

UNIwersytet śląski w Katowicach
Wydział Humanistyczny

Paweł Kruglik

Rozprawa doktorska

*Współczesna fantastyka polska
w przekładach rosyjskich
(na materiale twórczości wybranych pisarzy)*

Promotor:

dr hab. Oksana Małysa, prof. UŚ

Katowice 2025

СИЛЕЗСКИЙ УНИВЕРСИТЕТ В КАТОВИЦЕ
ГУМАНИТАРНЫЙ ФАКУЛЬТЕТ

Павел Круглик

Кандидатская диссертация

***Современная польская фантастика
в русских переводах
(на материале творчества выбранных писателей)***

Научный руководитель:

Доктор фил. наук. Оксана Малыса,
проф. Силезского университета

Катовице 2025

Содержание

Введение	5
Глава 1. Фантастическая литература: жанровая специфика и определение	18
1.1. Дефиниция фантастики и проблемы терминологии	18
1.2. Жанровое многообразие фантастики	26
Глава 2. Современная польская фантастика: выбранные аспекты	35
Глава 3. Языковые особенности фантастической литературы	44
3.1. Эксперименты с языком	47
3.2 Термины, псевдотермины, неологизмы	59
Глава 4. Категория «чужого» как переводческая проблема	95
4.1. Слова и выражения, заимствованные из русского языка	102
4.2 Слова и выражения, заимствованные из французского языка	108
4.3. Слова и выражения, заимствованные из латинского языка	119
4.4 Слова и выражения, заимствованные из испанского языка	128
4.5 Слова и выражения, заимствованные из английского языка	132
Глава 5. Перевод имён собственных в фантастической литературе	160
5.1 Имена собственные – функции и типология	160
5.2 Имена собственные в литературных произведениях	167
5.3. Способы перевода имён собственных	172
5.4. Специфика перевода имён собственных в произведениях фантастики	177
Глава 6. Лексика подстандартных регистров и её передача в переводе	244
6.1 Вульгаризмы, используемые в качестве междометий для выражения сильных эмоций	249
6.2 Ненормативные единицы в функции характеристики персонажа	269
6.3 Вульгаризмы как интенсификация оценки и эмоций	295
6.4 Лексика подстандарта в фантастических произведениях для молодёжи	310
Заключение	318
Библиография	320
Streszczenie	335

Резюме	337
Summary	340
Приложение № 1	342

Введение

Когда говорится о фантастике XX и XXI века, обычно имеется в виду «научная фантастика», несмотря на тот факт, что до сих пор не существует точно установленного определения этого термина. Тем не менее проведённые исследования и их результаты дают основы для начертания некоторых обобщений и правил системы. Принятый в настоящей работе способ анализа материала выходит за рамки интерпретации отдельных поджанров фантастики. Основной целью исследования является выявление тенденций в пределах выбранных вопросов анализа, как в способах авторской презентации текста, так и в аспектах его передачи в новом культурном пространстве, то есть посредством перевода. Среди самых существенных задач исследования можно выделить: выявление общих тенденций перевода жанров и поджанров фантастики; определение стратегий, техник и переводческих решений, используемых переводчиками; сопоставление применяемого переводческого инструментария с методами перевода произведений других жанров.

Это обусловило методологию исследования, т. е. применение, главным образом, качественных методов анализа материала, под которыми подразумевается сбор данных и их анализ с помощью нестатистических методов. Как известно, «[t]he qualitative is generally associated with the interpretivist position»¹, однако современные исследования все чаще опираются на сочетание различных методологических подходов. Помимо прочего, по словам Зины О'Леары, «[t]he qualitative tradition calls on inductive as well as deductive logic,

¹ «Качественный подход обычно ассоциируется с интерпретативной позицией» (Пер. Павел Круглик – если в работе не указано иначе, перевод выполнен нами); G. Saldanha, S. O'Brien: *Research Methodologies in Translation Studies*. London-New York 2013, с. 23.

appreciates subjectivities, accepts multiple perspectives and realities, recognizes the power of research on both participants and researches [...]»².

Данный принцип особенно важен в контексте анализа перевода, поскольку художественный текст – это не только языковая структура, но и культурный феномен, требующий интерпретации с учётом множества факторов: от авторского замысла и жанровых конвенций до особенностей рецепции в целевой культуре. Таким образом, сочетание индуктивного и дедуктивного анализа, внимание к множественности интерпретаций и смыслов позволяет наиболее полно раскрыть специфику трансформации польской фантастической литературы в русскоязычном пространстве.

В рамках работы были использованы методы сопоставительного и описательного языкознания, литературоведения, переводческой лингвистики, дискурсивного анализа и теории эквивалентности. Такой междисциплинарный подход позволил выявить основные трудности, возникающие при переводе фантастических произведений, а также проанализировать их влияние на окончательную форму текста в целевом языке. В качестве материала для анализа мы выбрали ряд произведений, представляющих польскую фантастику, и их переводы на русский язык. Такой выбор обусловлен тем, что, несмотря на значительный интерес к польской фантастической литературе в русскоязычных странах³, научные исследования, посвящённые именно проблемам её перевода, до сих пор остаются малочисленными.

До настоящего времени изучение перевода польской фантастики на русский язык велось преимущественно в Польше и фокусировалось главным образом на романах Станислава Лема и Анджея Сапковского⁴.

² Z. O’Leary: *The Essential Guide to Doing Your Research Project*. California&London 2010, с. 113. «Качественная традиция опирается как на индуктивную, так и на дедуктивную логику, ценит субъективность, допускает множественные перспективы и реальности, признает силу воздействия исследования как на участников, так и на исследователей».

³ Имеется в виду ситуация до войны в Украине.

⁴ Это, в частности, следующие труды: M. Dziwisz: *Kreowanie rzeczywistości fantastycznej w oryginale i przekładzie wybranych utworów literatury fantasy*. Kraków 2020. (Автор анализирует

Другие авторы, внёсшие важный вклад в развитие жанра, нередко оставались вне интереса исследователей.

Мы надеемся, что наша диссертация поможет восполнить этот пробел, предложив более широкий взгляд на специфику перевода польской фантастики и тем самым расширив существующий корпус исследований в данной области.

Как было уже сказано, применяемые нами теории и методы исследования носят междисциплинарный характер. Такой подход представляется обоснованным, поскольку методы обеих этих дисциплин – языкознания и литературоведения – востребованы при изучении перевода художественных текстов. На этот факт обращает внимание Роман Левицки:

[...] nauka o przekładzie rozwijała się dwutorowo, przy czym nurt literaturoznawczy stanowi naukową kontynuację dawnej tradycji nad przekładem tekstów artystycznych, a nurt językoznawczy wywodzi się z badań nad prawidłowościami tłumaczenia tekstów użytkowych. Obecnie oba nurty zbliżyły się, zachowując specyfikę swoich systemów pojęciowych i metod badawczych, co jest następstwem głównie tzw. zwrotu kulturowego w humanistyce końca XX wieku⁵.

Далее исследователь констатирует:

Zarówno w językoznawstwie, jak i literaturoznawstwie nastąpił okres znacznego zainteresowania szeroko rozumianymi zjawiskami kulturowymi i w

главным образом русские переводы произведений Анджея Сапковского, уделяя внимание языковым методам создания фантастической реальности и стратегиям перевода, используемым переводчиками); M. Chomik, M. Krajewska: *Od nominacji do kreacji. Recz o przekładzie neologizmów science fiction*. Toruń 2011 (Монография посвящена вопросу перевода неологизмов научной фантастики на материале выбранных произведений Станислава Лема: *Сказки роботов, Кибериада, Звездные дневники*, но также творчества Аркадия и Бориса Стругацких)

⁵ R. Lewicki: *Zagadnienia lingwistyki przekładu*. Lublin 2017, с. 40. «Наука о переводе развивалась в двух направлениях: литературоведческое направление является научным продолжением старой традиции перевода художественных текстов, лингвистическое же направление возникло на основе изучения закономерностей перевода прикладных текстов. В настоящее время эти два направления сблизились, сохранив специфику своих концептуальных систем и методов исследования, что в основном является следствием так называемого культурного поворота в гуманитарных науках в конце XX века».

następstwie tego traktowanie badanych obiektów jako wytworów kultury (tradycji kulturowych, kultur etnicznych). W językoznawczych badaniach przekładu zwrot ten umożliwił uwolnienie dociekań na temat przekładu od skrępowania uwarunkowaniami systemowo-językowymi, poprzez traktowanie poszczególnych wyrażen użytych w tłumaczonych tekstach nie jako jednostek języka, lecz jako komponentów wypowiedzi, tych z kolei nie tylko jako realizację systemów gramatycznych oraz leksykalnych poszczególnych języków, lecz jako kulturowo uwarunkowanych komunikatów⁶.

Для целей настоящей работы в качестве материала для анализа мы выбрали семь произведений⁷ современных польских писателей, представляющих разные поджанры фантастической литературы.

Первым выбранным нами произведением является роман Магдалены Козак *Nocarz*⁸ (*Ночар*⁹), официально представляющий собой поджанр ужаса. Тем не менее данная книга содержит также многочисленные элементы реалистической прозы, что является доказательством тезису о жанровом смешении современной фантастики. В этом произведении реализм проявляется, в частности, в правдоподобно и подробно изображённой топографии польских городов, а также в детальном описании действий польских специальных подразделений. Данный факт не удивляет, так как Магдалена Козак отлично знает специфику работы этих служб. Польская писательница является не только автором популярных романов в жанре фэнтези и научной фантастики. Она также по профессии военный врач и является капитаном польской армии.

⁶ Там же. «И в лингвистике, и в литературоведении был период значительного интереса к явлениям культуры в самом широком смысле этого слова и последующего рассмотрения изучаемых объектов как продуктов культуры (культурных традиций, этнических культур). В лингвистических исследованиях перевода этот поворот позволил освободить переводоведение от ограничений лингвосистемных условий, рассматривая отдельные выражения, используемые в переводных текстах, не как единицы языка, а как компоненты речи, которые, в свою очередь, являются не только реализацией грамматической и лексической систем отдельных языков, но и культурно обусловленными сообщениями».

⁷ Все примеры, приведённые в диссертации, взяты из указанных изданий.

⁸ M. Kozak: *Nocarz*. Lublin 2011.

⁹ М. Козак: *Ночар*. Пер. З.С. Макаревская. Москва 2013.

За свои книги Магдалена Козак неоднократно номинировалась на различные отраслевые премии, в том числе трижды – на самую престижную премию Анджея Зайделя. Магдалена Козак родилась в 1971 году и, как пишет о ней издательство, является величайшим воином среди польских фантастов.

Главными героями её выбранного нами для анализа произведения *Ночар* являются вампиры. Как известно, образ вампира в последние годы претерпел значительную метаморфозу. Находим здесь как чудовищных, жаждущих крови зверей, так и привлекательные «модели». Книга *Ночар* рассказывает о вампирах, живущих в Польше, что тоже, в какой-то мере, является отклонением от традиции жанра (родиной вампиров является ведь Румыния). Книга вышла в 2008 году и тогда Магдалена Козак, конечно, не могла себе представить, что эта необычная история о вампире, работающем в польских службах, станет прелюдией к её динамичной карьере. Несмотря на то, что XXI век, как мы уже отмечали, исключительно изобилует литературой о вампирах, можно считать, что идея писательницы использовать этот мотив была оригинальной. В мире, изображённом в цикле книг Козак, начало которому положил роман *Ночар*, вампиры не являются однородной группой. Среди них есть кровожадные отступники, но есть и ночари – ночные люди, которые дают отпор, защищая людей. В *Ночаре* мы знакомимся с главным героем, Веспером, пока он ещё человек, кандидат в ABW (Agencja Bezpieczeństwa Wewnętrznego – Агентство внутренней безопасности¹⁰), а затем следим за его действиями в рядах ночаров.

Вторым произведением, из которого почерпнут материал для анализа, является книга *Perfekcyjna niedoskonałość*¹¹ (*Идеальное*

¹⁰ Спецслужба Польши, в задачи которой входит обеспечение внутренней безопасности, включая контрразведку, борьбу с терроризмом, контрабандой оружия, незаконным оборотом наркотиков, организованной преступностью, коррупцией и экономическими преступлениями.

¹¹ J. Dukaj: *Perfekcyjna niedoskonałość*. Kraków 2016.

несовершенство¹²⁾ Яцека Дукая, представляющая собой научную фантастику в чистом виде. Это история Адама Замойского – путешественника во времени и пространстве. Замойский родом из XXI века, является членом экипажа корабля «Вольшчан», отправленного в космическое пространство с разведывательной миссией. Адам «пробуждается» в XXIX веке, воссозданный из остатков его ДНК. Он ничего не помнит и имеет проблемы с собственной идентичностью. Его помещают в реальность, в которой содержимое человеческого мозга можно прочесть, записать и перенести в новое тело. Воскресший очень ценен для нового общества стахсов, фиб и инклюзий. В нём содержится информация, способная поставить под сомнение всю тонкую социальную структуру XXIX века.

Яцек Дукай в своём произведении представляет видение самой эволюции как процесса адаптации организмов к окружающей среде. Совершенство – это, по его мнению, максимальное использование условий, установленных для определённых постоянных физических величин. Как только адаптивный оптимум достигается, организм просто меняет постоянные и продолжает развиваться. Эту «ветвь» науки Дукай называет «мета-физикой». Замойский полностью пользуется преимуществами такого определения эволюции. Не будучи физиком по образованию, Дукай применяет специальную лексику, даже если часть из неё является лишь литературной выдумкой. Внимания заслуживают также его языковые эксперименты – в частности – попытка придумать свой язык.

Следующее выбранное для анализа произведение – это роман Катажины Мишук *Ja, diablica*¹³ (*Я, дьяволица*¹⁴). Книга представляет собой сочетание мира живых и мира мёртвых, представленное в юмористической и неочевидной форме. С жанровой точки зрения данный

¹² Я. Дукай: *Идеальное несовершенство*. Пер. С. Легеза. Москва 2019.

¹³ К. Miszczuk: *Ja, diablica*. Warszawa 2020.

¹⁴ К. Мишук: *Я, дьяволица*. Пер. Д. С. Антипова. Москва 2015.

роман является неоднородным, так как находим здесь, помимо юмора, элементы романтики, детективной фантастики и фэнтези. По аналогии с получившим распространение в русском жанровом пространстве термином *иронический детектив*, которым первоначально определяли жанр произведений Иоанны Хмелевской, как анализируемый нами роман Катажины Мищук, так и другие книги из этого цикла (*Ja, anielica; Ja, potępiona*) можно бы было рассматривать в категориях иронической фантастики.

Главной героиней романа является Виктория Бянковская, с которой читатель знакомится в необычных обстоятельствах, а именно, в день её смерти, когда она оказывается перед столом одного из адских чиновников, задачей которого является сообщить новоприбывшей о её дальнейшей судьбе. Виктория узнаёт, что теперь она будет дьяволицей и ей придётся добывать новые души для Ада. В книге присутствует также ряд других персонажей, интересных для анализа, например, Смерть, Клеопатра и Азазель, цель которого – захватить весь мир Ада и Рая.

