор, украшая их другими фигурами речи, чтобы придать тексту ту же красочность, что присуща пейзажам, к которым он нас отсылает. Перевод этих отрывков с целью передачи как их содержания, так и звучности может оказаться задачей столь же увлекательной, сколь и сложной. Ниже мы изучим, как переводчики справились с переводом этих разнообразных и сложных метафор на испанский язык.

#### 4.2. Метафоры природы в переводе на испанский язык

Сравнительное прочтение выбранных нами переводов уже с первых страниц приводит к мысли о том, что перевод Марты Ребон является более дословным, чем перевод Гутьерреса. Учитывая тот факт, что перевод Ребон является прямым, а перевод Гутьерреса – опосредованным, такой вывод представляется ожидаемым. Рассмотрим это предположение на следующем примере.

Таблица 1. Фрагмент из главы *Девочка из другого круга*

Исходный текст	Перевод Марты Ребон	Перевод Фернандо Гутьерреса
Шел снег, и когда отворяли парадное, воздух путано несся мимо, весь словно в узелках от мелькания больших и малых снежинок <sup>30</sup> .	Nevaba, y cuando abrieron la entrada principal, <b>el aire de la calle pasó en desorden ante la puerta, como atado en nudos por el centelleo de pequeños y grandes copos de nieve</b> <sup>31</sup> .	Estaba nevando y cuando se abrió el portalón de entrada, <b>penetró una ráfaga de aire en la que se vieron danzar pequeños y grandes copos de nieve</b> <sup>32</sup> .

Мы видим, что Ребон опирается на дословный перевод текста – те же слова и в том же порядке, что соответствует стратегии форенизации. Можно предположить, что цель переводчика – сохранять в максимальной степени идиостиль Пастернака и передать его неизменным. Однако, перевод Ребон звучит не совсем естественно на испанском языке и не позволяет представить себе четкую картину описываемой сцены. С другой стороны, Гутьеррес выбирает свободный перевод – отступает от оригинального текста, чтобы воссоздать похожий, но немного иной текст, который, однако, вызывает более ясную картину в воображении испаноговорящего читателя. В данном свободном переводе теряется отрывок «путано несся мимо, весь словно в узелках от мелькания», а вместе с ним – часть олицетворения и сравнение, присутствующие в оригинале. Однако Гутьеррес добавляет, возможно, опираясь на итальянский текст, или по собственному решению, глагол «danzar» (танцевать), который не меняет авторского стиля и позволяет сохранить олицетворение, имеющееся в оригинале, и поэтические свойства исходного текста.

В первую очередь, встает вопрос о том, как можно сохранить ведущую функцию метафоры – вызвать в воображении читателя образ, созданный автором, а также ее тип, олицетворение и сравнение, при ограничениях, накладываемых языком перевода. В этом случае мы предлагаем следующий перевод: «Nevaba, y cuando abrieron la puerta principal, **el aire entró danzando con nudos centelleantes de grandes y pequeños copos de nieve, como confundido**». Мы оставляем выбор Гутьерреса с глаголом «danzar», который нам кажется удачным для передачи картины и олицетворения, но добавляем «como confundido», кото-

<sup>30</sup> Б. Пастернак, *Доктор Живаго*, Москва 2010, с. 56.

<sup>31</sup> В. Pasternak, *El doctor Zhivago*, Barcelona 2010, p. 78.

<sup>32</sup> В. Pasternak, *El doctor Zhivago*, Madrid 1991, p. 117.

рый в оригинале соответствует «путанно несся», и усиливает эффект олицетворения, поскольку представляет ветер как персонаж сцены. Мы также поменяли порядок слов, чтобы перевод звучал естественно и не затруднял читателю представление картины.

Как видно в предыдущем примере, перевод метафоры при стратегии форенизации теряет яркость, а доместикация помогает ее сохранить. Бывают случаи, когда мы можем обнаружить в переводе идеи, внесенные переводчиками, которые хотя и отсутствуют в оригинальном тексте, но выглядят уместно, поскольку они не меняют стиль, но остаются ему созвучны и в определенной степени его обогащают.

