

ТЕКСТОЛОГИЯ
(ФИЛОЛОГИЧЕСКИЕ НАУКИ)

Научная статья

УДК 801.8

РЕПРЕЗЕНТАЦИЯ «ПОТОКА СОЗНАНИЯ»
В РАССКАЗЕ ХУАНА ХОСЕ САЭРА «SOMBRAS SOBRE VIDRIO
ESMERILADO» И ОСОБЕННОСТИ ЕГО ТРАНСЛЯЦИИ ПРИ
ПЕРЕВОДЕ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

Надежда Николаевна Меньшакова¹✉, Виктория Сергеевна Минаева²

^{1, 2} Пермский государственный национальный исследовательский университет, Пермь, Россия

¹ mnesperanza@mail.ru

² vminaeva@yandex.ru

Аннотация. Несмотря на активное изучение техники «потока сознания» и способов её трансляции при переводе, рассказ Х. Х. Саэра «Sombras sobre vidrio esmerilado», который отличается большим разнообразием приёмов создания «потока сознания» и оригинальностью его репрезентации (посредством поэтического дискурса), не был исследован с точки зрения репрезентации данной литературной техники. Целью представленной работы является описание методов репрезентации техники «потока сознания» в данном рассказе, а также способов их трансляции при переводе рассказа с испанского на русский язык, который был осуществлён авторами.

Ключевые слова: поток сознания, лингвокреативность, поэтический текст, Х. Х. Саэр, перевод

Для цитирования: Меньшакова Н. Н., Минаева В. С. Репрезентация

«потока сознания» в рассказе Хуана Хосе Саэра «Sombras sobre vidrio esmerilado» и особенности его трансляции при переводе на русский язык // Евразийский филологический вестник. 2023. Вып. 2. С. 98-121.

TEXTOLOGY
(PHILOLOGICAL SCIENCES)

Original article

**REPRESENTATION OF THE «STREAM OF CONSCIOUSNESS»
IN THE STORY OF JUAN JOSE SAER «SOMBRAS SOBRE VIDRIO
ESMERILADO» AND THE FEATURES OF ITS TRANSLATION
INTO RUSSIAN**

Nadezhda N. Menshakova^{1✉}, Victoria S. Minaeva²

^{1,2} Perm State National Research University, Perm, Russia

¹ mnesperanza@mail.ru

² vminaeva@yandex.ru

Abstract. Creating a «stream of consciousness» and the originality of its representation (through poetic discourse), has not been investigated from the point of view of the representation of this literary technique. The purpose of the presented work is to describe the methods of representation of the technique of «stream of consciousness» in this story, as well as the ways of their translation when translating the story from Spanish into Russian, which was carried out by the authors.

Keywords: stream of consciousness, linguocreativity, poetic text, H. H. Saer, translation

For citation: Menshakova N. N., Minaeva V. S. Representation of the «Stream of consciousness» in the story of Juan Jose Saer «Sombras sobre vidrio

esmerilado» and the features of its translation into russian // Eurasian Philological Bulletin. 2023; (2): 98-121. (In Russ.).

Введение

Принято считать, что термин «поток сознания» ввёл учёный У. Джеймс в 1890 году, сказав, что «сознание – это поток, река, в которой мысли, ощущения, воспоминания, внезапные ассоциации постоянно перебивают друг друга и причудливо, «нелогично» переплетаются» [3]. Самыми яркими произведениями, написанными с использованием техники «потока сознания» считают «*В поисках утраченного времени*» М. Пруста (1927), «*Улисс*» Дж. Джойса (1922) и «*Миссис Дэллоуэй*» В. Вулф (1925).

«Поток сознания» – это художественный метод или способ повествования в литературе XX века, который пытается изобразить течение бесконечного множества мыслей, воспоминаний, переживаний и чувств, проходящих через разум персонажа и соединяющихся друг с другом не логическими, причинно-следственными, а ассоциативными связями [5, 9, 13].

В отечественном научном пространстве достаточно широко представлены исследования, где рассматриваются способы изображения «потока сознания» и специфика их трансляции при переводе. К ним относятся работы Я. Н. Засурского (1966), А. Ф. Лосева (1982), А. М. Зверева (1989), С. А. Кораблевой (2003), Л. В. Татару (2004; 2008), Л. А. Коугия (2007), Г. В. Оттенс (2012), Е. Д. Андреевой (2017). В зарубежном научном пространстве техника «потока сознания» была исследована такими исследователями как У. Джеймс (1902), L. E. Bowling (1950), R. Humphrey (1954), M. Friedman (1955), L. Edel (1955), L. Dahl (1970), E. R. Steinberg (1979).

Техника «потока сознания» стилистически характеризуется особым синтаксисом, связанным либо с отсутствием знаков препинания, либо с

избытком. Далее рассмотрим основные стилистические приёмы техники «потока сознания».

Исследовательские результаты и их интерпретация

Одним из составляющих «потока сознания» является *внутренняя речь* человека, которая в тексте зачастую представляется *несобственно-прямой речью* – «отрывком повествовательного текста», передающим слова, мысли, чувства одного из персонажей, но без выделения речи из авторской ни на синтаксическом, ни на пунктуационных уровнях» [14, с. 124]. Например, И. А. Бунин использовал несобственно-прямую речь следующим образом: «*Приятная усталость обняла его и тихо закрыла веки... Хорошо на тёплой печке старому телу!*». Этот приём позволяет приблизиться к внутренним переживаниям героя и подчеркнуть эмоциональность высказываемого [8, с. 88].