Интересным в данном романе является также показанное автором видение Ада и Неба – отличное от всего, что можно узнать на уроках религии в школах или от того, что присутствует в поп-культуре. Здесь нет вечных мук в котлах, полных смолы, и дьяволы не стоят на страже, чтобы никто не сбежал от наказания. Напротив – это место вечной вечеринки под солнцем и на песчаных пляжах, где каждый может делать то, что ему нравится. Ад кажется намного интереснее Рая, в котором, как утверждается, главным развлечением являются хоровые песни, а его обитатели с крыльями обязательно носят сандалии с носками.

Произведение *Adept*¹⁵ (*Adenm*¹⁶) Адама Пшехшты, в свою очередь, представляет собой жанр, который можно определить как приключенческое фэнтези, но также историческое фэнтези, городское

¹⁵ A. Przechrzt: *Adept*. Lublin 2016.

¹⁶ А. Пшехшта: *Adenm*. Пер. И. Шевченко. Москва 2020.

фэнтези и технофэнтези. Главные сюжетные ходы этого романа – это: вторжение «чужих», договор с нечистой силой, становление/взросление героя, спецслужбы. Сюжет книги развивается в двадцатые годы XX века. Важным элементом созданного Пшехштой мира является алхимия. Присутствует здесь и стандартная магия, которая за весь роман упоминается не часто, в связи с чем её границы очень размыты. В сюжете книги встречаются также реально существовавшие личности, среди которых выделяется род Романовых. Очень интересными здесь являются виды алхимических оружий и лекарств, боевые сцены, женские персонажи (в том числе демоницы). Удачно также воссоздана атмосфера эпохи, что не удивляет, так как автор книги является кандидатом исторических наук.

Основа сюжета заключается в том, что в Варшаве, Москве и Санкт-Петербурге происходит открытие переходов, соединяющих наш мир с другими измерениями. Через эти порталы начинают проникать демоны, представляющие угрозу для человечества. Единственное, чего боятся эти существа, – это серебро. Для предотвращения экспансии монстров критические территории в упомянутых городах огораживают стеной. В результате этого появляются анклавов, окружённые стеной из серебряных прутьев и населённые демонами из мрачных легенд. Главным героем является здесь Олаф Рудницкий, польский алхимик, которому нужны в анклавов ингредиенты для своих лекарств. Во время вылазки в варшавский анклав он знакомится и начинает дружить с русским офицером. Вместе им предстоит столкнуться с потусторонними созданиями, таинственными убийствами, заговорами и политическими интригами.

Очередное выбранное нами произведение – это известная книга *Felix, Net i Nika i teoretycznie możliwa katastrofa*¹⁷ (Феликс, Нэт и Ника и

¹⁷ R. Kosik: *Felix, Net i Nika oraz teoretycznie możliwa katastrofa*. Warszawa 2020. Анализируя примеры из текста, мы будем пользоваться сокращённой формой заглавия как оригинала, так и перевода.

*теоретически возможная катастрофа*¹⁸), написанная Рафалом Косиком. Данная книга представляет собой литературу для молодёжи и написана в жанре лёгкой научной фантастики. Все происходящее, а также сложные научные термины объясняются доступным и понятным способом.

Роман рассказывает о приключениях троих тринадцатилетних друзей. Во время летних каникул гимназисты Феликс, Нэт и Ника переживают необыкновенное путешествие во времени. Феликс – молодой изобретатель, Нэт отлично разбирается в компьютерах, а Ника обладает паранормальными способностями. Одним словом – главные герои романа являются необычными учениками польской школы. Они знают законы физики и астрофизики, используют мнимые числа, что помогает им перемещаться во времени, помнят стихи Красицкого и свободно говорят по-английски. Компанию составляет им также Манфред, искусственный интеллект, созданный Нэтом и его отцом. Во время своих приключений молодые герои сталкиваются со множеством трудностей и опасностей, но сила их дружбы и исключительные навыки помогают им преодолеть все препятствия.

Следующим романом, из которого был почерпнут материал для анализа, является произведение *Cienioryt*¹⁹ (*Тенеграф*²⁰), написанное Кшиштофом Пискорским в стиле плаща и шпаги, изданное в 2013 году и удостоенное премии имени Зайделя в категории «Роман» за 2014 год. Оно представляет жанр фэнтези, а точнее – героическое фэнтези. Данный текст вдохновлён иберо-американским романом (Габриэль Маркес, Хулио Кортасар), но не только. К созданию истории, описанной в романе, автора вдохновила, среди прочего, *La Verdadera Destreza* – испанская школа фехтования, а также несколько дней, проведённых в Барселоне. Важным оказалось также искусство живописи – первоначальное название романа

¹⁸ Р. Косик: *Феликс, Нэт и Ника и теоретически возможная катастрофа*. Пер. Е. и И. Шевченко. Москва 2019.

¹⁹ К. Piskorski: *Cienioryt*. Kraków 2013.

²⁰ К. Пискорский: *Тенеграф*. Пер. С. Лигеза. Москва 2013.

звучало как *Chiaroscuro*²¹ (*Хиароскуро*). Для написания романа автор обратился к переводам фехтовальных трактатов XVI и XVII веков. Значимую роль в истории играет система магии, основанная на тенях. Действие романа происходит в фантастическом мире под названием Серива, напоминающем Испанию и Францию времён мушкетёров. Любая тень – это окно в опасное и неизведанное тенепространство, туннели в которое открывают адепты тайных искусств. Шесть грандов сражаются за влияние ядом, предательством и сталью, малолетний король с трудом удерживается при власти, а инквизиция растёт в силе. Но это все дела, которые почти незаметны из окна маленькой комнатки на улице Альаминхо, где обитает Арахон Каранза Мартенес И'Грената И'Барратора, опытный учитель фехтования. Арахон жаждет лишь обеспечить безопасность близким людям и отложить достаточно денег, чтобы покинуть город. По крайней мере до времени, когда в его руки попадет тенеграф – выжженная на стекле картинка, представляющая таинственную фигуру.

Интересным для анализа мы посчитали также постапокалиптическое произведение Павла Майки *Dzielnica obiecana*²² (*Район обетованный*²³), представляющее боевую фантастику. Оно было опубликовано в Польше в 2014 году и является результатом литературного проекта «Вселенной Метро 2033», начатого российским автором Дмитрием Глуховским. Глуховский, известный как автор трилогии *Метро 2033*, *Метро 2034* и *Метро 2035*, создал международный проект, который позволил каждому писателю написать свою собственную версию книги из серии *Метро*, основанную на местных реалиях. События, описанные в этом романе, разворачиваются в Новой Хуте, одном из

²¹ Этот термин обозначает *светотень* – наблюдаемое на поверхности объекта «распределение светлых и тёмных зон, обусловленное формой и фактурой его поверхности, освещением и позволяющее зрительно воспринимать объём и рельеф.

<https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/16975> (Дата обращения: 04.01.2023).

²² P. Majka: *Dzielnica obiecana*. Kraków 2014.

²³ П. Майка: *Район обетованный*. Пер. М. В. Тогобецкая. Москва 2019.

районов Кракова, спроектированном и построенном в своё время как рабочий городок. Именно здесь, в подземных убежищах, живут те, кому удалось выжить после Огня. На поверхность выходят лишь охотники, исследующие близлежащие местности в поисках чего-либо, что могло бы пригодиться обитателям убежищ, а также патрули охранников, обеспечивающих их безопасность. Двадцать лет после ядерной катастрофы дефицит пищи, питьевой воды и других необходимых для выживания ресурсов становится всё более ощутимым.

История, рассказанная в романе, развивается по двум линиям. С одной стороны, мы видим беглецов из убежищ, стремящихся достичь места, которое обеспечит им безопасность и, возможно, станет их новым домом. С другой стороны, есть группа солдат, считающихся элитой, отправленных на след беглецов с целью их ареста и возвращения в убежище для справедливого наказания. Все они пересекают разрушенные земли, сталкиваясь с новыми опасностями – мутантными созданиями, представителями разнообразных группировок, живущих на поверхности – бандитами, коммунистами, фашистами, людоедами, пепельниками, музейными людьми, духами.

Сюжет основан на том, что двое главных героев, Марчин и Эва, сбегает из Федерации Убежищ Старой Новой Хуты (сокращённо — УСНХ) в поисках безопасного места, спасаясь от казни за сфабрикованное обвинение их театральной труппы в воровстве. Их сопровождает сталкер-одиночка (их называют духами) по прозвищу Весельчак, и после ряда мелких приключений они попадают в Музей. Солдат из УСНХ, Пшемислав Седлар (Шрам), вместе с отрядом преследует Марчина и Эву. Беглецы проводят некоторое время в музее, как вдруг его атакует король со своей ордой. Он могучий ментал, способный контролировать силой мысли мутантов, монстров, животных и людей.

Как мы уже сказали, произведения, выбранные нами для анализа, представляют разные поджанры фантастики. С одной стороны, они

представлены собственно научной и боевой фантастикой, а также лёгкой научной фантастикой, предназначенной для молодёжи. С другой стороны, их круг очерчивается приключенческим и героическим фэнтези. Кроме того, для исследования были отобраны фантастический роман-ужас и жанр, который можно обозначить как ироническую фантастику. Мы надеемся, что такой выбор даст нам возможность прийти к интересным выводам относительно возможности перевода выбранных аспектов, а также стратегий и техник, применяемых переводчиками.

Настоящая диссертация состоит из шести глав, каждая из которых посвящена определённому аспекту исследования. Структура работы построена таким образом, чтобы последовательно рассмотреть все существенные вопросы, связанные с изучением специфики произведений фантастической литературы.

Первая глава посвящена общим вопросам, связанным с фантастической литературой. Нами предпринимается здесь попытка обзора существующих дефиниций фантастики и обсуждается неоднородность связанной с ней терминологии, что вытекает, в частности, из разного толкования этого литературного явления. Помимо прочего, обращаем здесь внимание на жанровое многообразие современных фантастических произведений, на их жанровый синкретизм, что требует от переводчика компетенции не только в языковом, но также в культурном плане.

Вторая глава представляет собой обзор современной польской фантастической литературы. В этом разделе рассматриваются особенности жанра в польской культуре, приводится классификация произведений, указывается также их место в контексте мировой фантастики. Особое внимание уделяется специфике польской фантастики в историческом срезе.

Третья глава посвящена анализу языковых особенностей фантастической литературы на материале выбранных произведений польских писателей-фантастов. Рассматриваются стилистические приёмы, используемые авторами для создания атмосферы фантастического, а также лексические и грамматические особенности, характерные для данного жанра. Внимание уделяется специфике употребления неологизмов, заимствованных слов и терминов, относящихся к фантастической реальности, а также экспериментам с языком, которые приводят не только к созданию новых слов, но также новой грамматики. Все эти вопросы рассматриваются нами в переводческом аспекте.

Четвёртая глава посвящена исследованию категории «чужого». В её пределах внимание уделяется также элементам «третьей культуры». Анализируются различные способы репрезентации «чужого» в текстах, в том числе через персонажей, изображённые миры, нарративные и переводческие стратегии. Рассматриваются культурные аспекты данной категории, а также её связь с национальной идентичностью и историческим контекстом.

В пятой главе предметом нашего интереса является перевод имён собственных, который всегда обусловлен их функцией в тексте. Он зависит также от культурного содержания данных единиц, от их возможности вызывать ассоциации с определённым контекстом, в связи с чем их перевод в другом культурном пространстве представляется особо важным.

В шестой главе обсуждаются проблемы перевода подстандартных регистров, появление которых часто воспринимается как проявление лингвистического миметизма, но свидетельствует также об изменениях относительно жанровой структуры современных фантастических произведений.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Фантастическая литература: жанровая специфика и определение

1.1. Дефиниция фантастики и проблемы терминологии

Станислав Лем – польский писатель-фантаст – обращает внимание на проблемы с дефиницией фантастичности, констатируя:

Podanie definicji fantastyczności jest jednym z trudniejszych zadań, jakie można sobie postawić. Granice tego pojęcia są rozmyte. Tak że odnośnie do wielu rzeczy, jakie można pomyśleć, ustalenie, czy dana rzecz jest, czy nie jest fantastyczna, przedstawia dylemat²⁴.

Учитывая это, не удивляет тот факт, что определения фантастики и научной фантастики, в частности, всегда были и являются до сих пор предметом дискуссий среди её исследователей. Один из них, Патрик Парриндер, замечает, что они представляют собой не столько серию приближений к непостижимому идеалу, сколько сами по себе складываются в малый паразитический поджанр²⁵. Исследователь также отмечает, что хотя во многих аспектах фантастическую литературу можно считать конвенциональной, то невозможно предложить такую её

²⁴ S. Lem: *Fantastyka i futurologia*. T. 1., Kraków 1970, s. 13. С. Лем: *Фантастика и футурология*. Книга первая. Пер. В. Борисов: «Взяться за определение фантастичности – значит попытаться решить одну из сложнейших задач, которые человек может перед собой поставить. Границы этого понятия настолько размыты, что само решение – фантастичен данный объект или нет – уже превращается в дилемму». <https://www.maxima-library.com/mob/b/261951?format=read> (Дата обращения: 20.11.2023).

²⁵ P. Parrinder: *Science Fiction. Its Criticism and Teaching*. New York 2003, с. 1–2. (166 с.)

дефиницию, которая не вызывала бы споров и сомнений, несмотря на многочисленные попытки создания таких определений:

Science fiction, though in many ways a highly convention kind of writing, is one that cannot be defined uncontroversially. At first glance, it might appear to invite self-evident definition, as detective fiction is fiction about detectives and the art of solving crimes. Yet this is not the case, as is proved by the innumerable attempts that have been made to define it. On close inspection science fiction turns out to be a highly self-conscious genre: that is, the way it has been defined has an unusually close and symbiotic relationship with the way it has been written²⁶.

Слово «фантастика» происходит от греческого слова «phantastike», что в буквальном переводе обозначает *искусство воображать*. Это «форма отображения мира, при которой на основе реальных представлений создаётся логически несовместимая с ними («сверхъестественная», «чудесная») картина Вселенной»²⁷.

Данный термин впервые встречается в статье французского литературного критика Шарля Нодье *О фантастическом в литературе*²⁸.

Краткая литературная энциклопедия определяет фантастику как специфический метод художественного отображения жизни, использующий художественную форму-образ (объект, ситуацию, мир), в котором элементы реальности сочетаются несвойственным ей, в принципе, способом, – невероятно, „чудесно”, сверхъестественно. [...] В образах фантастики находит выражение человеческая потребность наглядно и целостно воплотить представления об окружающем мире, его фундаментальных

²⁶ «Научная фантастика, хотя и является во многом условным видом литературы, не поддаётся однозначному определению. На первый взгляд может показаться, что она требует самоочевидного определения, ведь детективная фантастика – это фантастика о детективах и искусстве раскрытия преступлений. Однако это не так, о чём свидетельствуют бесчисленные попытки дать ей определение. При ближайшем рассмотрении научная фантастика оказывается в высшей степени самосознательным жанром: то есть то, как её определяют, находится в необычайно тесной и симбиотической связи с тем, как её пишут»: P. Parrinder: *Science Fiction. Its Criticism and Teaching*. New York 2003, с. 22.