Таблица 2. Фрагмент из главы *Елка у Свентицких*

Исходный текст	Перевод Марты Ребон	Перевод Фернандо Гутьерреса
Она поминутно вынимала из-за кушака или из рукавчика батистовый платок, крошечный, <b>как цветы фруктового дерева</b> , и утирала им струйки пота по краям губ и между липкими пальчиками [с. 85].	A cada instante se sacaba del cinturón o de la manga el pañuelito de batista, diminuto <b>como la flor de un árbol frutal</b> , y se enjugaba el sudor que <b>le perlaba</b> las comisuras de los labios [с. 117].	Continuamente se sacaba del cinturón o de la manga el fino pañuelito de batista, minúsculo <b>como una flor de árbol frutal</b> , y se enjugaba el sudor que <b>perlaba</b> sus labios y humedecía sus dedos [с. 154].

Мы можем наблюдать, как переводчики используют один и тот же глагол «*perlar*» (блестеть бусинками, от «*perla*» – жемчужина), понимая, что, хотя в испанском языке данный образ широко распространен, он не меняет стиль исходного текста, поскольку в данном случае речь идет о метафоре, представляющей собой скрытое сравнение, в котором капли пота напоминают жемчуг и которое отсылает нас к элементу природы, обладающему бесспорной красотой. Этот описательный оборот, безусловно, очень успешный пример применения стратегии доместикации. Предполагаем, что в данном случае Ребон опирается на выбор Гутьерреса, отказываясь таким образом от собственной стратегии форенизации. Нет существенных отличий между переводами, и мы не считаем нужным предложение об альтернативном переводе.

Но это не единственный случай, когда первый и опосредованный перевод, видимо, оказывает влияние на прямой. Помимо успешных решений в переводе можно найти и расхождения с оригиналом, которые не отвечают потребностям

Таблица 3. Фрагмент из главы *В дороге*

Исходный текст	Перевод Марты Ребон	Перевод Фернандо Гутьерреса
Водопаду не было кругом ничего равного, ничего под парю. <b>Он был страшен в этой единственности, превращавшей его в нечто одаренное жизнью и сознанием, в сказочного дракона или змея-полоза этих мест, собиравшего с них дань и опустошавшего окрестность</b> [с. 237].	Nada había alrededor que pudiese compararse a la cascada, nada que pudiese rivalizar con ella. <b>Terrible en su soledad, parecía un ser dotado de vida y conciencia, un dragón fantástico o una serpiente de aquel lugar</b> , que exigiera tributo y devastara los alrededores [с. 324].	La cascada lo dominaba todo. <b>Terrible en su soledad, parecía dotada de una vida propia e incluso de conciencia, algo semejante a un dragón fabuloso o la serpiente tirana de aquel lugar</b> , que exigiera tributo y devastara los alrededores [с. 342].

доместикации и результатом которых становится неверное истолкование. Давайте посмотрим на следующий пример.

В данных переводах главное несоответствие – в переводе «единственности». Гутьеррес, возможно из-за итальянского текста, перевел этот термин как «*soledad*», то есть «одиночество», а Ребон повторяет это решение. Текст перевода не предполагает нарушения стиля автора, но является отступлением от оригинала, в котором также меняется тип метафоры. Мы считаем, что «единственность» можно перевести как «*singularidad*», что соответствует оригиналу и позволяет сохранить олицетворение. Следовательно, предлагаем следующий перевод: «**Alrededor no había nada igual a la cascada. Su singularidad la convertía en un ser terrible dotado de vida y conciencia, como un dragón de los cuentos de hadas o una serpiente que exigiera tributo y devastara los alrededores**» [с. 237]. Мы позволили себе добавить «*como*», чтобы создать сравнение в соответствии со стилем автора, для более естественного звучания на испанском языке, удобства в прочтении и усиления лиризма. Также «сказочный» перевели как «*de los cuentos de hadas*», что лучше соответствует оригиналу и добавляет больше красочности чем прилагательные, выбранные переводчиками. Теперь приведем пример перевода отрывка с культурными реалиями.

Таблица 4. Фрагмент из главы *Елка у Свентицких*

Исходный текст	Перевод Марты Ребон	Перевод Фернандо Гутьерреса
В классе занимались при открытых окнах. <b>Вдалеке гудел город, все время на одной ноте, как пчелы на пчельнике.</b> Со двора доносился крик играющих детей. <b>От травянистого запаха земли и молодой зелени болела голова, как на масленице от водки и блинного угара</b> [с. 73].	En clase se impartía la lección con las ventanas abiertas. <b>A lo lejos zumbaba la ciudad, siempre con la misma nota, como las abejas de una colmena.</b> Desde el patio llegaban los gritos de los niños que jugaban. <b>El olor a hierba de la tierra y de las plantas tiernas provocaba dolor de cabeza, como el vapor del vodka y los blinis durante el carnaval</b> [с. 101].	Estaban abiertas las ventanas de la clase. <b>Lejos rumoreaba la ciudad siempre la misma nota, como las abejas de la colmena.</b> Desde el patio llegaban los gritos de los niños que jugaban. <b>El denso olor de la tierra y la vegetación cargaba la cabeza, como el vodka y el olor de los buñuelos en la semana de carnaval</b> [с. 139].