Другим часто используемым вариантом оформления потока сознания является *парцелляция* – «намеренное расчленение связного текста на несколько пунктуационно и интонационно самостоятельных отрезков» [7]. Основными функциями парцелляции являются художественная конкретизация, т. е. выделение, усиление отдельных деталей общей картины происходящего, воспроизведение речевой манеры говорящего, усиление эмоциональности.

Приведём пример парцелляции в романе В. Вульф «Миссис Дэллоуэй» «*...one feels even in the midst of the traffic, or walking at night, Clarissa was positive, a particular hush, or solemnity; an indescribable pause; a suspense (but that might be her heart, affected, they said, by influenza) before Big Ben strikes. There! Out it boomed. First a warning, musical; then the hour, irrevocable. The leaden circles dissolved in the air*» [15, с. 4]. В данном случае такое расчленение текста создаёт впечатление напряжённости.

Простое внутреннее реплицирование представляет собой ещё один способ демонстрации потока сознания, заимствованный из драматических

произведений. Как правило, оно выглядит как «краткие высказывания, возникающие обычно в неречевых ситуациях, либо отражающие внутренний комментарий индивидуума к воспринимаемой им внешней речи» [2, с. 20]. Такие комментарии отражают эмоциональную оценку происходящего героев, внутреннее побуждение или удивление. Посмотрим на пример такого внутреннего реплицирования:

*«About forty paces along the track he came upon a tangle of blackberry bushes. **Blackberries? In September? Never mind**»* [2, с. 116].

Приём *апозиопезиса* также можно назвать частым средством передачи потока сознания героя. Апозиопезис, или умолчание, недосказанность – стилистический приём, выраженный через намеренный обрыв высказывания, который выражает напряжённость, взволнованность, неуверенность, внезапное осознание или быструю сменяемость мыслей говорящего. К примеру, в «Улиссе» Джеймса Джойса можно встретить множество таких обрывков фраз: «Ела хлеб и.», «На безрыбье и.», «Ладно, из всех, кто из.», «Как будто, от того» и т. д. В большинстве ситуаций приём используется, чтобы подчеркнуть нежелание героя думать о конкретном образе, действии, человеке или заставить читателя самому догадаться о продолжении мысли [13, с. 147].

Анадиплосис – часто встречающаяся фигура речи, представляющая собой повторение последних слов одного отрезка речи в начале или середине другого отрезка речи. Таким образом мысль как бы подхватывается другой или перетекает в другую. Также важно обратить внимание на то, что анадиплосис сигнализирует об акцентуации внимания, ведь повтор всегда указывает на особое значение каких-то образов, идей или деталей происходящего. Рассмотрим пример использования: «...*then how come I don't see him over there? **Over there in the Territories?** «I don't see him over there, don't respond to him over there because I'm NOT over there! Jason's gone ... and I'm single natured!»* [10, с. 325].

Ещё одним синтаксическим приёмом «потока сознания» являются *парантезы*. Согласно словарю лингвистических терминов, парантеза – это «самостоятельное, интонационно и графически выделенное высказывание, введённое в основной текст и имеющее значение добавочного сообщения, разъяснения или авторской оценки» [4, с. 255]. В тексте парантезы выделяются с двух сторон: скобками или тире. Этим средством выразительности изобилует роман В. Вульф «Миссис Дэллоуэй»: «*”He is dead,” she said, smiling at the poor old woman who guarded her with her honest lightblue eyes fixed on the door. (They wouldn’t bring him in here, would they?)*» [6, с. 233].

Иногда в тексте «потока сознания» можно обнаружить приём *гипофоры*, заимствованный из риторики. Это фигура речи, которая предполагает вопрос говорящего или думающего к самому себе с последующим ответом на него. Гипофора помогает продемонстрировать ход мыслей человека, отследить ассоциативные связи.

Стилистические средства передачи «потока сознания» представлены огромным разнообразием фигур речи, синтаксических конструкций и их многочисленных вариаций. Мы рассмотрели лишь немногие из них, представляющие для нас наибольший исследовательский интерес, не беря во внимание такие приёмы как *синдетон*, *полисиндетон*, «чистая мысль», *чувственное впечатление*, *номинативные предложения*, *ономатопея*, *инверсия*, *нарушение грамматики и синтаксиса* и другие.

При переводе текстов, созданных с использованием техники «потока сознания», ключевым является выбор доминирующей переводческой стратегии, которая бы позволила отразить в тексте перевода все стилистические особенности «потока сознания».

Переводчики вынуждены определить, какие аспекты текста обязательны для сохранения при переводе, а какими можно жертвовать и какие видоизменять. Обычно при работе с «потоком сознания»

переводчики отдают предпочтение *стратегии сохранения формы*, чтобы сфокусироваться на передаче формально-структурных особенностей текста, или *стратегии сохранения смысла*, которая направлена на адекватное воспроизведение смыслового и функционального аспекта текста оригинала [1, с. 45].