²⁷ Статья: *фантастика*: <https://classes.ru/all-russian/russian-dictionary-encycl-term-58884.htm> (Дата обращения: 14.03.2020).

²⁸ Jean-Charles-Emmanuel Nodier: *Du fantastique en littérature*, (1830): Шарль Нодье: биографическая справка Цит. по: Головачёва: *Фантастика и фантастическое: поэтика и прагматика англо-американской фантастической литературы*. Санкт-Петербург 2013, с. 11: http://az.lib.ru/n/nodxe_s/text_0010.shtml (Дата обращения: 14.03.2020).

законах, скрытых за эмпирическим образом мира, и свой утопический идеал²⁹.

Следует при этом отметить, что в разных языках термин *фантастика* может пониматься немного иначе. В английском языке, например, нет устоявшегося, чёткого одного термина для обозначения жанра фантастики. Термин *fiction* толкуется широко, так как он охватывает все произведения, описывающие вымышленные события:

The type of book or story that is written about imaginary characters and events and not based on real people and facts³⁰; The class of literature comprising works of imaginative narration, especially in prose form³¹; Fiction refers to books and stories about imaginary people and events, rather than books about real people or events³².

В русском языке же термин *фантастика* включает в себя научную фантастику в отношении «целое – часть»³³. Как отмечает Владимир Скворцов, для обозначения аналога фантастического жанра литературы в русском языке – в английском используются различные термины и слова, напр., *fantastic fiction*, *fantastic literature*. При этом исследователь считает эти термины лишь производными от термина *The fantastic*, т.е. неполноценными³⁴. В качестве доказательства он ссылается на многочисленные работы³⁵, в том числе на монографию Дэвида Сендера

²⁹ Р. И. Нудельман: *Фантастика*. В: *Краткая литературная энциклопедия*, Т. 7. Гл. ред. А. А. Сурков. Москва 1972, с. 887–888.

³⁰ <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/fiction> (Дата обращения: 15.04.2022).

³¹ <https://www.dictionary.com/browse/fiction> (Дата обращения: 15.04.2022).

³² «Тип книги или рассказа, который написан о воображаемых персонажах и событиях, а не основан на реальных людях и фактах»; «Тип литературы, включающий произведения образного повествования, особенно в прозаической форме»; «Фантастика относится к книгам и рассказам о воображаемых людях и событиях, а не к книгам о реальных людях или событиях»: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/english/fiction> (Дата обращения: 15.04.2022).

³³ В.В. Скворцов: *Фантастика. Вопрос терминологического перевода*. «Филологические Науки», № 6 (47), 2014, с. 132. (132–136).

³⁴ В.В. Скворцов: *Фантастика. Вопрос терминологического перевода*. «Филологические Науки», № 6 (47), 2014, с. 133. (132–136).

³⁵ Скворцов ссылается также на следующие труды: W. Gary: *Evaporating Genres. Essays on Fantastic Literature*. Middletown 2011; S. Klapcsik: *Liminality in Fantastic Fiction: A Poststructuralist Approach*. McFarland 2012; B. Stableford: *Slaves of the Death Spiders and other Essays on Fantastic Literature*. San Bernardino 2006. В.В. Скворцов: *Фантастика. Вопрос терминологического перевода*. «Филологические Науки», № 6 (47), 2014, с. 133. (132–136).

*Fantastic literature: a critical reader*³⁶, в которой её автор для описания жанра гораздо чаще употребляет термин *The fantastic*, чем *Fantastic literature*. Можно полагать, что введение термина *The fantastic* в англоязычное литературоведение является последствием английского перевода известной книги Цветана Тодорова *Introduction à la littérature fantastique*, написанной на французском языке и опубликованной впервые во Франции в 1970 году³⁷. Английский перевод этой книги, выполненный Ричардом Говардом, содержал в заглавии именно данный термин – *The Fantastic. A Structural Approach to a Literary Genre*, что было началом дальнейших терминологических проблем. Во французском языке термин *fantastique* совпадает по значению с русским термином *фантастика*. Такой перевод заглавия имеет также свои последствия, так как

в англоязычных исследованиях, посвящённых фантастической литературе, можно встретить мнение о том, что Ц. Тодоров был первым, кто предложил использовать термин *The fantastic* для обозначения фантастической литературы в целом³⁸.

Однако, как кажется, учитывая вышесказанное, более правильно было бы считать, что человеком, который ввёл этот термин в англоязычное пространство, был именно переводчик, т.е. Р. Говард.

Подытоживая размышления над семантическим объёмом данных терминов, подчеркнём ещё раз, что в русском языке термин *фантастика* является общепринятым и распространённым, а также ассоциируется с соответствующим видом художественных произведений. В свою очередь, английский термин *the fantastic* является лишь переводом французского

³⁶ D. Sandner: *Fantastic Literature: A critical reader*. Westport 2006, с. 67.

³⁷ Т. Todorov: *Introduction à la littérature fantastique* (1970). Для целей настоящей работы мы пользовались изданием в переводе на английский язык: Т. Todorov: *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. New York 1973, 179 с. Transl. by R. Howard, а также на русский: Ц. Тодоров: *Введение в фантастическую литературу*. Москва 1999. 144 с. Пер. с фр. Б. Нарумов.

³⁸ В.В. Скворцов: *Фантастика. Вопрос терминологического перевода*. «Филологические Науки», № 6 (47), 2014, с. 133.

термина *fantastique* и был создан как калька. В отличие от русского – он не является общепринятым³⁹.

Следует отметить и другой подход к этим терминологическим вопросам. Джон Клут, соавтор *Энциклопедии научной фантастики*⁴⁰, предлагает трактовать фантастику как специфический вид литературы. В своей монографии *Pardon This Intrusion: Fantastika in the World Storm*⁴¹ (в русском переводе – *Простите за это вторжение: Фантастика в мировом шторме*) он применяет этот термин для обозначения готического хоррора, фэнтези, научной фантастики и примыкающей к ней утопии. Клут отмечает также существование данного термина во многих славянских языках – польском, болгарском, чешском, русском и др.

В словаре литературоведческих терминов Леонида Тимофеева и Сергея Тураева указывается, что «фантастика [...] – это мир причудливых представлений и образов, рождённых воображением на основе усвоенных ранее фактов реальной жизни»⁴². Светлана П. Белокурова, в свою очередь, добавляет, что фантастика представляет собой вид художественной литературы, основанный на особом фантастическом типе образности, для которого характерны: высокая степень условности, нарушение норм, логических связей и законов реальности, установка на вымысел, создание вымышленных, «чудесных» миров»⁴³.

Термин *science fiction* же в печати появился впервые во вступительной статье первого номера журнала «Science Wonder Stories» в 1929 году, а в употребление вошёл в тридцатые годы XX века. Несколько

³⁹ В.В. Скворцов: *Фантастика. Вопрос терминологического перевода*. «Филологические Науки», № 6 (47), 2014, с. 134. В настоящее время широко применяется термин *speculative fiction* (спекулятивная фантастика), который объединяет жанры, строящие свои миры на гипотетических, альтернативных или фантастических допущениях, т.е., в частности, научную фантастику, фэнтези, ужас, альтернативную историю, дистопию и утопию, а также мифопоэтическую литературу.

⁴⁰ J. Clute, P. Nicholls: *The Encyclopedia of Science Fiction*. London 1993. 1386 с.

⁴¹ J. Clute: *Pardon This Intrusion: Fantastika in the World Storm*. Essex 2011: https://www.academia.edu/28188433/Pardon_this_intrusion_Fantastika_in_the_World_Storm (Дата обращения: 20.05.2021).

⁴² Л.И. Тимофеев, С.В. Тураев: *Словарь литературоведческих терминов*. Москва 1974, с. 432.

⁴³ С.П. Белокурова: *Словарь литературоведческих терминов*. Санкт Петербург 2007, с. 301.

лет до этого, в 1915 году, ещё под названием *scientifiction* он был описан в тексте, который открывал первый номер журнала «Amazing Stories». Главный редактор этого журнала Хьюго Гернсбек (англ. *Hugo Gernsback*, 1884–1967) соединил воедино два слова – *scientific* и *fiction*, в результате чего в обиходе появился термин *scientifiction*. Гернсбек писал, что под понятием *scientifiction* он понимает такие рассказы, какие писали Жюль Верн (фр. *Jules Verne*) и Герберт Джордж Уэллс (англ. *Herbert George Wells*)⁴⁴.

Если речь идёт о понимании термина *fantastyka* польскими учёными, то уже в 1960 году исследования над теорией фантастики подытожил в довольно общем плане Целестын Сколуда. Он предложил дефиницию, в принципе, не отличающуюся от тех, которые существовали раньше: «*Fantastyka na terenie literatury jest to fikcja, przedstawiona w kategoriach emocjonalnych, która dąży do niezwykłości, niecodzienności i wybiega poza rzeczywistość empiryczną [...]»*⁴⁵.

Предлагаемое исследователем толкование вводит понятие эмоциональных категорий, опирается также на самое существенное для анализа произведений, принадлежащих этому жанру, разграничение эмпирического и фиктивного миров. Похожие позиции занимали и другие учёные, в частности, Кароль Ижиговски и Збигнев Ижик⁴⁶.

Словарь польского языка (Słownik języka polskiego PWN) толкует термин *fantastyka* следующим образом:

⁴⁴ D. Oramus: *O pomieszaniu gatunków. Science fiction a postmodernizm*. Warszawa 2010, с. 40–41. В. Боярский: *Хьюго Гернсбек: изобретатель, который предвидел будущее* <https://severnymayak.ru/2018/10/01/xyugo-gernsbek-izobretatel-kotoryj-predvidel-budushhee> (Дата обращения: 21.04.2021).

⁴⁵ «Фантастика в литературе – это вымысел, представленный в эмоциональном ключе, который стремится к необычному, неординарному и выходит за рамки эмпирической реальности»: С. Сколуда: *O fantastyce w literaturze*, „Ruch Literacki” 1960, № 3, с. 189 (188–197).

⁴⁶ См: К. Irzykowski: *Fantastyka*, „Maski” 1918, № 32/33, с. 636–638, 658–660; Z. Irzyk: *O literaturze fantastycznej*, „Współczesność” 1957, № 7, с. 2.

«Творчество literacka, filmowa lub inna przedstawiająca świat i wydarzenia nierealne⁴⁷», а термин *fantastyka naukowa* описывает как: «Творчество literacka lub filmowa, której fabuła jest umieszczana w przyszłości lub w innych częściach wszechświata»⁴⁸. Интересно отметить, что *Słownik wiedzy o literaturze*⁴⁹ вообще не содержит термина *fantastyka*, а при термине *fantastyka naukowa* находим ссылку на термин *science fiction*⁵⁰. Иоланта Тамбор – автор этой словарной статьи – предлагает следующее определение произведений данного жанра:

Fantastyka naukowa to typ literatury, której świat przedstawiony niezgodny jest ze światem empirycznym czytelnika, uwiarygodniony dzięki naukowej lub pseudonaukowej podstawie jego funkcjonowania i różnymi sposobami upowszechniony, o akcji usytuowanej w przyszłości w stosunku do czasu faktycznego odbioru tekstu i mający dzięki temu optymistyczną lub pesymistyczną wymowę [...]»⁵¹.

Сам термин *fantastyka* появляется, однако, в дальнейшей части данной словарной статьи, в которой автор указывает на то, что научная фантастика принадлежит к одному из подтипов фантастики:

Fantastyka naukowa jest jednym z odłamów fantastyki. Inne odmiany fantastyki to np. fantastyka grozy, fantasy, baśń. Fantastyka to, najogólniej mówiąc, niezgodność ze światem empirycznym czytelnika⁵².

⁴⁷ «Литературные, кинематографические или другие произведения, изображающие мир и события нереального». Статья: *fantastyka*: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/fantastyka.html> (Дата обращения: 18.05.2021).

⁴⁸ «Литературные или кинематографические произведения, сюжет которых разворачивается в будущем или в других частях вселенной». Статья: *fantastyka*: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/fantastyka.html> (Дата обращения: 18.05.2021).

⁴⁹ *Słownik wiedzy o literaturze*. Ред. R. Cudak, M. Pytasz. Katowice 2008.

⁵⁰ Статья: *science fiction*. Автор статьи: И. Тамбор. В: *Słownik wiedzy o literaturze*. Ред. R. Cudak, M. Pytasz. Katowice 2008, с. 388–393.

⁵¹ «Научная фантастика – тип литературы, представляемый мир которой несовместим с эмпирическим миром читателя, достоверен на основе научных или псевдонаучных оснований его функционирования и распространяется различными способами, с сюжетом, расположенным в будущем по отношению ко времени фактического восприятия текста и потому имеющим оптимистическую или пессимистическую тональность». Статья: *science fiction*. Автор статьи: И. Тамбор. В: *Słownik wiedzy o literaturze*. Ред. R. Cudak, M. Pytasz. Katowice 2008, с. 388.

⁵² «Научная фантастика – одна из разновидностей фантастики. К другим разновидностям фантастики относятся, например, хоррор-фэнтези, фэнтези, сказка. В самом широком смысле фантастика – это несоответствие эмпирическому миру читателя». Статья: *science fiction*. Автор

Помимо прочего, Иоланта Тамбор отмечает, что эта «несовместимость с эмпирическим миром человека» представляется по-другому в научной фантастике, и по-другому в других подтипах фантастических произведений»⁵³.

Как вытекает из приведённых выше дефиниций, *фантастика* представляет собой один из наиболее широко трактуемых терминов современного литературоведения. Он включает в себя и систему изобразительно-выразительных средств, и определённый тип образности, а также, естественно, вид и жанр литературы, в котором фантастика является основной темой. Этот широкий спектр является причиной того, что в настоящее время нет одного общепринятого теоретико-литературного определения фантастики. Анджей Згожельски, автор монографии *Fantastyka – utopia – science fiction*, справедливо замечает, что существующие определения фантастики часто опираются на интерсубъективное восприятие значительного большинства людей, которые пользуются данным этническим языком. Фантастика обозначает в таком случае нечто «необычное», «невозможное», «нереальное». Исследователь также отмечает, что согласно ненаучному пониманию фикции и её миметических функций, литературный текст должен создавать свой мир по образцу эмпирического. Оттуда вытекает, что правила, которыми следует руководствоваться в этом мире, должны быть приблизительно такие, как законы в объективной действительности⁵⁴. Такое понимание литературы и её целей в процессе восприятия означает возможность трактовать все сходства изображённого мира с эмпирией как «реализм, а каждую «разницу» как «фантастику»⁵⁵. А. Згожельски, однако,

статьи: И. Тамбор. В: *Słownik wiedzy o literaturze*. Ред. R. Cudak, M. Pytasz. Katowice 2008, с. 390–391.