Вне всякого сомнения, перевод слова «водка» не представляет никакой сложности, поскольку это, пожалуй, самое употребляемое русское слово в мире. Однако рядом с этим словом упомянута другая реалья, перевод которой мы не побоимся назвать ошибкой – «*vapor del vodka*» (пар водки). Очевидно, что водка – это не тот напиток, который доводится до состояния кипятка, а именно это значение фигурирует в испанском переводе. Кроме этого, перевод слова «блины» может оказаться проблематичным. Ребон прибегает к стратегии форенизации, ограничиваясь транслитерацией названия этого традиционного блюда, возможно, с целью сохранить своеобразие исходного текста, однако, это может создать трудности для понимания перевода неспециализированным читателем. Гутьеррес, как ему свойственно, выбирает стратегию доместикации, а именно замену реалии, переводя данное лакомство как «*buñuelos*» (жареные во фритюре

изделия из теста), что, несомненно, более знакомо испаноязычному читателю, но не полностью соответствует исходному референту. Наконец, «масленица» переводится как «carnaval». Несмотря на различия между обоими праздниками, они проходят в схожие даты и связаны с переходом от зимы к весне, поэтому мы считаем это достаточно точным переводом. В данном случае наше предложение по переводу будет таким:

En el aula daban clase con las ventanas abiertas. **A lo lejos zumbaba la ciudad, siempre con la misma nota, como las abejas de una colmena.** Desde el patio llegaban los gritos de los niños que jugaban. **El olor a hierba de la tierra y de las plantas tiernas provocaba dolor de cabeza, como el del vodka y las tortitas durante el carnaval** [с. 73].

Слово «tortitas» широко употребляется испаноговорящими читателями и отсылает к тому же блюду, о котором говорится в исходном тексте. Последний пример, который мы анализируем, помимо метафоры содержит другой художественный прием.

Таблица 5. Фрагмент из главы *Пятичасовой скорый*

Исходный текст	Перевод Марты Ребон	Перевод Фернандо Гутьерреса
<b>Поля сменялись полями. Их вновь и вновь охватывали леса. Смена этих просторов настраивала на широкий лад.</b> Хотелось мечтать и думать о будущем [с. 90].	<b>Los campos se sucedían. Y nuevos bosques los cercaban. La sucesión de esos vastos espacios ensanchaba el alma.</b> Se sentía el deseo de soñar y pensar en el porvenir [с. 125].	<b>Sucedíanse los campos unos a otros, y de nuevo eran engullidos por los bosques. La sucesión de tales extensiones ensanchaba el ánimo.</b> Experimentábase el deseo de soñar, de perderse en el porvenir [с. 160].

В обоих переводах теряются повторы оригинала «поля сменялись полями» и «вновь и вновь», а вместе с ними и лиризм, и музыкальность. Можно предположить, что это опущение является следованием опосредованному переводу Гутьерреса. Однако Гутьеррес сохраняет некий лиризм благодаря выбору глагола «engullir» (заглатывать), отсутствующего в оригинале, но помогающего представить лес как единое, живое существо. Для этого фрагмента мы предлагаем следующее альтернативное решение: «**Los campos daban paso a los campos. Y los bosques los abrazaban una y otra vez. El desfile de esos vastos espacios levantaba el ánimo.** Apetecía soñar y pensar en el porvenir» [с. 90]. В таком варианте лучше сохраняется поэтический заряд оригинала. К тому же мы предлагаем «dar paso» вместо «suceder», а также «desfile» в качестве замены для «sucesión», чтобы добавить олицетворение тексту и усилить его лиризм в соответствии со стилем автора.

## 5. Выводы

Приведенный нами анализ имеющихся переводов показывает неоднозначность подходов, выбранных переводчиками. В целом можно отметить, что прямой перевод Ребон ближе к тексту, что, однако, нередко приводит к утрате лиризма из-за опущения факторов поэтического свойства. Ее подход не всегда учитывает различия между русским и испанским языками на синтаксическом, семантическом и прагматическом уровнях. Как следствие, эффект, производимый переводом, не всегда соответствует эффекту, создаваемому оригинальным текстом. Напротив, опосредованный перевод Гутьерреса является более свободным, что позволяет ему лучше передать лиричность и музыкальность оригинального текста.