Обычно стратегии смысла придерживаются при переводе инверсии, ономотопеи, а к стратегии формы прибегают, когда необходимо передать несобственно-прямую речь, апозиопезис и т. д. Иногда переводчики обращаются сразу к обеим стратегиям для перевода экспрессивных конструкций, парантез, повторов, синтаксического параллелизма и парцелляций. Использование такого подхода позволяет в полной мере отразить в тексте особенности техники «потока сознания» как языковые, смысловые, функциональные аспекты, так и стилистические средства, используемые в тексте оригинала, что обеспечивает необходимое эстетическое воздействие на читателя.

При работе с художественным текстом переводчик должен иметь в виду, что необходимо принимать те переводческие решения, которые позволят сохранить информацию не только о цели высказывания и сути, но и о способе выражения мысли. Поэтому, как справедливо отметила Л. В. Татару, «Важнейшими параметрами адекватности перевода модернистских текстов, использующих нарративную форму потока сознания, являются сохранение длины и структуры предложения, абзацного и синтагматического членения, которые неразрывно связаны с ритмом и особенностями передачи внутренней речи персонажей» [12, с. 129].

Как мы сказали выше, парантеза является часто используемым приёмом в творчестве многих писателей XX века, и многие переводчики воспроизводят структуру оригинала в переводе. Однако некоторые переводчики, транслируя особенности потока сознания при переводе,

нарушают границы парантезы, перестраивают структуру предложения, тем самым искажают форму и содержание предложения. Так произошло при переводе романа В. Вульф Е. Суриц: «*The gruff murmur, irregularly broken by the taking out of pipes and the putting in of pipes which had kept on assuring her, though she could not hear what was said (as she sat in the window which opened on the terrace), that the men were happily talking*» – «Низкое воркотанье, прерываемое только пискom засасываемой и вынимаемой изо рта трубки и убеждавшее в том (хоть слов она не разбирала, сидя в гостиной у окна), что мужчины благополучно беседуют» [1, с. 46]. Перестановка компонентов фразы привела к смешению мыслей персонажа и автора.

Стоит отметить, что нередки случаи, когда перевод с ориентацией на стратегию формы осложняется особенностями переводящего языка, потому как языки различаются грамматическими структурами и правилами синтаксиса и пунктуации.

Например, апозиопезис, или умолчание, в русском языке пунктуационно выражается многоточием, в то время как в испанском и английском языках его обычно оформляют с использованием тире. Например, так происходит при переводе «потока сознания» В. Вульф: «*And blamed Aunt Lucy, looking at views, instead of – doing what?*» – «А ругает тётю Люси, разглядывающую виды, вместо того... вместо чего?». [1, с. 47]. Однако нельзя забывать, что необходимо ориентироваться и на особенности конкретного текста, для которого более удачным переводческим решением может быть сохранение оригинальных знаков пунктуации.

Зачастую при переводе несобственно-прямой речи переводчики избирают стратегию формы, полностью сохраняя структуру предложения и пунктуацию. Но иногда они меняют эту особенность текста, превращая её в прямую речь, снабжённую словами автора: «*And then she said to*

herself, brandishing her sword at life, Nonsense». – «*A потом, размахивая мечом перед носом у жизни, она говорит: вздор*» [1, с. 47]. При выборе такого способа перевода несобственно-прямая речь устраняется, а это нарушает непрерывность потока сознания.

Намного чаще переводчикам удаётся сохранить парцелляцию, несмотря на то, что в разных языках различается степень свободы в порядке слов и особенности окончаний, и поэтому стратегия формы представляется не самой целесообразной. В виду таких языковых различий зачастую переводчик изменяют лексикосемантическое содержимое парцеллированной конструкции: «*Nothing ended. So abrupt. And corrupt. Such an outrage; such an insult. And not plain. Very up to date, all the same*». – «*И конца не видно. Нет, неприятно. Отвратно. Просто обидно; оскорбительно даже. Ерунда какая-то. Очень современно, конечно, тут ничего не скажешь*» [1, с. 48]. Таким образом, несмотря на ряд переводческих трансформаций при переводе на русский язык удалось сохранить парцеллированную конструкцию.

Переводчики могут отказываться от трансляции определённого приёма при переводе микроконтекста и компенсировать особенности этого приёма в другом фрагменте текста для сохранения адекватности перевода в макроконтексте.

Главнейшей функцией техники «потока сознания» выступает отражение течения мыслей героя, а значит, текст перевода должен адекватно передавать все особенности техники, включающие непрерывность, спонтанность, монотонность, протяжённость, ассоциативность человеческого сознания. Успешно реализовать данную задачу позволяет применение как стратегии смысла, так и стратегии формы в зависимости от переводческой ситуации и возможностей переводного языка.

Зачастую переводчикам приходится использовать такие переводческие трансформации, как компенсация и синтаксическое уподобление, избегая членения предложения, чтобы достичь эквивалентности как на формальном, так и на функциональном уровне [1].