⁵³ Там же, с. 393.

⁵⁴ А. Zgorzelski: *Fantastyka – utopia – science fiction*. Warszawa 1980, с. 20.

⁵⁵ Там же, с. 20.

отрицает в принципе мимесис литературного искусства как его сущности, подчёркивая, что спецификой литературы является именно то, что она способна построить свой собственный мир⁵⁶.

1.2. Жанровое многообразие фантастики

Жанр – это исторически сложившаяся разновидность литературных произведений, объединённых определённым набором содержательных и формальных признаков. Фантастика и научная фантастика, в частности, представляют собой очень интересный пласт литературы, учитывая, хотя бы, огромное количество поджанров.

Как отмечает Умберто Эко в своей книге *О зеркалах и другие истории* в главе *Миры научной фантастики*⁵⁷, «с древнейших времён проза, создающая структурно возможные миры, находилась в оппозиции к прозе, называемой реалистической»⁵⁸. Далее автор подчёркивает, что фантастическая проза отличается от реалистической тем, что возможный мир структурно отличается от реального, причём сам замечает, что определение «структурный» он применяет в очень широком значении, так как оно может относиться как к космологической, так и общественной структуре. Эко обращает также внимание на тот факт, что научная фантастика всегда принимает форму антиципации, антиципация же всегда принимает форму предположения, сформулированного на модели реального мира⁵⁹.

⁵⁶ Там же, с. 21.

⁵⁷ У. Эко: *Миры научной фантастики*. В: Его же: *О зеркалах и другие истории*. Пер. на русский: А. Голубцова, Л. Кац. Москва 2020. В настоящей работе, ввиду отсутствия доступа к русской версии данной книги, мы пользуемся польским изданием: U. Eco: *Światy science fiction*. В: *Po drugiej stronie lustra i inne eseje*. Пер. J. Wajs. Warszawa 2012, с. 233–241.

⁵⁸ U. Eco: *Światy science fiction*. В: *Po drugiej stronie lustra i inne eseje*. Пер. J. Wajs. Warszawa 2012, с. 233.

⁵⁹ Там же, с. 236.

В этом месте стоит, как нам кажется, уделить немного внимания упомянутой уже нами работе Цветана Тодорова *Введение в фантастическую литературу*⁶⁰. Ц. Тодоров одной из своих задач поставил «найти в некоем множестве текстов определённое правило их построения, благодаря которым можно бы называть эти тексты «фантастическими произведениями», не вникая в специфику каждого отдельного текста»⁶¹. Учёный, пытаясь уточнить своё определение фантастического жанра, требует выполнения трёх условий:

1. Художественный текст должен заставить читателя рассматривать мир персонажей как мир живых людей и испытывать колебания в выборе между естественным и сверхъестественным объяснением изображаемых событий [...];
2. Такие же колебания может испытывать и персонаж; таким образом, роль читателя как бы доверяется персонажу, и одновременно сами колебания становятся предметом изображения, одной из тем произведения; в случае наивного прочтения реальный читатель отождествляет себя с персонажем;
3. Важно, чтобы читатель занял определённую позицию по отношению к тексту: он должен отказаться как от аллегорического, так и от «поэтического» толкования⁶².

Однако, исследователь подчёркивает, что эти требования неравноценны, так как первое и третье он считает действительно конституирующими признаками жанра, а второе, по его мнению, может оказаться невыполненным. Тодоров отмечает при этом, что большинство примеров свидетельствует о выполнении всех трёх условий⁶³.

Из вышесказанного вытекает, что, по мнению Тодорова, сомнение в реальности описываемого это, в первую очередь, прерогатива читателя,

⁶⁰ Ц. Тодоров: *Введение в фантастическую литературу*. Пер. с французского Б. Нарумов. Москва 1999, с. 144.

⁶¹ Там же, с. 6.

⁶² Там же, с. 31.

⁶³ Там же.

что это первое условие фантастичности жанра. Помимо этого, исследователь даёт возможность сомневаться персонажам произведения и называет это вторым условием фантастичности. Третьим же он называет определённую позицию читателя по отношению к тексту.

Очень широкое толкование фантастики предлагают также известные советские писатели-фантасты – Аркадий и Борис Стругацкий:

Фантастика есть отрасль литературы, подчиняющаяся всем общелитературным законам и требованиям, рассматривающая общие литературные проблемы (типа: человек и мир, человек и общество и т.д.), но характеризующаяся специфическим литературным приёмом – введением элемента необычайного⁶⁴.

Константин Мзареулов указывает также на такой важный фактор данной литературы, каким является её функция. Исследователь считает, что помимо функций, общих для всех литературных жанров, т.е. полемической, развлекательной, информационно-воспитательной, научная фантастика выполняет также одну специфическую функцию, т.е. прогностическую⁶⁵. Следует, однако, отметить, что намного раньше на эту функцию обратил также внимание Станислав Лем. Он подчёркивал, что особенностью литературы является то, что она может выполнять несколько функций одновременно и далее высказался по поводу текстов фантастической литературы следующим образом:

[...] Literatura pełni co najmniej trzy funkcje – informacyjną jako oznajmującą, dydaktyczną jako pouczającą o powinnościach oraz ludyczną, czyli dostarczającą uciechy. Science Fiction uprawia nadto służby osobne –

⁶⁴ А. Стругацкий, Б. Стругацкий. *Фантастика – литература*. В сб.: *О литературе для детей*, вып. 10. Ленинград 1965, с. 137.

⁶⁵ К. Мзареулов: *Общий курс фантастики*. Huston 2006. Электронная версия https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/mzar/index.php (Дата обращения: 09.09.2023). Исследователь пишет: «Истоки популярности фантастики являются фундаментальными основами жанра и отражают его основные функции: прогностическую, полемическую, развлекательную, информационно-просветительную (популяризаторскую) и воспитательную. Особо отметим важное обстоятельство: если большинство этих функций присуще всем жанрам художественной литературы, то прогностическая представляет собой специфическое свойство фантастики».

mianowicie prognostyczne, co jej od pełnienia nazwanych wcale nie zwalnia. Toteż teksty fantastyki bywają i czteroskładnikowe (a to, kiedy jednocześnie informują, pouczają, bawią i przewidują)⁶⁶.

Фантастика как самостоятельное литературное явление стала объектом изучения лингвистики и литературоведения ещё в середине XX века, когда впервые были предприняты попытки систематизации художественных методов и жанровой специфики данного направления. В современном широком понимании фантастику можно считать одним из видов художественной литературы, кино и изобразительного искусства.

Авторы монографии *Массовая литература сегодня* пишут, что научная фантастика обращена в будущее и сориентирована на представления о техническом прогрессе [...] Писатель-фантаст старается прогнозировать ситуацию, исходя из существенных предпосылок, предполагая, что могло бы быть при определённом уровне развития науки и техники⁶⁷.

В научных трудах присутствует мнение о том, что научная фантастика появилась вследствие того, что история и научный прогресс оказали большое влияние на литературоведческие процессы⁶⁸. Несмотря на споры относительно того, что именно стоит считать научной фантастикой, большинство мнений исследователей этого вопроса сходятся на том, что научная фантастика – это литература, которая описывает различные процессы в науке как реальные, так и

⁶⁶ S. Lem: *Fantastyka i futurologia*. Kraków 1970, с. 16. Русский перевод по изданию: С. Лем: *Фантастика и футурология*. Т. 1. Пер. с польского: В. Борисов, Москва 2023: «Литература решает по крайней мере три задачи: информационную как ознакомительную, дидактическую как нравственно-поучительную и развлекательную, служащую для удовольствия. *Science Fiction*, кроме того, выполняет особую службу: а именно: прогностическую, что вовсе не освобождает её от исполнения вышеназванных задач. Таким образом, тексты фантастики иногда несут и четыре элемента: ознакомительный, поучительный, развлекательный и, так сказать, пророческий».

⁶⁷ Н.А. Купина, М.А. Литовская, Н.А. Николина: *Массовая литература сегодня*. Москва 2009, с. 221.

⁶⁸ В.С. Ищенко: *Жанровые особенности научной фантастики на материале романа Л. Цысинь «Задача трех тел»*; https://www.elibrary.ru/download/elibrary_40873046_49040963.pdf (Дата обращения: 22.03.2020).

вымышленные, а также контакты с нечеловеческим разумом и иными цивилизациями.

Если говорить об узком определении научной фантастики, то это произведения о технологиях и научных открытиях, об их последствиях как положительных, так и отрицательных, о различных парадоксах. А в более общем понятии данный жанр – это фантастика без сказочного вымысла, в которой события и явления не сверхъестественные, а научно обоснованные⁶⁹.

Многие обзорные труды на тему *science fiction* находим в англоязычных странах⁷⁰. В свою очередь, в Советском Союзе уже в 1970 году была опубликована монография Анатолия Бритикова под заглавием *Русский советский научно-фантастический роман*⁷¹. Автор во вступлении пишет:

Ее [научной фантастики. Прим. П.К.] специфика по многим параметрам (если употребить такой техницизм) выходит за пределы искусства и в то же время – это несомненно художественная литература, хотя и особого рода. Т. е. научно-фантастический роман не только жанр, как например философский роман или роман приключений и путешествий, с которыми он тесно соприкасается: он относится к особому виду или типу искусства⁷².

Станислав Лем в своём критическом эссе *Science fiction: beznadziejny przypadek – z wyjątkami* (*Science fiction: безнадёжный случай – с исключениями*) уже давно высказывался по поводу того, что не

⁶⁹ В.С. Ищенко: *Жанровые особенности научной фантастики на материале романа Л. Цысинь «Задача трех тел»*; https://www.elibrary.ru/download/elibrary_40873046_49040963.pdf (Дата обращения: 22.03.2020).

⁷⁰ Напр.: J. Gunn: *The Road to Science Fiction*, New York 1977; S. Lundwall: *Science Fiction: What It's All About*, New York 1971; R. Scholes, S. E. Rabkin: *Science Fiction, History, Science, Vision*, New York 1977; М.В. Тымн: *The Science Fiction Reference Book. A Comprehensive Handbook and Guide to the History, Literature, Scholarship and Related Activities of the Science Fiction and Fantasy Fields*, Washington 1981.

⁷¹ https://royallib.com/read/britikov_anatoliy/russkiy_sovetskiy_nauchno_fantasticheskiy_roman.html #0 (Дата обращения: 17.04.2023).

⁷² Там же.

существует компетентной литературной критики, посвящённой этому жанру:

Na próżno szukać by jednak wyjaśnienia, dlaczego nie istnieje coś takiego jak teoretyczna, uogólniająca krytyka gatunku i dlaczego nieśmiałe próby tego rodzaju krytyki można znaleźć wyłącznie w fanzinach, czyli czasopismach dla amatorów, o niewielkim nakładzie i niewielkim (jeśli nie żadnym) wpływie na autorów i politykę wydawniczą⁷³.

В жанре фантастики можно выделить много поджанров⁷⁴. Среди них разграничивается, например:

- Фэнтези (описывается вымышленный мир, чаще всего средние века. Сюжетная линия фэнтези основана на легендах и мифах);
- Космическая фантастика (основной сюжет происходит в космическом пространстве или на других планетах. Подвиды: планетарный роман, космическая опера, космическая одиссея);
- Боевая фантастика (описывает военные действия, которые происходят в будущем. В них, как правило участвуют роботы и применяется новейшее оружие);
- Юмористическая фантастика (фантастические события описаны в юмористической форме);
- Любовная фантастика (любовные сюжеты с волшебными странами, с применением амулетов, которые имеют необычные свойства);

⁷³ S. Lem: *Science fiction – beznadziejny przypadek z wyjątkami*. <https://solaris.lem.pl/ksiazki/eseje/poglad-na-literature/177-fragment-moj-poglad-na-literature-sf> (Дата обращения: 14.03.2020). Русский перевод В.И. Язневича: «Однако напрасно искать объяснения, почему не существует нечто такое, как теоретическая, обобщающая критика жанра, и почему робкие попытки такого рода критики можно найти исключительно в фэнзинах, то есть с журналах для любителей маленьким тиражом и небольшим (или никаким) влиянием на авторов и издательскую политику». С. Лем: *Science fiction – безнадёжный случай – с исключениями*. http://jewish-library.ru/lem/moy_vzglyad_na_literaturu/2/7/2.htm (Дата обращения: 17.04.2023).

⁷⁴ *Фантастика – жанры, поджанры, краткая характеристика к ним*: <https://mir-fantastiki.ru/stati/fantastika-zhanry-podzhanry-kratkaya-kharakteristika-k-nim.html> (Дата обращения: 14.03.2022).

- Социальная фантастика (главную роль играют здесь отношения между людьми в данном обществе, описывается развитие этих отношений в ирреальных условиях);
- Мистика и ужасы (поджанры, которые вызывают сильные впечатления, эмоции и способны повысить адреналин);
- а также научная фантастика, которая в дальнейшей части работы будет обсуждаться нами более подробно.

Данное выше подразделение не исчерпывает возможностей этого жанра, так как можно говорить ещё о более подробных направлениях. Доминика Орамус замечает при этом, что отдельные направления фантастики взаимопроникают, в связи с чем иногда наблюдаются проблемы с их разграничением⁷⁵. Сама исследовательница к вышеприведённому подразделению добавляет ещё, например,

- *Kidult fantasy* (фантастика, предназначенная для детей и подростков, но которую с удовольствием читают также взрослые. Героями этих произведений являются, как правило, молодые люди. Во время своих приключений они пересекают границы миров).
- *Urban fantasy* (здесь, как правило, всегда появляется какой-то большой город – Лондон, Нью-Йорк и др., сосуществующий с фантастическим миром, в который могут попасть только выбранные люди. Фантастические персонажи переплетаются с реальными жителями городов).
- *High fantasy* (называемая также *epic fantasy* и *quest fantasy* – иногда она рассматривается отдельно от фэнтези меча и магии, но иногда обе эти разновидности объединяют в одно *heroic* или *adult fantasy*. Первоисточником данного типа литературы была

⁷⁵ D. Oramus: *O pomieszaniu gatunków. Science fiction a postmodernizm*. Warszawa 2010, с. 54.

трилогия *Властелин колец* Джона Рональда Руэла Толкина и всё его остальное творчество)⁷⁶.

- *Фэнтези магии и меча* («*fantasy magii i miecza*», функционирующее также под названием, которое, как правило, не переводится – «*Sword and sorcery*». Некоторые не отличают этого направления от *high fantasy*).

Помимо прочего, Д. Орамус выделяет ещё такие поджанры, как:

- *Space opera* (ранний жанр фантастики, который относится к американской популярной культуре, когда главным средством массовой информации было радио);
- *Planetary romance* (приключенческая фантастика, где события происходят на других планетах);
- *Милитарная фантастика* (здесь наблюдается заинтересованность новым оружием и тем, как оно будет развиваться);
- *Cyberpunk, technopunk, radical hard SF, neuromantics* (главным признаком этого жанра является увлечение компьютерами, Интернетом, современной электроникой и др.);
- *Постапокалиптическая фантастика* (поджанр, которые занимается описанием конца нашей цивилизации)⁷⁷.