Так же замечаем, что прямой перевод временами опирается на предыдущий опосредованный текст, с более и менее удачными результатами. В итоге, переводчикам удается всего лишь частично передать содержание и лиризм оригинала. В предложенных переводах мы постарались соответствовать тексту настолько, насколько позволял язык перевода, и внесли свои поправки и дополнения, чтобы сохранить лиризм оригинала или даже усилить его. Иными словами, мы сочетали стратегии форенизации и доместикации в поиске голоса автора оригинального текста на языке перевода. Несмотря на ряд проблем, создаваемых различными факторами, среди которых культурные референты и ограничения, присущие целевому языку, мы полагаем, что метафора поддается переводу, независимо от того, к какому типу она относится.

## References

- Arutyunova N., *Yazyk i mir cheloveka*, Moskva 1999.  
 Chukovskaya L., *Zapiski ob Anne Akhmatovoi*, t. 2, Sankt-Peterburg 1996.  
 Efron A., *Pis'ma iz ssylki*, Paris 1982.  
 Epshtein M., *Priroda, mir, taynik, vselennoy*, Moskva 1990.  
 Kloepfer R., *Theorie der literarischen Übersetzung*, München 1967.  
 Kozhevnikova V., Nikolaeva P., *Literaturny entsiklopedichesky slovar'*, Moskva 1987.  
 Levin Y., *O nekotorykh chertakh plana sodержaniya v poeticheskikh tekstakh*, [v:] *Strukturnaya tipologiya yazykov*, Moskva 1966.  
 Newmark P., *Manual de traducción*, Madrid 2006.  
 Pasternak B., *Doktor Zhivago*, Moskva 2010.  
 Pasternak B., *El doctor Zhivago*, Madrid 1991.  
 Pasternak B., *El doctor Zhivago*, Barcelona 2010.  
 Pasternak B., *Okhrannaya gramota*, Roma 1970.  
 Pasternak B., *Detstvo Lyuvers*, Moskva 1991.  
 Rabadán Álvarez R., *Equivalencia y traducción. Problemática de la equivalencia translé mica inglés-español*, León 1991.  
 Roca-Pons J., *El lenguaje*, Barcelona 1973.  
 Samaniego Fernández E., *La traducción de la metáfora*, Valladolid 1996.  
 Shalamov V., *Sobranie sochineniy*, t. 4, Moskva 1998.

- Skoropadskaya A., *Upodoblenie lesa khramu v poetike Borisa Pasternaka*, «Yazykoznanie i literaturovedenie» 2016, № 14.
- Tarassenko T., Quero E., *Ob"ekty vinopityia v povesti S. Dovlatova "Zona" kak natsional'nye realiy i ikh perevod na ispanskii yazyk*, «Vestnik Tomskogo godarstvennogo universiteta» 2021, № 7.
- Venutti L., *The Translator's Invisibility: The Evidence of Reviews*, "In Other Words" 1994, № 4.
- Vlakhov S., Florin S., *Neperevodimoe v perevode*, Moskva 1980.

### КОРОТКО ОБ АВТОРЕ

**Fernando Videras Sánchez** – докторант, преподаватель-исследователь в Центре славянских культур Гранадского университета (Centro de Culturas Eslavas. Universidad de Granada)

**Публикации: статьи:** *Оценка как средство речевого воздействия в российских и испанских публицистических текстах (на примере аналитических статей)*, [в:] *Культура и цивилизация*, 2018 vol. 8, Is. 6A; *Метафора и сравнение как средства речевого воздействия (на материале аналитических статей о победе Дональда Трампа на выборах США)*, «Вестник Московского государственного областного университета. Серия Лингвистика» 2019 № 3; *Образ автора в русских и испанских газетных текстах (персонификация и стиль)*, «Вестник Удмуртского университета. Серия История и филология» 2019, т. 29, вып. 3; *Культурные реалии в романе Б. Пастернака «Доктор Живаго» и сложности их перевода на испанский язык*, [в:] *Новое и традиционное в переводоведении и преподавании русского языка как иностранного. Сборник статей*, ur. L. Čović, Vanja Luka 2024.

ORCID: 0000-0002-2757-5993

Email: fvideras@gmail.com