Произведений, в которых техника «потока сознания» находит выражение в форме поэтического текста, известно немного. Одним из таких произведений является рассказ испаноязычного писателя Х. Х. Саэра «*Sombras sobre vidrio esmerilado*» (1967). Для Х. Х. Саэра характерно смешение жанров и литературных техник, эксперименты с формой и стилями. Одним из приёмов писателя в данном произведении является то, что весь текст полностью является реализацией процесса потока сознания, поэтому речемыслительный процесс заменяет фабулу и сюжет, а в прозаическое повествование вклинивается поэтический дискурс. Первый этап стратегии перевода такого текста представляет собой перевод прозаической части без учёта поэтической; второй этап включает в себя анализ художественного текста, необходимый для наиболее корректной интерпретации образной структуры текста в тексте, а также анализ поэтического текста, представленного в технике «потока сознания»; в третий этап входит перевод собственно поэтического текста, что, как правило, представляет для переводчика наибольшую сложность.

Особую сложность для перевода потока сознания в рассказе Х. Х. Саэра «*Sombras sobre vidrio esmerilado*» представляют поэтические вставки. Поэтический текст буквально «вращается» в прозаический текст, поэтому нельзя ограничиться имманентным анализом внутренних образов стихотворения в отрыве от контекста, в котором появляются поэтические вставки. Была определена следующая стратегия перевода поэтического текста в данном рассказе: а) анализ контекста появления вставок и трактовка основных поэтических образов, а также попытка интерпретировать их на русском языке при помощи подстрочного

перевода; б) воссоздание целостного стихотворения, опираясь на законы стихосложения; в) воспроизведение стихотворения на русском языке методом подчинённого перевода, сохраняя оригинальную форму поэтического произведения; г) внесение перевода поэтического текста в финальный текст перевода рассказа.

Поэтические вставки появляются группами в сознании Аделины с определёнными интервалами, поэтому при анализе мы объединили их согласно их соседству в тексте и смысловым связям.

Первые всплывающие поэтические образы, зарождение «стихотворения» встречаются уже в начале рассказа: («*Sombras*» «*Sombras sobre*» «*Cuando una sombra sobre un vidrio veo*» *No*) / *Veo una sombra sobre un vidrio. Veo*» «*Veo una sombra sobre un vidrio. Veo.*») / («*Veo una sombra sobre un vidrio. Veo.*»). Образ «*теней на матовом стекле*» появляется в сознании Аделины после того, как она, сидя в кресле-качалке, начинает наблюдать за своим зятем Леопольдо, тень которого видит сквозь матовое стекло. Автор отделяет поэтические вставки от основного «потока сознания» круглыми скобками, чтобы вынести их на новый план и показать многослойность потока её сознания. Однако само стихотворение выделяется уже кавычками, а рядом с ними маркируется реакция на неудачный вариант – «*No*». В данном варианте строки используется инверсия, которая в дальнейшем преобразуется в другой вариант – это говорит о творческом «перебирании вариантов». Также отметим неоднократное повторение одной и той же строки, что говорит о поиске лучшего звучания, сочетания, дальнейших образов. Фрагмент посредством синтаксического уподобления передаём на русский язык: («*Тени*» «*Тени на*» «*Когда тень на стекле я вижу*» *Нет*) / («*Я вижу тень на стекле. Я вижу*» «*Я вижу тень на стекле. Я вижу*») / («*Я вижу тень на стекле. Я вижу*»).

Следующий поэтический фрагмент связан в тексте с воспоминаниями Аделины о том, что много лет назад Леопольдо выбрал не её, а Сюзанну, её сестру: («*Algo que amé*» «*Veo una sombra sobre un vidrio. Veo*» «*algo que amé*» «*hecho sombra, proyectado*» «*hecho sombra y proyectado*» «*Veo una sombra sobre un vidrio. Veo*» «*algo que amé hecho sombra y proyectado*»). В данных строках мы наблюдаем процесс «нарастания» образов друг на друга, при котором каждые последующие строки уже содержат предыдущие, а значит надо учесть это и при переводе. Вводится новый образ – «*то, что любила*», и, хотя во время создания этой строки Аделина думала о Сюзанне, мы понимаем, что этот образ связан с Леопольдо, находящимся за матовым стеклом, тень которого и стимулирует в Аделине поэтический процесс. В воображении героини былая влюблённость в него становится тенью, отброшенной на матовое стекло, т. е. по аналогии с мутностью памяти, искажением, стиранием чётких черт. Таким образом реализуется мотив недостижимости чего-то важного, желаемого, утраченного, стираемого памятью, но не забытого. На русском языке строки дословно можно представить как: («*То, что любила*» «*Я вижу тень на стекле. Я вижу*» «*То, что любила*» «*стало тенью, что отброшена*» «*стало тенью, отброшенной*» «*Я вижу тень на стекле. Я вижу*» «*То, что любила стало тенью, отброшенной*»).

Строки («*en el reflejo oscuro*») / («*en el reflejo oscuro*» «*sobre la transparencia*» «*del deseo*») / («*sobre la transparencia del deseo*» «*como sobre un cristal esmerilado*») возникают в тот момент, когда Аделина наблюдает за Леопольдо и вспоминает о беззаботных днях до их свадьбы с Сюзанной. Образ неясного отражения или отблеска символизирует воспоминание о влюблённости, говоря о том, что от него осталась лишь тень. Желание, влечение Аделины так и осталось незамеченным, прозрачным, плоским, поэтому она проводит параллель с матовым стеклом. В переводе на русский представляем строки дословным переводом: («*в тёмном*

отражении») / («*в тёмном отражении*» «*на прозрачность*» «*желания*») / («*на прозрачность*» «*желания*» «*как на матовое стекло*»).