Данное подразделение не исчерпывает, как мы уже подчёркивали, возможности проведения другой типологии и выделения ещё иных типов фантастической литературы. С одной стороны, причиной этого является национальная специфика литературы данной страны. К примеру, в русской культуре выделяются такие поджанры, как православная фантастика, православное фэнтези, имперская фантастика, турбореализм

⁷⁶ Там же, с. 56–82.

⁷⁷ D. Oramus: *O pomieszaniu gatunków. Science fiction a postmodernizm*. Warszawa 2010, с. 56–82.

– философско-психологическая интеллектуальная фантастика. С другой стороны, наблюдается интенсивное смешение жанров, из-за которого появляются тексты, имеющие признаки разных жанровых форм, в результате чего их однозначное присоединение к одному, выделенному типу, является затруднительным или даже невозможным, а кроме того, приводит к терминологической множественности. Например, фэнтези магии и меча приравнивается к *high fantasy*, именуемое также *epic fantasy* и *quest fantasy*. В свою очередь, в случае разграничения этих жанровых разновидностей они объединяются в один жанр, называемый *heroic* или *adult fantasy*.

Наконец, стоит также отметить, что существуют значимые различия между польскими и англосаксонскими исследованиями фантастической литературы. Это видно, в частности, при сравнении критической литературы, опубликованной в Польше и на Западе. Англосаксонские исследования не чужды лингвистической и историко-литературной парадигмы, однако культурные и социологические исследования кажутся в них доминирующими (среди прочего можно здесь упомянуть многочисленные работы, посвящённые Средиземью или Нарнии). В Польше же больше внимания уделяется изучению поэтики произведений, а не их культурным и социальным связям. Это можно объяснить тем, что изучение популярной литературы пользуется гораздо большим академическим признанием и вызывает меньше сомнений на Западе, чем в Польше⁷⁸.

⁷⁸ См. об этом шире: M. Leś, W. Stasiewicz, P. Stasiewicz: *Wstęp*. В: *Tekstowe światy fantastyki*. Ред. М. Leś, W. Stasiewicz, P. Stasiewicz. Białystok 2017, с. 8 (7–10).

ГЛАВА ВТОРАЯ

Современная польская фантастика: выбранные аспекты

Наша работа посвящена современной польской фантастической прозе и её русским переводам, тем не менее в начале стоит упомянуть о книге польского аристократа Яна Потоцкого *Рукопись, найденная в Сарагоссе*¹, написанной на французском языке (фр. *Manuscrit trouvé à Saragosse*) и опубликованной в годы 1797–1815. Нам показалось необходимым обратить на неё внимание, так как она, по словам Цветана Тодорова, «знаменовала начало новой эпохи в истории фантастической литературы»². В данном романе повествуется об испанском офицере Альфонсе ван Вордене, который на протяжении 66 дней странствовал по горам Сьерра-Морены, пытаясь попасть в свой полк в Мадриде. В начале произведения Альфонс сталкивается со странными мистическими и пугающими явлениями, затем присоединяется к цыганскому табору. Он пытается вернуться в свою часть, но, не в силах разомкнуть

¹ J. Potocki: *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Пер. E. Chojecki. Первые главы романа были опубликованы отдельно в 1797 году. В дальнейшем Потоцкий постепенно дописывал и публиковал новые главы вплоть до самоубийства в 1815 г. Электронный ресурс: <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/rekopis-znaleziony-w-saragossie>. Tekst opracowany na podstawie: Jan Potocki: *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Romans wydany pośmiertnie z dzieł Hr. Jana Potockiego. Wydanie J.N. Bobrowicza, Lipsk 1847. (Дата обращения: 11.09.2023).

² Ц. Тодоров: *Введение в фантастическую литературу*. Москва 1999, с. 26.

заколдованный круг, неизменно оказывается возле затерянного в горах Сьерра-Морены трактира, рядом с которым возвышаются виселицы с телами двух бандитов. Яркие, увлекательные приключения, мистические события и неожиданные повороты сюжета ставят роман Яна Потоцкого в один ряд с величайшими произведениями мировой литературы. В жанровом освещении роман имеет свою специфику, так как находим в нём элементы плутовского романа, готического романа и «шкатулочных повестей» (роман в романе).

В начале XX века вышла в свет серия книг Ежи Жулавского – *Trylogia księżycowa*³ (*Лунная трилогия*) (1903–1911), которая среди прочего инициировала польские исследования над произведениями, представляющими собой научную фантастику. Дальнейшее развитие польской фантастики происходило в рамках так называемой «польской фантастической школы», в состав которой вошли такие авторы, как Януш Жулавски, Стефан Грабиньски и Януш Зайдель. Эта группа создала множество произведений, которые раскрывают не только фантастические аспекты, но также социальные и философские. Януш Зайдель (Janusz Zajdel 1938–1985) принадлежит к польским авторам научной фантастики, чьи произведения были критичны к коммунистической системе в Польше. В его честь была учреждена премия («Премия имени Януша А. Зайделя»), которая ежегодно вручается самым лучшим польским писателям-фантастам в категориях роман и рассказ.

Одним из самых признанных авторов научной фантастики в мире является уже неоднократно упоминаемый нами в работе Станислав Лем. Он известен своим глубоким философским мышлением и исследованием отношений между человеком и технологией. Его произведения, такие как *Солярис* и *Кибериада*, считаются классикой жанра. Следует при этом подчеркнуть, что роман *Солярис* оказал существенное влияние не только

³ В состав трилогии вошли произведения: *На серебряной планете* (1903); *Победитель* (1910); *Старая Земля* (1911).

на современную польскую фантастику — он упоминается во всех монографиях, посвящённых жанру фантастики во всём мире.

Как констатирует Кшиштоф Униловски, «Science fiction to najbardziej wyrazista konwencja polskiej literatury fantastycznej w okresie od roku co najmniej 1956 po rok 1989»⁴. Исследователь отмечает также, что история польской научно-фантастической литературы подтверждает правильность выделения именно такого временного отрезка. Высказываясь по вопросам истории и развития польской фантастической литературы, Униловски обращает внимание на тот факт, что

bezpośrednio po roku 1956 polska fantastyka naukowa rozwijała się dość niemrawo, jakkolwiek na przełom lat pięćdziesiątych i sześćdziesiątych przypada druk najśłynniejszych utworów Lema. Dowodząc własnego wkładu w budowę socjalistycznego modelu kultury i przywołując przykłady radzieckie, rodzimi sympatycy SF musieli zmagać się z nieufnością decydentów wobec konwencji rozwijającej się głównie w kręgu anglosaskim, zwłaszcza amerykańskim. Przełomowa dla polskiej fantastyki naukowej była dopiero druga połowa lat sześćdziesiątych, kiedy to między innymi Lech Jęczyński doprowadził do uruchomienia przez wydawnictwo „Iskry” serii „Fantastyka – Przygoda”. Od tego czasu fantastyka stała się wiodącą konwencją polskiej literatury popularnej, utrzymała tę pozycję co najmniej do końca lat osiemdziesiątych. W ostatniej dekadzie XX wieku science fiction w Polsce wyraźnie ustaliło pola nowemu faworytowi czytelników, literaturze *fantasy*⁵.

⁴ «Научная фантастика — наиболее заметная условность польской научно-фантастической литературы в период, по крайней мере, с 1956 по 1989 год»: K. Uniłowski: *Fantastyka i realizm*. B: *Literatura popularna*. T. 2. *Fantastyczne kreacje światów*. Ред. E. Bartos, D. Chwolik, P. Majerski, K. Niesporek. Katowice 2014, с. 15 (15–28).

⁵ «Сразу после 1956 года польская научная фантастика развивалась довольно медленно, хотя на рубеже 1950-х и 1960-х годов были напечатаны самые известные произведения Лема. Доказывая свой вклад в построение социалистической модели культуры и ссылаясь на советские примеры, отечественные энтузиасты научной фантастики вынуждены были сталкиваться с недоверием ответственных лиц к конвенции, развивавшейся в основном в англосаксонских кругах, особенно в США. Прорыв в польской фантастике произошёл лишь во второй половине 1960-х годов, когда благодаря стараниям Лека Енчмыка издательство «Искры» выпустило серию «Fantastyka – Przygoda» (русс. Фантастика – Приключение). С этого момента фантастика стала ведущим направлением польской популярной литературы и сохранила это положение, по крайней мере, до конца 1980-х годов. В последнее десятилетие XX века научная фантастика в Польше явно

Современная польская фантастика родилась на стыке восьмидесятых и девяностых годов XX века. В это время появилось огромное количество переводной литературы, в том числе представляющей интересующий нас здесь жанр. Поначалу воображение читателей занимала лишь англоязычная фантастика, потом интерес стали привлекать также произведения польских авторов. Первым из них был Анджей Сапковский, чей *Ведьмак* в начале девяностых годов, когда средний тираж по жанру составлял 2–3 тысячи экземпляров, расходился тиражами в 40–50 тысяч экземпляров. Следом за Сапковским издательства начали публиковать и произведения других авторов. Вместе с тем Анджей Сапковский остаётся одним из самых известных польских авторов фэнтези. Его цикл, рассказывающий о Ведьмаке, Геральте из Ривии, который является охотником на чудовищ, завоевал мировую популярность, а на его основе были созданы компьютерные игры, комиксы, телесериал и фильмы.

Марчин Звежовски отмечает, что начало 1990-х годов, помимо доминирования научной фантастики, было также периодом популярности характерного только для Польши направления клерикальной фантастики (*clerical fiction*), затрагивающей религиозные вопросы. Ведущим автором этого типа повествования является Войцех Шида (Wojciech Szyda), оно также преобладает в романах и рассказах Марека С. Губерата (Marek S. Huberath)⁶. Автор статьи подчёркивает также тот факт, что в это время премию Януша А. Зайделя обычно получал Анджей Сапковский, а когда не он получал эти самые важные лавры, читатели чествовали научно-

закрепилась на полях новой любимой читателями литературы – фэнтези». К. Uniłowski: *Fantastyka i realizm*. В: *Literatura popularna*. Т. 2. *Fantastyczne kreacje światów*. Ред. Е. Bartos, D. Chwolik, P. Majerski, K. Niesporek. Katowice 2014, с. 15 (15–28).

⁶ М. Zwierzchowski: *Współczesna polska proza fantastyczna*: <https://culture.pl/pl/artykul/wspolczesna-polska-proza-fantastyczna> (Дата обращения: 09.09.2023).

фантастические романы, в частности, Томаша Колодзейчака, Рафала А. Зимкевича и упомянутого нами выше Марека С. Губерата.

В начале нового века на посту штатного коллекционера наград имени Я. Зайделя автора *Sagi o Wiedźmace* сменил Яцек Дукай, который скоро завоевал признание не только в польской, но также в мировой фантастике. Его произведения, такие как *Другие песни* или *Лед*, известны своей оригинальностью и глубокими размышлениями о человеческой природе. То, что может удивлять – это факт, что – вопреки общей тенденции к снижению тиражей научной фантастики – популярность книг Дукая растёт. Кажется, что в его случае то, что обычно является недостатком научной фантастики (герметичность, обусловленная необходимостью специальных знаний), стало преимуществом – *Lód* (*Лед*), *Czarne oceany* (*Черный океан*), *Inne pieśni* (*Другие песни*) или *Perfekcyjna niedoskonałość* (*Идеальное несовершенство*) читают не вопреки, а благодаря трудности чтения. Яцек Дукай стал таким образом синонимом читательского вызова.

Однако другие современные писатели-фантасты, хотя и пишут на таком же уровне, не могут рассчитывать на столь широкую аудиторию. Наряду с этим стоит подчеркнуть, что самые важные отраслевые награды обычно достаются именно авторам научной фантастики. Так, в 2009 году Рафал Косик (Rafał Kosik) получил и премию Ежи Жулавского за роман *Kameleon* (*Хамелеон*), и премию Януша А. Зайделя⁷. Однако не эта книга, а феноменальная *Vertical* (*Вертикаль*), опубликованная в 2006 году, закрепила позицию Косика среди польских писателей-фантастов. Творчество автора, который также известен своим бестселлером для

⁷ Вторую из этих премий Рафал Косик получил также за роман *Różaniec* (*Чётки*), вышедший в 2017 году. Среди его других литературных наград можно перечислить: 2005: Почётный список Международного совета по детской книге при ЮНЕСКО и ЮНИСЕФ (польская секция IBBY) – романы *Felix, Net i Nika oraz gang niewidzialnych ludzi* (*Феликс, Нэт и Ника и банда невидимок*) и *Felix, Net i Nika oraz teoretycznie możliwa katastrofa* (*Феликс, Нэт и Ника и теоретически возможная катастрофа*); 2007: Премия «Mały Dong» («Детский бестселлер года») – роман *Felix, Net i Nika oraz Pułapka Nieśmiertelności*.

молодёжи *Феликс, Нэт и Ника*, описывается как старая добрая научная фантастика. В его рассказах появляются мечты о покорении космоса, колонизации Марса и другие темы, характерные для так называемого Золотого века научной фантастики (период с конца 1930-х до 1950-х годов, когда научная фантастика получила признание широкой публики). Однако это не означает пренебрежения к научному пласту. Рафал Косик просто сопротивляется давлению, заставляющему создавать научную фантастику только в версии *hard Science Fiction*, то есть концептоцентричную, во многом напоминающую беллетризованные научно-популярные статьи.

Однако это исключение, так как подавляющее большинство писателей-фантастов стараются показывать свои знания в области технологического прогресса. Именно таким автором является Михал Протасюк (Michał Protasiuk), лауреат литературной премии имени Ежи Жулавского 2010 года за роман *Struktura*. Писатель специализируется на краткосрочной фантастике, описывая события, которые могут стать реальностью через несколько лет, месяцев, даже завтра. Протасюк чрезвычайно проницательный наблюдатель и подкрепляет свои мысли маркетинговыми исследованиями, связанными с классификацией людей, точнее, клиентов. Он детально описывает закономерности, управляющие сообществами, а также, как и Дукай, занимается вопросами постоянно растущего влияния технологий на нашу жизнь⁸.

Оба подхода объединил Вавжинец Поджущкий (Wawtzyńiec Podrzucki). Структура его трилогии *Yggdrasill* построена таким образом, чтобы постепенно познакомить читателя с очень сложным видением далёкого будущего, потрясающего своей грандиозностью и богатым воображением. Первый том, *Uśpione archiwum*, – это приключенческий роман с элементами научной фантастики. Во второй части, *Kosmiczne*

⁸ М. Zwierzchowski: *Współczesna polska proza fantastyczna*: <https://culture.pl/pl/artykul/wspolczesna-polska-proza-fantastyczna> (Дата обращения: 09.09.2023).

ziarna, пропорции распределены более или менее равномерно. Завершающий серию роман *Mosty wszechzieleni*, напротив, является одной из вершин современной научной фантастики, для полного понимания которой необходимы широкие познания в биологии и информатике⁹.