Аделина продолжает наблюдать за тенью Леопольдо и подключает в строку образ тела, чья тень отброшена на стекло: («*En confusión, súbitamente, apenas*») / («*vi que estallaba*» «*vi*» «*vi el estallar de un cuerpo y de una*» «*y de su*» «*la explosión*» «*vi la explosión de un cuerpo y de su sombra*» «*En confusión, súbitamente, apenas*», «*vi la explosión de un cuerpo y de su sombra*»). Она, с одной стороны, запечатлевает момент, когда Леопольдо, подошёл слишком близко к стеклу двери и соприкоснулся со своей тенью, с другой стороны, через «*súbitamente*», «*apenas vi*» выражается идея того, что желаемое было так близко, но это продлилось недолго и ускользнуло. «*En confusión*» в стихотворении отображает неразборчивый, таинственный, спутанный характер появления теней на стекле двери. Слово «*apenas*» выражает кратковременность и ускользание, а «*súbitamente*» – неожиданность. Переводим подстрочником на русский язык так: («*В смятении, вдруг, едва*») / («*Видела, как вспыхивает*» «*Видела*» «*Видела вспышку между телом и*» «*и его*» «*Взрыв*» «*Видела взрыв между телом и его тенью*» «*В смятении, вдруг, едва*», «*Видела взрыв между телом и его тенью*»).

Далее в тексте появляются следующие строки: («*ahora el silencio teje cantilenas*») / («*más largas*» «*ahora el silencio teje cantilenas*», «*más largas*») / («*Ahora el silencio teje cantilenas*» «*más largas*») / («*que duran más*») / («*que duran más que el cuerpo*» «*y que la sombra*» «*que duran más que el cuerpo y que la sombra*»). Они всплывают в сознании Аделины во время прокручивания в сознании воспоминаний о смерти матери, а затем и о смерти отца. Мотив потери и смерти реализуется в поэтической вставке через образ атрибута смерти – бесконечной песни (кантилены) тишины, которая сравнивается с краткосрочностью жизни человека. Дословно передаём строки на русский язык таким образом: («*теперь тишина*

сплетает кантилены») / («длиннее», «теперь тишина сплетает кантилены», «длиннее») / («Теперь тишина сплетает кантилены» «длиннее») / («что дольше продлятся») / («что дольше продлятся, чем тело» «и чем тень» «что дольше продлятся, чем тело и чем тень»).

Затем в сознании Аделины начинается этап создания новой строфы и редактирование предыдущей: (*«Ah si un cuerpo nos diese» «Ah si un cuerpo nos diese» «aunque no dure» «una señal» «cualquier señal» «de sentido» «oscuro» «oscura» «Ah si un cuerpo nos diese aunque no dure» «una señal» «cualquier señal oscura» «Ah si un cuerpo nos diese aunque no dure» «cualquier señal oscura de sentido» «Veo una sombra sobre un vidrio. Veo» «algo que amé hecho sombra y proyectado» «sobre la transparencia del deseo» «como sobre un cristal esmerilado» «En confusión, súbitamente, apenas», «vi la explosión de un cuerpo y de su sombra» «Ahora el silencio teje cantilenas» «que duran más que el cuerpo y que la sombra» «Ah si un cuerpo nos diese, aunque no dure» «cualquier señal oscura de sentido») / («como un olor» «salvaje» «como un olor salvaje») / («que perdure»). Он вклинивается в мысли Аделины о том, как она любит уходить вечерами из дома Леопольдо и Сюзанны, чтобы прогуляться и сбежать из неприятной для неё обстановки. Однако смыслы строк привязаны к наблюдению за Леопольдо. Продолжается развитие образа тела, к которому лирический герой Аделины обращается с просьбой дать ей некий знак о его чувствах. Важно заметить, что «*olor salvaje*» упоминается чуть раньше, в эпизоде описания прогулки у воды, поэтому необходимо сохранить соответствие переводов в поэтической вставке и в основном потоке сознания для узнавания образа читателем. Переводим дословно: («Ах, если бы тело явило нам» «Ах, если бы тело явило нам» «хотя бы на миг» «знак» «любой знак» «чувства» «тёмного» «тёмный» «Ах, если бы тело явило нам, хотя бы на миг» «знак» «любой тёмный знак» «Ах, если бы тело явило нам, хотя бы на миг» «любой тёмный знак чувства» «Я вижу тень на стекле.*

Я вижу» «то, что любила, стало тенью, отброшенной» «на прозрачность желаний» «как на матовое стекло» «Смятение, как вдруг, едва ли» «Я видела взрыв между телом и тенью» «Теперь тишина сплетает кантилены» «что проживут дольше, чем тело и чем тень» «Ах, если бы тело явило нам, хотя бы на миг» «какой-нибудь тёмный знак чувства») / («как запах», «дикий», «как дикий аромат») / («что продлится»).

Отметим, что в данном контексте нет оснований для перевода «*olor*» как «надежда» и «дух», так как данные понятия не включены в основное повествование внутреннего монолога Аделины и нехарактерны для её рассуждений. И хотя намёки на надежду прослеживаются в сознании героини, логичнее продолжить развитие образа именно *незабываемого дикого аромата*, который фигурирует в одном её воспоминании и играет важную роль. Для Аделины этот забываемый запах воды становится символом спасения – спасения от неприятных мыслей, ненавистной ей обстановки дома, где она живёт, шума цикад.

Следующий поток поэтических вставок – («*contralasdiligencias*») / («*lasformaciones*» «*contralasdiligencias*» «*contralasdiligencias*») / («*delolvido*») – представляется довольно сложным для понимания при любой попытке перевести строку буквально без учёта контекста всего стихотворения. Дословно на русском языке можно представить так: («*вопреки стараниям*») / («*вопреки образованию забвения*»). Кусочки строки разбросаны по абзацу, но, если их собрать в цельную строку, появляются более понятные и связанные образы. Контекст основного повествования, в который вписаны обрывки строки, никак не связан с образами в ней, то есть поэтические образы возникают уже не извне, а из контекста предыдущих строк стихотворения. Кроме того, одна из вставок появляется в сознании Аделины неожиданно и прерывает её мысль на середине, поэтому после вставки мысль заново всплывает, но уже с окончанием. Важно соединить этот кусок строки с предыдущим, для

понимания логической цепочки: («как дикий аромат») / («что продлится») / («вопреки образованию забвения»), т. е. речь идёт об аромате, который нельзя забыть.

Следующий блок вставок, состоящий из («*Y que por ese olor*») / («*y que por ese olor reconozcamos*») / («*el solar en el que*» «*dónde debemos edificar*» «*el lugar donde levantemos*» «*cuál debe ser el sitio*») / («*de la casa humana*») / («*el lugar de la casa humana*» «*cuál es el lugar de la casa humana*» «*cuál es el sitio de la casa humana*») не связан с событиями в основном повествовании и должен быть истолкован только с опорой на аллюзию к Альфонсине Сторни, а также с учётом логики предыдущих строк. Здесь включается её образ «*la casa humana*», который в поэтике Аделины может быть интерпретирован как место гармонии, любви, счастья, которых ей не хватает в её жизни.

В строках также продолжает развиваться образ *дикого аромата*, который, по словам лирического героя стихотворения Аделины, является определённым маркером, знаком, подсказкой, который должен помочь найти место для дома человека.

Последние всплывающие в сознании Аделины строки – («*como reconocemos por los*») / («*por los ramos*») / («*por los ramos*» «*de luz solar*») / («*de luz solar la piel de la mañana*») – представляют собой сравнение: *дикий аромат* указывает на нахождение *дома человека* так же, как букеты солнечных лучей падают на кожу и знаменуют утро.

«*La piel de la mañana*» дословно можно перевести как «*кожа утра*», «*утренняя кожа*», «*кожа с утра*», но такой перевод весьма несостоятелен. Не ясно, имеется ли в виду кожа, на которую падает утренний свет, или кожа в переносном значении, т. е. ткань времени, материал, из которого что-то сплетено. Развитие этого мотива имеет смысл в связи с всплывающими в сознании Аделины аналогиями между временем и

тканью, нитями – в таком случае «завтра» воспринимается как полотно времени.

Воспользовавшись методом смыслового развития, на русском языке можно представить этот семантический компонент как «приход утра», так как основная логика строки заключается именно в наступлении утра, о котором сигнализируют лучи солнца. Однако отметим также, что в рассказе особую роль играет мотив телесности, который тоже нельзя исключать из перевода.

Если в начале стихотворения прослеживается тесная связь с основным повествованием внутреннего монолога – то, что Аделина видит, о чём фантазирует, что вспоминает, вызывает в ней импульс к творчеству, – к концу связь стихотворения с основным повествованием разрывается, их планы не пересекаются. Однако все образы стихотворения так или иначе присутствуют в повествовании и формируют контекст для общего понимания особенностей поэтики Аделины.

Стоит обратить внимание, что некоторые кусочки фраз или отдельные слова являются лишь промежуточным звеном в создании строфы и подвергаются корректировке, поэтому при переводе мы так же должны передать этот процесс обработки и редактирования текста сознанием.

Для более адекватного понимания и интерпретации образов поэтики Аделины мы восстановили стихотворение. Для этого мы собрали все строки по очереди, опираясь на установленные каноны создания сонета, учитывая наличие промежуточных, вычеркнутых вариантов фраз. Отметим, что сонет должен быть выдержан в высоком стиле и не допускает наличия просторечий или разговорной лексики. Однако получившееся стихотворение структурно не полностью соответствует нормам сонета и состоит из 16 строк, а не из 14.

«Отреставрированное» стихотворение состоит из 4 строф – катренов (терцены отсутствуют), которые представляют собой ритмико-синтаксическое целое, выражают относительно законченную поэтическую мысль и связаны особой системой рифмовки. Во всех строфах используется перекрёстная точная рифма.

Принятая нами переводческая стратегия предполагает стремление к сохранению строфики стихотворения, порядка и типа рифм, особенностей мелодики и звуковой организации. Отметим, что размер почти никогда не удается сохранить ввиду особенностей каждого языка, поэтому основным ориентиром остаётся воссоздание длины строк для того, чтобы длина строки оригинального текста и текста перевода совпадала.