Настоящая ниша, когда речь идёт о польской фантастической литературе, – это ужасы. За исключением Стефана Грабиньского (Stefan Grabiński), в Польше нет традиции написания романов-ужасов. Авторы, как правило, перенимают её у зарубежных авторов, ориентируясь, главным образом, на таких писателей как, например, Стивен Кинг. Очень часто сравнения с Кингом можно считать лишь маркетинговым приёмом, однако среди самых талантливых преемников этого автора можно выделить Лукаша Орбитовского (Łukasz Orbitowski), автора романов *Tracę ciepło*, *Święty Wrocław* и *Nadchodzi*. До недавнего времени он ассоциировался в основном с описанием жизни в жилых кварталах – читатели признали это отличительной чертой его прозы, – но в своей последней книге он показал, что может писать также о непростой истории Польши.

Говоря о романах-ужасах, надо упомянуть Магдалену Козак, книгу которой мы выбрали в качестве иллюстративного материала для анализа в настоящей работе. Вся её серия о вампирах, работающих в Агентстве внутренней безопасности, в отличие от классических романов-ужасов, не предназначена для того, чтобы напугать читателя. Отличительным признаком её творчества является скрупулёзное изображение реалий деятельности специальных групп. В результате из-под пера женщины вышли одни из самых «мужских» книг на рынке польской фантастической литературы.

⁹ M. Zwierzchowski: *Współczesna polska proza fantastyczna*: <https://culture.pl/pl/artykul/wspolczesna-polska-proza-fantastyczna> (Дата обращения: 09.09.2023).

Польская фантастическая литература отличается большим разнообразием, поэтому не случайно самой многочисленной группой на рынке польской научной фантастики являются авторы, которые не вписываются в рамки проведённой нами классификации. Для многих поджанров польской фантастики не применяются отдельные термины, хотя, как отмечает М. Звежховски, есть к этому предпосылки. Исследователь приводит пример Рафала Оркана (Rafał Orkan) и Анны Каньтох (Anna Kańtoch), творчество которых классифицируется как New Weird – направление фантастики, нарушающие жанровые шаблоны, начало которому положил Чайна Том Мьевиль (China Tom Miéville). Однако такая классификация вызвана только тем, что не существует название поджанра, к которому можно бы отнести их творчество. На самом деле для них нужно было бы придумать новые термины, новые поджанры фантастической литературы, но удобнее, безусловно, пользоваться уже известными. Отсюда может возникать ложное впечатление, что польские писатели подражают тенденциям, популярным в США или Великобритании¹⁰.

В своих романах Рафал В. Оркан сочетает магию, технологии и ужасы. Каньтох, напротив, в романе *Przedksiężycowi* лишь «приправляет» научную фантастику оттенком необычного, характерного для фэнтези.

Именно поэтому современную польскую фантастическую литературу лучше всего характеризует определение «разнообразная». В Польше, что отличает нас от других рынков фантастической литературы, таких как Великобритания, сильным течением является историческая фантастика, которая активно развивается особенно в течение последних лет. Это, несомненно, связано с бурным прошлым нашей страны, которое может послужить отличным фоном для создания захватывающих историй.

¹⁰ М. Zwierzchowski: *Współczesna polska proza fantastyczna*: <https://culture.pl/pl/artykul/wspolczesna-polska-proza-fantastyczna> (Дата обращения: 09.09.2023).

Подытоживая вышесказанное, можно прийти к выводу, что современная польская фантастическая литература – это художественное явление разной ценности и с разным объёмом читательской аудитории. Как и литература подобного типа в мире, она в первую очередь относится к популярной литературе, хотя в случае некоторых авторов (например, Яцека Дукая) – это может показаться чрезмерным упрощением. В общем сознании фантастическая литература ассоциируется с развлечением, в то время как её познавательные и эстетические ценности признаются реже (за редким исключением, к которому можно отнести произведения Лема, Жулавского и Дукая).

В настоящее время можно сказать, что современная польская фантастика многогранна, разнообразна и динамична, и её влияние на мировую фантастическую литературу значительно. Польские авторы не ограничивают себя определёнными рамками и экспериментируют с формой или жанрами, иногда даже в пределах одного и того же произведения. Как отмечает Мачей Врублевски:

Choć rok 1989 nie jest i być nie może z wielu względów traktowany w polskiej literaturze ściśle jako cezura, to dla badaczy i czytelników fantastyki nie ulega wątpliwości, że szerokie otwarcie naszej kultury na dorobek Zachodu, w tym także zachodniej fantastyki, było ważnym impulsem do powstania nowych form czy odmian fantastycznych¹¹.

Разнообразие польской фантастики мы старались показать, подбирая материал для анализа.

¹¹ «Хотя 1989 год не является и не может, по многим причинам, рассматриваться в польской литературе строго как цезура, для исследователей и читателей фантастической литературы очевидным является тот факт, что широкое открытие нашей культуры для достижений Запада, включая западную фантастику, стало важным импульсом для появления новых форм или разновидностей фантастической литературы»: M. Wróblewski: *Słowo od redaktora*. В: *Nie tylko Lem. Fantastyka współczesna*. Ред. М. Wróblewski. Toruń 2017, с. 7.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Языковые особенности фантастической литературы

Писатели, как известно, создают фантастические художественные миры, используя различные средства – в первую очередь, языковые. Именно лингвистический критерий лёг в основу обсуждения польской научной фантастики Иолантой Тамбор и Рышардом Хандке, которые считаются предтечами исследований в этой области в Польше. Упомянутые лингвисты выделили несколько элементов, которые можно считать типичными для этого типа литературы, а именно неологизмы, неосемантизмы и научную терминологию. Как замечает Р. Хандке,

Ewokowanie fantastycznych elementów świata przedstawionego utworów *science fiction* dokonuje się za pomocą środków językowych, a jego możliwości mieszczą się w granicach, które z jednej strony wyznacza nazywanie, z drugiej zaś opis¹.

Помимо прочего, И. Тамбор выделяет также так называемую «космическую лексику», то есть лексику, граничащую со словообразовательными неологизмами и фразеологическими

¹ «Вызывание фантастических элементов представленного мира научно-фантастических произведений осуществляется языковыми средствами, и его возможности находятся в пределах, установленных, с одной стороны, номинацией, а с другой – описанием»: R. Handke: *Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, с. 80.

сочетаниями, которая встречается, например, в названиях фантастических учреждений или в названиях объектов, состоящих из многих слов².

На специфику жанра фантастики обратил также внимание Станислав Лем, констатируя, что фантастическая лексика определяет типы частично нереальных и частично реальных понятий³. Читатели данного типа литературы ожидают от фантастического, как правило, новых слов и выражений, обозначающих новые понятия. Показателями новизны в фантастических произведениях являются также термины и псевдотермины. Писатели часто прибегают также к неосемантизации, т.е. к семантическому «переосмыслению» уже существующих лексических единиц. В результате этого явления давно известные слова приобретают новые значения и начинают существовать как единицы вторичной номинации⁴.

Как отмечают Марианна Агоева, Наталья Климова и Наталья Голик:

Семантические неологизмы, наряду с заполнением номинативной лакуны, расширяют гамму существующих значений слова и выступают индикатором изменений в восприятии реальности носителями языка, их оценки тех или иных процессов и явлений. Формирование у слова новых ассоциативных связей — результат его эмоционального и интеллектуального переосмысления в связи с появлением нового фрагмента действительности⁵.

Имея в виду тот факт, что действительность, изображаемая в произведениях фантастической литературы, всегда представляет какие-то новые аспекты, возможность и умение декодировать эти новые значения являются очень важными. Помимо прочего, следует также подчеркнуть,

² J. Tambor: *Język polskiej prozy fantastyczno-naukowej*. Katowice 1990, с. 56–57.

³ S. Lem: *Fantastyka i futurologia*. Kraków 1970, с. 15.

⁴ Отметим, что механизмы неосемантизации соотносятся с такими категориями, как семантическая мотивация и семантическая деривация.

⁵ М. М. Агоева, Н. Ю. Климова, Н. А. Голик: *Неосемантизация как маркер эволюции словарного фонда*. «Филология». Серия: Гуманитарные науки, № 6 июнь 2023 г., с. 123 (122–125); DOI 10.37882/2223-2982.2023.6.01 (Дата обращения: 07.01.2023).

что продуктивность семантических неологизмов определяется многими экстралингвистическими факторами, среди которых можно перечислить, напр., развитие сферы передовых технологий⁶. Многие эти явления отражаются не только в фантастике, но могут находить воплощение и в других жанрах. Тем не менее соотнесение с вышеупомянутыми технологиями и с миром науки является очень важным признаком произведений жанра фантастики.

Здзислав Лекевич, среди функций, выполняемых научной фантастикой, обращает внимание на функцию «мысленного эксперимента», т.е. на тот факт, что «научная фантастика становится платформой, на которой наука пробует рискованные гипотезы, а также создаёт гипотезы, которые были бы научно необоснованными»⁷. Как отмечает Иоланта Тамбор,

Kwestia uprawdopodobnienia świata przedstawionego fantastyki naukowej wiąże się ściśle z zagadnieniem dla *science fiction* charakterystycznym i niezbędnym, z kwestią neologizmów. Fantastyka naukowa bez neologizmów obejść się nie może. Nie są one zewnętrznym ozdobnikiem, ale integralną, niezbywalną jej częścią⁸.

Помимо прочего, следует подчеркнуть, что значения неологизмов актуализируются в контексте, так как:

Dopiero znaczenie kontekstowe wyznacza nam właściwy zakres użycia neologizmu dzięki temu, że wskazują na znaczenia wyrazów sąsiadujących i

⁶Передовые технологии – это технологии, которые меняют то, как мы живём и работаем во все более взаимосвязанном цифровом мире. Они функционируют на стыке радикальных научных разработок и применения в реальном мире. К ним относим, например, «цифровые технологии (Интернет вещей (IoT), блокчейн, метавселенная, искусственный интеллект (ИИ), включая генеративный ИИ (GenAI), большие данные и облачные вычисления; физические технологии, такие как автономное вождение, 3D-печать и аппаратные инновации; биологические технологии, такие как генная инженерия, аугментация человека и компьютерно-мозговой интерфейс [...]» https://www.wipo.int/about-ip/ru/frontier_technologies/ (Дата обращения: 07.01.2023).

⁷ Z. Lekiewicz: *Refleksja i terapia*. «Fantastyka» 1983, № 1, с. 53. (52–54).

⁸ «Вопрос о том, как сделать представленный мир научной фантастики правдоподобным, тесно связан с вопросом, характерным и необходимым для научной фантастики, – вопросом о неологизмах. Научная фантастика не может обойтись без неологизмов. Они – не внешнее украшение, а её неотъемлемая часть». J. Tambor: *Język polskiej prozy fantastyczno-naukowej*. Katowice 1990, с. 21.

mających swoje stałe związki i opozycje semantyczne w obrębie systemu językowego⁹.

В процессе анализа неологизмов, помимо неоднозначности самого термина *неологизм*, существенным является также «указание временного промежутка, который будет рассмотрен при отборе неологизмов для последующего изучения, так как каждый человек переживает чувство новизны совершенно по-разному»¹⁰.

По словам Рышарда Хандке, неологизмы научной фантастики обычно носят терминологический характер, а основой для их создания является язык науки и техники¹¹, однако, в отличие от их функции в научной литературе, в произведениях фантастической литературы их следует трактовать как элемент стилизации¹².

3.1 Эксперименты с языком

Жанровая принадлежность фантастических романов и автономность этого жанра, ввиду большой разнообразности, всегда вызывала много споров. Однако, как нам кажется, аргументом в пользу автономии этого типа литературы, является, хотя бы, языковая специфика таких произведений. Именно с помощью разнообразных языковых средств писателями создаются фантастические миры. В контексте обсуждения языковой специфики произведений жанра фантастики образцовым примером произведения, отличительной чертой которого

⁹ «Только контекстуальное значение определяет правильную сферу употребления неологизма, поскольку указывает на значения соседних слов, которые имеют свои фиксированные семантические отношения и оппозиции в языковой системе». T. Skubalanka: *Neologizmy w polskiej poezji romantycznej*. Toruń 1962, с. 158.

¹⁰ И. А. Воробьева: *Понятие «неологизм»*. Классификация неологизмов в английском языке. «Вестник Хабаровского государственного университета экономики и права». 2019. № 3 (101), с. 159 (158–166).

¹¹ R. Handke: *Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1969, с. 86.

¹² R. Handke: *Neologizm a język nauki i techniki w stylizacji prozy fantastyczno-naukowej Stanisława Lema*. B.: *Styl i kompozycja. Konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i Ustroniu*. Ред. J. Trzynadlowski. Wrocław–Warszawa–Kraków 1965, с. 243.

является ориентация на идеи технического прогресса, кажется роман Яцека Дукая *Perfekcyjna niedoskonałość* (*Идеальное несовершенство*), в котором мы находим элементы, выходящие за пределы того, о чём писали, среди прочих, Тамбор, Хандке и Скубалянка. Причиной этого является тот факт, что «Dukaj, podobnie jak Lem, tworzy nowy język, nową gramatykę, która mogłaby przynajmniej w niewielkim stopniu odzwierciedlać jakość nowego świata [...]»¹³.

Темой *Идеального несовершенства* является в наиболее общем плане, как было уже сказано, эволюция человечества. Для этого писатель вводит в сюжет феномен деформации пространства – времени, который материализуется в лице Адама Замойского. Новый мир, в котором очнулся главный герой, населён незнакомыми новыми формами жизни, которые, как таковые, должны отличаться от старых. Представление этих постчеловеческих форм жизни в обсуждаемом романе приобрело особенно интересную форму – они описываются с использованием грамматической формы, отличной от среднего рода, что казалось бы наиболее уместным. На данный факт эксплицитно указывает также главный герой романа:

[...] *To znaczy, orientuję się, że ani żeńska, ani męska, muszę sobie zresztą bez przerwy o tym przypominać, żeby się nie pogubić w tych postpłciowych deklinacjach [...] Dlaczego po prostu nie „to” [...], po co te lingwistyczne wygibasy?* (*Perfekcyjna niedoskonałość*, с. 155).

[...] – *То есть, я понимаю, что ни женский, ни мужской, мне, впрочем, постоянно приходится себе об этом напоминать, чтобы не потеряться в этих постполовых склонениях... Отчего просто не «оно»? [...], к чему эти лингвистические выгибоны?* (*Идеальное несовершенство*, с. 288)

¹³ «Дукай, как и Лем, создаёт новый язык, новую грамматику, которая хотя бы в небольшой степени могла отражать качество нового мира». P. Majewski: *Błędni rycerze umysłu. O pisarstwie Jacka Dukaja*. В: *Ćwiczenia z rozpacy. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*. Ред. J. Jarzębski, J. Momro. Kraków 2011, с. 500 (485–510).