Переводим цельное поэтическое произведение методом подчинённого перевода таким образом: *«Вижу тень на стекле и наблюдаю: / Некогда любимое обратилось в тень и легло / на прозрачность того, что так желаю, / словно на мутное, матовое стекло. / Как вдруг неясно, всего на мгновение / я увидела взрыв между телом и тенями. / Теперь тишина плетёт своё пение, / что дольше продлится, чем тело и тень его. / Ах, если б тело явило нам, хотя бы на миг / какой-нибудь скрытый признак волнения, / как дикий аромат, что себя сохранит / вопреки великим силам забвения. / И пусть скажет нам этот дикий аромат, / где дом человека построить мы сможем, / как неустанно каждый день нам говорят / о приходе рассвета лучи на коже».*

Рассмотрим переводческие трансформации, использованные при переводе. Наиболее частым видом переводческой трансформации, к которой мы обращались, была **модуляция, или смысловое развитие**, например: *«proyectado»* – «легло», *«del deseo»* – «того, что так желаю», *«En confusión, súbitamente, apenas»* – «Как вдруг неясно, всего на мгновение», *«aunque no dure»* – «хотя бы на миг», *«que perdure»* – «что себя сохранит», *«las formaciones del olvido»* – «великим силам забвения»,

«*por ese olor reconozcamos*» – «скажет нам этот дикий аромат», «*cuál es el sitio de la casa humana*» – «где дом человека построить мы сможем», «*como reconocemos por los ramos*» – «как неустанно каждый день нам говорят лучи», «*de la luz solar la piel de la mañana*» – «о приходе рассвета лучи на коже». Подобная трансформация позволила наиболее адекватно отразить смыслы и помочь воссоздать строгость поэтической формы, ведь при переводе можно отойти от семантической структуры оригинала.

При переводе некоторых строк, таких как «*sobre un cristal esmerilado*» – «на мутное матовое стекло», было использовано **лексическое добавление**, чтобы передать имплицитные элементы смысла оригинала и сохранить поэтическую форму.

Также мы использовали **контекстуальную замену** в таких случаях, как «*veo*» – «наблюдаю» и «*cantilenas*» – «пение», чтобы воспроизвести принцип оригинальной рифмовки стихотворения.

В некоторых случаях нам пришлось прибегнуть к **опущению**, например, при передаче на русский язык «*los ramos de la luz solar*» семантический компонент «*букеты*» опускается, таким образом «*букеты солнечного света*» превращаются в русском переводе в «*лучи*».

Кроме того, нами был использован **метод синтаксического уподобления** в тех случаях, когда синтаксическая структура оригинала может быть передана на языке перевода аналогичной структурой. К примеру, «*que duran más que el cuerpo y que la sombra*» – «что дольше продлится, чем тело и тень его».

Завершающим этапом перевода рассказа является включение в итоговый перевод текста поэтических вставок. При этом поэтический текст необходимо видоизменить, т. е. разорвать на строки, согласно закономерностям, по которым поэтические вставки существуют в оригинальном тексте.

Заключение

«Поток сознания» представляет собой особый художественный метод, изображающий внутреннюю жизнь персонажа. В художественном тексте «поток сознания» может быть представлен разнообразными грамматическими и синтаксическими стилистическими фигурами. Как правило, при работе с «потоком сознания» переводчики отдают предпочтение стратегии сохранения формы, чтобы сфокусироваться на передаче формально-структурных особенностей текста. Реже переводчиками используется стратегия сохранения смысла, которая направлена на адекватное воспроизведение смыслового и функционального аспекта текста оригинала. Главнейшей задачей техники «потока сознания» выступает изображение течения мыслей героя, поэтому текст перевода должен адекватно передавать все особенности техники, включающие непрерывность, спонтанность, монотонность, протяжённость, ассоциативность человеческого сознания. Успешно реализовать данную задачу позволяет применение как стратегии смысла, так и стратегии формы в зависимости от переводческой ситуации и возможностей переводного языка.

Одним из составляющих «потока сознания» является внутренняя речь человека, которая может быть представлена посредством поэтического текста. При поэтическом переводе мы ориентировались на сохранение основной мысли текста, национально-культурных особенностей, поэтических образов, порядка элементов, расположенных в поэтическом тексте, стилистики, лексики и метрики оригинала, особенностей звукописи и ритмики, тропов и стилистических фигур, чтобы передать интонационную и ритмико-мелодическую структуру оригинала, а также индивидуальный стиль автора.

Список литературы:

1. Андреева Е. Д. Стратегии перевода языковых средств «Потока сознания» // Вестник ОГУ. 2017. № 7 (207). С.44-50.
2. Блох М. Я. Внутренняя речь в структуре художественного текста: монография. М.: Прометей, 2011. 180 с.
3. Джеймс В. Научные основы психологии СПб.: Санкт-Петербургская электропечатня, 1902. 370 с.
4. Жеребило Т. В. Словарь лингвистических терминов. Изд. 5-е, испр. и доп. Назрань: ООО «Пилигрим», 2010. 486 с.
5. Кораблева С. А. Текст «потока сознания» в художественной культуре модернизма на материале романа Дж. Джойса «Улисс»: дис. канд. культурол. н. Кострома, 2003. 172 с.
6. Коугия Л. А. Способы передачи «Потока сознания» в синтаксисе романа Вирджинии Вулф «Миссис Дэллоуэй» // Вестник Костромского государственного университета. 2007. № 3 (2). С. 231-234.
7. Литературная энциклопедия терминов и понятий / Под ред. А. Н. Николюкина. М.: Интелвак, 2001. 1596 с.
8. Лю Ц. Формы несобственно-прямой речи в художественном тексте // Веснік Мазырскага дзяржаўнага педагагічнага ўніверсітэта імя І. П. Шамякіна. 2010. № 2 (27). С. 87-91.
9. Оттенс Г. В. «Поток сознания» как повествовательная техника художественного модернистского произведения // Вестник ИГЛУ. 2012. № 19. С. 92-99.
10. Сергеева Ю. М. Экспансиональные конструкции и их роль в семантико-синтаксической организации внутренней речи индивида. М. 2008. С. 323-326.
11. Татару Л. В. Длина и структура предложения в литературе «потока сознания» // Ритм и стиль: Сб. науч. тр. Саратов: Изд-во СГУ. 2004. Вып. 4. С. 28-41.

12. Татару Л. В. Синтаксис нарратива потока сознания и его преобразования при переводе // Вестник Московского государственного областного университета. Серия: Лингвистика. 2008. № 2. С. 123-129.

13. Хоружий С. С. «Улисс» в русском зеркале культуры. М.: Тетра, 1994. 245 с.

14. Шмид В. Нарратология. М.: Языки славянской культуры, 2003. 225 с.

15. Woolf V. Mrs Dalloway. Wordsworth Editions Limited, 2003. 146 p.

References:

1. Andreeva E. D. Strategii perevoda yazykovykh sredstv «Potoka soznaniya» // Vestnik OGU. 2017. № 7 (207). S.44-50.

2. Bloh M. Ya. Vnutrennyaya rech' v strukture hudozhestvennogo teksta: monografiya. M.: Prometej, 2011. 180 s.

3. Dzhеjms V. Nauchnye osnovy psihologii SPb.: Sankt-Peterburgskaya elektropеchatnya, 1902. 370 s.

4. Zhеrebilo T. V. Slovar' lingvisticheskikh terminov. Izd. 5-e, ispr. i dop. Nazran': OOO «Piligrim», 2010. 486 s.

5. Korableva S. A. Tekst «potoka soznaniya» v hudozhestvennoj kul'ture modernizma na materiale romana Dzh. Dzhоjса «Uliss»: dis. kand. kul'turoл. n. Kostroma, 2003. 172 s.

6. Kougiya L. A. Sposoby peredachi «Potoka soznaniya» v sintaksise romana Virdzhinii Vulf «Missis Dellouej» // Vestnik Kostromskogo gosudarstvennogo universiteta. 2007. № 3 (2). S. 231-234.

7. Literaturnaya enciklopediya terminov i ponyatij / Pod red. A. N. Nikolyukina. M.: Intelvak, 2001. 1596 s.

8. Lyu C. Formy nesobstvenno-priamoj rechi v hudozhestvennom tekste // Vesnik Mazyrskaga dzyarzhaj'naga pedagogichnaga y'niversiteta imya I. P. Shamyakina. 2010. № 2 (27). S. 87-91.

9. Ottens G. V. «Potok soznaniya» kak povestvovatel'naya tekhnika hudozhestvennogo modernistskogo proizvedeniya // Vestnik IGLU. 2012. № 19. S. 92-99.

10. Sergeeva Yu.M. Ekspansional'nye konstrukcii i ih rol' v semantiko-sintaksicheskoj organizacii vnutrennej rechi individa. M. 2008. S. 323-326.

1. Tataru L. V. Dlina i struktura predlozheniya v literature «potoka soznaniya» // Ritm i stil': Sb. nauch. tr. Saratov: Izd-vo SGU. 2004. Vyp. 4. S. 28-41.

12. Tataru L. V. Sintaksis narrativa potoka soznaniya i ego preobrazovaniya pri perevode // Vestnik Moskovskogo gosudarstvennogo oblastnogo universiteta. Seriya: Lingvistika. 2008. № 2. S. 123-129.

13. Horuzhij S. S. «Uliss» v russkom zerkale kul'tury. M.: Tetra, 1994. 245 s.

14. Shmid V. Narratologiya. M.: Yazyki slavyanskoj kul'tury, 2003. 225 s.

15. Woolf V. Mrs Dalloway. Wordsworth Editions Limited, 2003. 146 p.

Информация об авторах:

Н. Н. Меньшакова – кандидат филологических наук, доцент, Пермский государственный национальный исследовательский университет

В. С. Минаева – студентка, Пермский государственный национальный исследовательский университет

Information about the authors:

N. N. Menshakova – Ph. D. (Philology), Associate Professor, Perm State National Research University

V. S. Minaeva – student, Perm State National Research University

Вклад авторов: авторы сделали эквивалентный вклад в подготовку публикации.

Contribution of the authors: the authors contributed equally to this article.

Авторы заявляют об отсутствии конфликта интересов.

The authors declare no conflicts of interests.

Статья поступила в редакцию 20.05.2023; одобрена после рецензирования 31.05.2023; принята к публикации 05.06.2023.

The article was published 20.05.2023; approved after reviewing 31.05.2023; accepted for publication 05.06.2023.