Новые грамматические формы используются самими персонажами; они также применяются рассказчиком, когда он о них пишет. Таким образом, Дукай не только создаёт здесь новое спряжение и соответствующее склонение, но и новые понятия, вводя их в сознание читателя с помощью своего главного героя. Замойский отмечает чуждые ему выражения и пытается реконструировать процесс их появления в языке. Это возможно потому, что он выступает здесь в роли собеседника – человека, которого читатель обычно недооценивает. Роль собеседника типична для научно-фантастического романа – это человек, который обычно не обладает нужной информацией и которому постоянно приходится что-то объяснять, что, в свою очередь, оправдывает насыщенность текста научной информацией¹⁴.

Ja nie jestem bezpłciowu, nie jestem aseksualnu – rzekł sucho phoebe, spoglądając na Zamoyskiego bez mrugnięcia. – Po prostu moja seksualność całkowicie transcenduje kategorie męskości i kobiecości. Jeżeli możesz dowolnie zmieniać kolor włosów, pozbyć się włosów w ogóle lub zastąpić je czymś zupełnie innym i przyszedłeś na świat ze wszystkimi potencjami – to jaki sens ma pytanie, czy jesteś blondynem czy brunetem? Tak samo nie pytasz o płęć postseksualisty. (Perfekcyjna niedoskonałość, c.155)

Окончания прилагательных *aseksualnu* и *bezpłciowu*, используемые в приведённом выше фрагменте, в обычном употреблении указывают на род, который согласуется с родом определяемого существительного. Склонение прилагательных в польском языке, как и в русском, является регулярным. В тексте романа эти прилагательные появляются с окончанием **-u**, которого нет в польском склонении, что может сразу предполагать появление новой формы бытия.

¹⁴ А. Smuszkiewicz: *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*. Poznań. 1982, c. 22.

В русском переводе проблема была решена аналогичным образом. Переводчик Сергей Легеца, учитывая сходство склонений прилагательных в сопоставляемых языках, решил использовать аналогичное окончание, т.е. -у. Оно было добавлено к прилагательному *асексуальный* и к причастию прошедшего времени *лишённый* после усечения типичного окончания -ый полных прилагательных и причастий мужского рода:

Я не лишена пола, и я не асексуальна, – сухо сказала фэбэ, она смотрела на Замойского не моргая. – Просто моя сексуальность совершенно трансцендирует категории женского и мужского. Если ты можешь по желанию изменять цвет волос, лишиться их вовсе или заменить чем-то совершенно иным, и если ты пришел в мир со всеми этими потенциалами – то какой смысл в вопросе, блондин ты или брюнет? Точно так же ты не спрашиваешь о поле постсексуалистов (Идеальное несовершенство, с. 189).

Проблемы определения пола новых существ отражаются и в новом спряжении, проявляющемся в романе прежде всего в формах единственного числа глагола. Грамматическая категория лица выглядит в связи с этим следующим образом:

- 1-е лицо единственного числа: *Mówiłum* o ich życiu, osca;
- 2-е лицо: *Usłyszałuś* coś ciekawego, osca?;
- 3-е лицо: Phoebe Maximilian de la Roche *przyglądału się* temu uśmiechowi [...].

Приведённые примеры показывают, что ассоциации с формами среднего рода, о которых мы говорили ранее, вполне оправданы. О похожих формах (типа: *będę kupowało, kupowałam* и т.д.) Алиция Нагурко пишет, что они «mają charakter potencjalny, nie są stosowane w

standardowych użyciach języka. Możliwe są natomiast w stylu artystycznym [...]»¹⁵. С другой стороны, Иоланта Тамбор отмечает:

Da się systemowo utworzyć formy: pisałam, pisałoś; pisałoby, pisałobyś. Takich form nie używa się na co dzień. Jednak dopuszcza je *licentia poetica* – możliwe są w utworach literackich, np. w wierszach dla dzieci (Słonko mówi: wstałam, chodziłam cały dzień po niebie i poszłam spać)¹⁶.

В русском переводе переводчик попытался передать эту особенность с помощью добавления окончания -у к форме прошедшего времени глагола. При этом следует подчеркнуть, что в русском языке в отличие от польского глаголы прошедшего времени не содержат в себе информации о категории лица, так что, как правило, необходимым является применение при них личных местоимений. Таким образом, перевод польских фраз, процитированных выше, выглядит так:

- 1-е лицо единственного числа: Я *говорила* об их жизни, о ска
- 2-е лицо: *Услышала* нечто интересное, о ска?;
- 3-е лицо: Фёзбэ Максимилиан де ля Рош *всматривалась* в ту усмешку [...].

Отметим, что в последнем примере не только добавлено окончание -у, но и постфикс -сь, который в русском языке указывает на возвратность глагола (в оригинале используется возвратное местоимение *się*), но он выступает в формах 1-го, а не 3-го лица единственного числа.

Похожие эксперименты проводит Яцек Дукай на местоимениях, обогащая тем самым приёмы в пределах форм грамматического рода.

¹⁵ [Они] «имеют потенциальный характер, не используются в стандартном языковом употреблении. Однако они возможны в художественном стиле [...]». A. Nagórko: *Zarys gramatyki polskiej*. Warszawa. 1997, с. 114.

¹⁶ «Можно системно создавать формы: pisałam, pisałoś; pisałoby, pisałobyś. Такие формы не используются в повседневной жизни. Однако они разрешены *licentia poetica* – возможны в литературных произведениях, например, в детских стихах (Słonko mówi: wstałam, chodziłam cały dzień po niebie i poszłam spać)». J. Tambor: *O czasownikowych regularnościach. Wyznaczniki fleksyjne*. B: *Sztuka to rzemiosło. Nauczyć Polski i polskiego*. Т. 3. Ред. J. Tambor, A. Achtelek. Katowice 2013, с. 35.

Эффектом креативности автора являются такие местоимённые формы, как: *jenu rąk; wyprowadzać nu z błędu; samu siebie; onu*, напр.:

Położenie jenu rąk względem tułowia, dystyngowany gest wachlarzem – wszystko mieściło się w bezpiecznym białym szumie komunikacji pozawerbalnej (Perfekcyjna niedoskonałość, с. 6).

В оригинале форма местоимения *jego* (*jego rąk*), которая появилась бы в стандартном употреблении, выступает в форме *jenu*, т.е. адаптируется к модификациям, относящимся к полу *phoebe*. В русском переводе же модификация касается только замены *o* на *u*, т.е. вместо местоимения *ego* появляется *egu*:

Положение egu рук относительно туловища, изысканный жест веером – все находилось в безопасном белом шуме невербальной коммуникации (Идеальное несовершенство, с. 8).

Как нам представляется, при создании эквивалентов для местоимений, придуманных Яцеком Дукаем, русскому переводчику не хватило изобретательности. Об этом свидетельствует не только некоторое упрощение формы новых местоимений по сравнению с оригиналом, но также тот факт, что он снова использует один и тот же эквивалент в другом фрагменте относительно другого местоимения:

Czy wobec tego należy wyprowadzać nu z błędu? (Perfekcyjna niedoskonałość, с. 7).

И стоит ли в связи с этим исправить egu ошибку? (Идеальное несовершенство, с. 9).

В очередном фрагменте проблема перевода новых местоимений была решена по-другому:

De la Roche zapytuje samu siebie: co ekranuje od Plateau? (Perfekcyjna niedoskonałość, с. 7).

В оригинале автор последовательно применяет окончание **-u**, в русском переводе же после этого окончания появляется дополнительно **ѐ**.

Как нам кажется, такой приём помогает читателю уловить форму, которая появилась бы в стандартном употреблении, т.е. *самого себя*:

Де ля Рош спрашивает самую себя: что экранируют от Плато? (Идеальное несовершенство, с. 9).

Последствием такого переводческого решения становится то, что русский читатель может не заметить закономерности форм, придуманных и используемых автором оригинального произведения. Тем не менее, хотя решения, применённые переводчиком, не идентичны, что является очевидным, учитывая системные разницы между языками, то, как замечаем, большинство идей Яцека Дукая ему удалось передать.

Эксперименты с языком Яцека Дукая являются очень интересными и сложно найти в современной польской фантастической литературе похожие примеры. Тем не менее, в произведениях, выбранных нами для анализа, мы нашли случаи, о которых стоит упомянуть в контексте языковых изобретений.

Похожие попытки отнесения к гендерным вопросам наблюдаются в произведении *Ja, diablica* Катажины Мищук. Существом, относительно которого возникают проблемы с определением пола, является *Śmierć*:

– Czemu nie zdejmiesz kaptura? Nie jest ci ciepło? – zapytałam przebiegle. – Nie, jest mi w sam raz – zaskrzeczała. – Ładnie u ciebie. – Dzięki. Niestety nie dała się złapać na mój drobny wybieg. – Wiem, o co ci chodzi. Chcesz zobaczyć, jak wyglądam. – Zaśmiała się. – Nie przeczę – odparłam. – A więc patrz... Zsunęła kaptur, pod którym... nie było nic. Ooo... Nie miała głowy ani szyi. Brązowy habit otaczał nieistniejący kark, skrywając resztę ciała w mroku. – Jesteś niewidzialna? – zapytałam. – Nie. Poza tym niewidzialne, jeśli już. Zapominasz, że nie mam rodzaju. Nie, nie jestem niewidzialne. Po prostu mnie nie ma. (Ja, diablica, с. 42).

В приведённом выше фрагменте «гендерные колебания» решаются автором при помощи окончаний среднего рода. Род имён

существительных принадлежит к их постоянным признакам – слово *śmierć* (смерть) в польском языке является существительным женского рода. Употребление при нём окончаний среднего рода является грамматической ошибкой. Но поскольку в диалоге сначала появляются правильные формы женского рода, которые исправляются *Смертью* формами среднего рода, читатель может догадаться, что это намеренное действие, а не грамматическая ошибка.

Отражение данного приёма в переводе на русский язык, т.е. применение окончания среднего рода при существительном женского рода, не является особым вызовом. Не удивляет поэтому тот факт, что переводчик перевёл интересующие нас здесь выражения аналогично:

– Почему ты не снимешь капюшон? Тебе холодно? – коварно поинтересовалась я. – Нет, все в порядке, – проскрежетала она. – У тебя довольно уютно. – Спасибо. Эх, она не попалась на мою маленькую уловку. – Знаю, куда ты клонишь. Тебе хочется узнать, как я выгляжу. – Она засмеялась. – Не отрицаю. – Ну, так смотри. Она откинула капюшон, под которым... ничего не было. О-о-о... У нее не было ни головы, ни шеи. Коричневая ряса окружала несуществующую шею, скрывая остальное тело в тени. – Ты невидимая? – полюбопытствовала я. – Нет. И, уж если на то пошло, невидимое. Ты забываешь, что у меня нет рода. Нет, я не невидимое. Меня попросту нет. (Я, дьяволица, с. 44).

Подытоживая обсуждение данного авторского замысла относительно языковых экспериментов, мы хотим сказать, что данный эксперимент трудно назвать удачным, так как применение форм среднего рода сопровождается комментарием о том, что у данного существа нет рода.

Попытку проведения эксперимента с языком мы наблюдаем также в единственном среди выбранных нами произведении для детей и

молодёжи. Так, в книге *Felix, Net i Nika oraz teoretycznie możliwa katastrofa* (Феликс, Нэт и Ника...) мы находим интересные формы феминативов. Как отмечает Вероника Беркутова,

В дериватологии под феминативами в широком смысле понимаются слова, относящиеся к словообразовательной категории *nomina feminina*, – наименования лиц женского пола, как образованные от слов мужского рода, так и имеющие самостоятельное происхождение. Большую часть феминативов составляют слова женского рода категории *nomina agentis* (наименования деятеля) и *nomina attributiva* (наименования носителя признака), но к ним также можно отнести различные термины родства и свойства, обозначения религиозной, национальной, возрастной, социальной принадлежности и др. В научной литературе при обозначении данной категории можно также встретить термины «феминитивы» и «феминативы»¹⁷.

Появление феминитивов в произведении, опубликованном в 2005 году, т.е. двадцать лет тому назад, является фактом, который стоит отметить, учитывая хотя бы широкую публичную дискуссию на эту тему, возникшую в настоящее время на основании того, что данные формы всё чаще начинают применяться в общественной жизни, но отношение к ним не является однозначным. В анализируемом нами произведении автор пытается предложить женские формы, которые не имеют соответствий, зафиксированных в словарях:

Marynarki (kobiety marynarze)

Ministerki (kobiety ministrowie):

– *Są chyba marynarki? Znaczy... kobiety marynarze?*

– *Są kobiety – ministrowie – odparł Felix – ministerki, czy jakoś tam, są kobiety – sekretarze, czyli sekretarki, to pewnie są też marynarki.* (*Felix, Net i Nika...*, с. 219)

¹⁷ В. Беркутова: *Феминативы в русском языке: лингвистический аспект*. <https://scipress.ru/philology/articles/feminativy-v-russkom-yazyke-lingvisticheskij-aspekt.html> (Дата обращения: 16.06.2022).

Предложенный писателем феминатив *marynarki*, образованный от существительного *marynarz*, может вызывать комический эффект, так как существительное *marynarka*¹⁸ имеет в польском языке два значения, т.е. в первом значении обозначает *пиджак* – верхнюю часть костюма и, во втором значении, *флот* – корпус военных или торговых кораблей страны, вместе с их экипажами; а также службу на этих кораблях. Не существует, однако, как женская форма существительного *морьяк*.

Второй феминатив – *ministerka* обсуждался уже носителями польского языка. Нам не удалось определить, какое отношение к этому слову существовало в момент выхода анализируемой здесь книги, но с 2012 года лингвисты высказывают мнение, что форма *ministerka* образована согласно нормам польского языка и дают ей преимущество по отношению к форме *ministra*¹⁹. В языковом обиходе, однако, большую экспансивность проявляет последний вариант.

В русском переводе в качестве аналога для придуманной автором произведения женской формы *marynarka* предлагается аналог, который давно существует в обиходе, т.е. *морячка*. *Современный толковый словарь русского языка Ефремовой* даёт при этом слове помету «разговорное»²⁰. В других словарях (напр. в *Толковом словаре Ожегова*²¹) оно появляется уже без такой пометы. Интересно отметить, что помимо значения *мореплавательница*, *морячка* функционирует также в значении *супруга*

¹⁸ Статья: *marynarka*. «I. górna część garnituru lub kostiumu» [...] *marynarka* II «ogół statków wojennych lub handlowych danego państwa wraz z ich załogami; też: służba na tych statkach». Статья: *marynarka*. *Słownik języka polskiego PWN*. <https://sjp.pwn.pl/slowniki/marynarka.html> (Дата обращения: 09.02.2023).

¹⁹ М. Przyborski: *Ministra, ministerka czy jeszcze inaczej? Prof. Bralczyk wskazał „wzorzec”*. <https://natemat.pl/531364,ministra-czy-ministerka-jak-nazywac-kobiece-funkcje-w-rzadzie> (Дата обращения: 11.02.2024). См. также: Stanowisko Rady Języka Polskiego przy Prezydium PAN w sprawie żeńskich form nazw zawodów i tytułów (25 XI 2019 r.) https://rjp.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=1861:stanowisko-rjp-w-sprawie-zenskich-form-nazw-zawodow-i-tytulow (Дата обращения: 11.02.2024).

²⁰ Статья: *морячка*. *Современный толковый словарь русского языка Ефремовой*. <https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/187741/Морячка> (Дата обращения: 11.02.2024).

²¹ *Толковый словарь Ожегова*. <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/110398> (Дата обращения: 11.02.2024).

*моремана*²². Данное слово появляется и в русском культурном пространстве также как заглавие фильма, сериала, песни, так что его применение в качестве эквивалента не способно вызывать реакций, похожих на возможные реакции польских читателей. Русскому читателю не совсем также будет понятно, какова суть этой дискуссии, если данная форма слова давно присутствует в системе языка и фиксируется словарями.

– *Есть же... морячки? То есть... женицины-моряки? – Есть же женицины-министры, – ответил Феликс, – министерши или как-то так; есть женицины-секретари или секретарши, есть, вероятно, и морячки.* (Феликс, Нэт и Ника ..., с. 130)

Что же касается эквивалента второго феминатива, т.е. *ministerka*, в данном случае, как видно, в переводе предлагается слово *министерша*. Оно также фиксируется многими словарями²³ в значении «жена министра» с пометой «разговорное» (напр. *Исторический словарь галлицизмов русского языка*²⁴), а также «устаревшее» (напр. *Толковый словарь Ушакова*²⁵). Только в *Современном толковом словаре русского языка Ефремовой*²⁶ мы обнаружили интересующее нас здесь значение 1. *жен. к сущ. министр* 1. и – также – 2. *Жена министра*. В этом словаре при данном слове также имеется помета «разговорное».

В данном случае можно принять, что реакция, вызванная данным словом, будет похожей на реакцию читателя оригинального произведения.

²² Статья: *морячка*. *Большой полутолковый словарь одесского языка* https://odessa_slang_dictionary.academic.ru/584/МОРЯЧКА (Дата обращения: 11.02.2024).

²³ Статья: *министерша* <https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/186330/Министерша> (Дата обращения: 11.02.2024).

²⁴ <https://gallicismes.academic.ru/24816/министерша> (Дата обращения: 11.02.2024).

²⁵ <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/860766> (Дата обращения: 11.02.2024).

²⁶ <https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/186330/Министерша> (Дата обращения: 11.02.2024).

Подытоживая данную часть исследования, отметим, что видение писателями нового мира со своими системами – социальными, государственными, научными и т.д. – может охватывать также языковые структуры. Нарратив с использованием языковых экспериментов требует от автора не только изобретательности в области создания отдельных элементов, но и последовательности в применении новаторских моделей функционирования языка. Кроме того, в фантастических текстах можно заметить предвидение тенденций, которые уже возникают в языке, хотя и вызывают споры.

В прозе Дукая языковые эксперименты соотносятся с представлением целой системы иного мира. В других жанровых разновидностях фантастики наблюдаются лишь отдельные проявления экспериментов с категорией рода, как правило, оформленные в юмористическом ключе. В детективно-иронической фантастике Катажины Мищук игровое воплощение приобретают мотивы родовой принадлежности слова *śmierć*, а в научной фантастике Рафала Косика, предназначенной для молодёжной аудитории, – эффект комизма создают семантические модификации (*marynarka*) и новообразования (*ministerka*), предлагаемые в проанализированном нами диалоге в качестве названий профессий и должностей для представительниц женского пола.

Если речь идёт о русских переводах единиц из области экспериментов с языком, то среди рассмотренных нами примеров отражение авторского замысла в наибольшей степени проявляется в переводе романа Яцека Дукая. Пример, почерпнутый из книги Мищук, вместе с контекстом передан адекватно, но здесь уже в исходном тексте нами была отмечена логическая ошибка именно на уровне размышлений о роде. Переводческие решения, предложенные в русской версии книги Косика, не создают присущей оригиналу атмосферы игры ввиду того, что используемые здесь слова женского рода известны в русском языке и характеризуются лишь разговорной окраской.

3.2 Термины, псевдотермины, неологизмы

Говоря о языковой специфике научно-фантастических произведений, следует подчеркнуть значимость применяемой здесь терминологии, под которой в лингвистике чаще всего понимается «совокупность терминов, употребляемых в том или ином языке или в определённой сфере деятельности людей»²⁷. Что касается понятия *термин*, то он толкуется следующим образом:

(лат. *terminus* – предел, граница, пограничный знак) слово или словосочетание, точно обозначающее какое-либо понятие, применяемое в науке, технике, искусстве. В отличие от слов общеупотребительных, которые часто бывают многозначными, термины, как правило, однозначны, им не свойственна также экспрессия²⁸.

В первую очередь термины ассоциируются нам с научно-технической сферой, но они встречаются и во многих других областях деятельности, в которых мы имеем дело со специальной коммуникацией. Так или иначе, термины всегда связаны с культурным и цивилизационным прогрессом, поэтому их появление в обсуждаемом жанре неизбежно.

Научные термины являются одним из языковых средств, характерных для научного языка, так как дают возможность точно описать действительность. Согласно многим дефинициям, о том, можно ли данную лексему назвать термином, решает её использование с целью научного познания мира. Если термин появляется в других – не научных контекстах, он теряет свой специальный характер. Целью терминов, которые применяются в фантастической прозе, является, главным

²⁷ <https://studme.org/81714/literatura/terminologiya> (Дата обращения: 14.06.2020).

²⁸ <http://www.textologia.ru/slovari/lingvisticheskie-terminy/termin/?q=486&n=1894> (Дата обращения: 14.06.2020).

образом, создавать особые фантастические миры. В связи с этим чаще здесь говорится о псевдотерминах – лексических единицах, перенесённых из науки в художественную литературу, в результате чего изменяется их функция и теряется их первичное специальное значение. Группа псевдотерминов, которые связаны друг с другом, образует псевдотерминологию²⁹.

Применение терминов и псевдотерминов в произведениях фантастической литературы сближает этот тип литературы с научно-популярной литературой. Специальная лексика либо заимствована из области науки в область художественной литературы, либо она образована по образцу словообразовательных и синтаксических конструкций, характерных для научного языка.

Рассматривая языковую специфику фантастической литературы, надо также отметить, что важную роль в них играют неологизмы. В *Словаре литературных терминов* мы находим следующее толкование данных единиц:

Новое слово, выражение или оборот, введенный в обращение в данный состав живой речи. Неологизмы в последней возникают постоянно и либо удерживаются в языке, либо тут же забываются, что зависит от необходимости нового слова и от его внутренней ценности, меткости и складности. Они являются массами при всяком сильном напряжении умственной жизни народа и зависят от вторжения в нее новых понятий, требующих соответственных обозначений³⁰.

Николай Шанский в своём толковании этого термина подчёркивает тот факт, что неологизмы не фиксируются в словарях:

²⁹ K. Wasilewska: *Status i kreacyjna funkcja terminologii naukowej w powieści fantastycznonaukowej na przykładzie „Perfekcyjnej niedoskonałości” Jacka Dukaja*. B: *Literatura popularna*. T.2. *Fantastyczne kreacje światów*. Ред. E. Bartos, D. Chwolik, P. Majerski, K. Niesporek. Katowice 2014, с. 266.

³⁰ Статья: неологизм. *Словарь литературных терминов*.
https://literary_terms.academic.ru/360/Неологизм (Дата обращения: 06.01.2023).

Слова, которые появившись в языке в качестве определённых значимых единиц, еще не вошли в активный словарный запас языка [...] и воспринимаются как слова, имеющие оттенок свежести и необычности³¹.

Приведённые дефиниции не исчерпывают возможности толкования данного термина³², так как он является предметом интереса представителей разных научных теорий, в частности – стилистической, лексикографической, денотативной, структурной и психолингвистической³³. При этом Татьяна Попова обращает внимание на значимый факт:

Ощущение новизны, которое должно сопровождать каждый неологизм, носит, скорее, психолингвистический, чем лингвистический характер: оно в большей степени связано с восприятием слова конкретным носителем языка, с его языковой способностью и компетенцией, чем с языком – системой³⁴.

В свою очередь, надо отметить, что «индивидуальный речевой опыт варьируется, и, если, неологизмы рассматривать в качестве языковых единиц, ранее не встречавшихся в речевом опыте человека, к ним можно отнести как историзмы, архаизмы, так и другие слова, существующие в языковой системе, однако не усвоенные по разным причинам отдельно взятым носителем языка (профессиональная лексика, термины, жаргонизмы, и др.)»³⁵. Как нам представляется, это замечание является очень существенным в контексте наших исследований, так как все перечисленные здесь языковые единицы встречаются в анализируемых нами произведениях. Следует при этом подчеркнуть, что среди

³¹ М.Н. Шанский: *Лексикология современного русского языка*. 3-е изд. Москва 2007, с. 304.

³² Широкий обзор термина *неологизм* находим, в частности, в монографии Ханны Салих: Н. Salich: *Techniki i strategie tłumaczenia neologizmów autorskich. Polska literatura fantastyczna i fantastycznonaukowa w przekładach angielskich*. Warszawa 2018, а также: М. Chomik, М. Krajewska: *Od nominacji do kreacji. Rzecz o przekładzie neologizmów science fiction*. Toruń 2011.

³³ См. об этом подробнее: Т. В. Попова: *Русская неология и неография*. Екатеринбург 2005.

³⁴ Т.В. Попова: *Русская неология и неография*. Екатеринбург 2005, с. 96.

³⁵ Е.Н. Гришкина: *Проблема соотношения понятий «неологизм» и «новое слово» (психолингвистический аспект)*, с. 9. <https://www.elibrary.ru/item.asp?id=26634464> (Дата обращения: 06.01.2023).

многочисленных функций, выполняемых неологизмами (напр. номинативная, экспрессивная), новые слова могут выполнять также креативную функцию, которая в контексте фантастической литературы нам кажется особо важной.

Помимо вышеприведённых определений учёными выделяется также термин *авторский неологизм* –

(индивидуально-авторский, окказионализм) – слово или значение слова, которое создал автор, писатель, поэт для обозначения каких-либо явлений. Эти явления могут быть реальными или придуманными автором текста. Авторские неологизмы обычно не включаются в словари, так как они существуют только в произведении автора³⁶.

На все эти явления мы постараемся обратить внимание, анализируя выбранные нами произведения в сопоставлении с их польскими переводами.

Начнём с произведения Яцека Дукая, который всегда старается, чтобы его литературное видение мира совпадало с концепциями точных и гуманитарных наук, экспериментов и преобразований. Кроме того, введение в повествование элементов научного дискурса является характерным признаком произведений *science fiction*. В анализируемой нами книге Дукая много неологизмов, статистических данных и математических подсчётов. Каждая глава начинается извлечением из *Multitezaurusa*, т.е. энциклопедии, которая содержит дефиниции, объясняющие, например, принципы новой физики, а даже мета-физики, то есть науки о физиках.

Ниже мы приводим примеры таких фрагментов, насыщенных энциклопедической информацией. Много слов и выражений, которые здесь обнаруживаем, похожи на интернационализмы. Это, как нам кажется, значительно упрощает процесс перевода, так как эти слова на

³⁶ Статья: *авторский неологизм* https://oxford.ru/wiki/literatura/authors-neologism?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F (Дата обращения: 06.01.2023).

разных языках образованы похожим способом, с помощью аналогичных средств, т.е., например, приставок, суффиксов и т.п.

KRAFT

Niegravitacyjny modelunek czasoprzestrzeni. W Czterech Progresach rozwinięty przez usza i ra-habów z fizyki inflatonowej. Teoria i praktyka kraftu umożliwiły z kolei rozwinięcie meta-fizyki.

Optymalnym energetycznie narzędziem kraftu jest tzw. Kiel. Pojedynczy Kiel umożliwia kraft liniowy, wektorowy (np. wytworzenie kraftfali, której siódło w układzie zewnętrznym przemieszcza się szybciej od światła). Dwa Kły umożliwiają kraft tensorowy. Trzy Kły – całkowite zawinięcie czasoprzestrzeni, czyli utworzenie Portu. W zaawansowanej inżynierii meta-fizycznej wymagane są większe, precyzyjnie określone ilości Kłów.

Popularniejsze formy kraftu:

Fala qFTL

Port.

En-Port (Port wielokrotny).

Sak.

Inkluzja (Port Odcięty).

Dekraftunek („prucie” Portu).

Krzyżkraft (nierównoległy, podwójny kraft tensorowy).

Krafthole (jednostronny upust energii).

Trans.

„Strojenie” czarnych dziur (np. do Studni Czasu). „Multitezaurus” (Subkod HS) (Perfekcyjna niedoskonałość)

КРАФТ

Негравитационное моделирование пространства-времени.

В Четырех Прогрессах развит уша и рахабами из инфлатонной физики. Теория и практика крафта, в свою очередь, сделали возможным развитие мета-физики.

Оптимальным энергетическим инструментом крафта является т. н. Клык. Единичный Клык делает возможным крафт линейный, векторный (например, создание крафт-волны, гребень которой во внутренних системах перемещается быстрее света). Два Клыка делают возможным тензорный крафт. Три Клыка – полное свертывание пространства-времени, то есть создание Порта. В развитой мета-физической инженерии требуется большее, точно фиксированное количество Клыков.

Популярные формы крафта:

Волна qFTL

Порт.

Эн-Порт (Порт многократный).

Мешок.

Инклюзия (Порт Отрезанный).

Декрафтизация («выпарывание» Порта).
Крестокрафт (неравномерный, двойной тензорный крафт).
Крафт-дыра (односторонний сброс энергии).
Транс.
«Построение» черных дыр (см. Колодец Времени)
«Мультитезаурус» (Субкод HS) (Идеальное несовершенство)

Основой изображённого мира в *Идеальном несовершенстве* является несколько элементов (материи / энергии), а именно: *hardware*, *software*, *bioware*, *nanoware* и *kraftware*. *Hardware* и *software* выступают в окружающей среде неотделимо друг от друга. *Hardware* является носителем информации, в то время как *software* это сама информация. Жизненные процессы содержит в себе и упорядочивает *bioware*, *nanoware* – это наномашинны, которые на основе протоколов SCC (*Nanoware Structure Configuration Code*) производят соответствующую среду для экзистенции каждой цивилизации.

Итак, первой проблемой, с которой сталкиваемся, читая *Идеальное несовершенство* Дукая, – это подавляющее количество странных, непонятных языковых структур и слов. Чаще всего это слова, напоминающие термины, как указанные выше *hardware*, *software*, *bioware*, *nanoware* и *kraftware*.

Многим из них писатель даёт объяснение, хотя не всем:

- **Anabiozer** – urządzenie wywołujące anabiozę;
- **Bioware**: forma oparta na replikantach organicznych. W Cywilizacji Homo Sapiens: ziemską florą i fauną oraz ich pochodne, w tym stahsowie. (Podstawa: DNA/RNA).
- **Morteugenika** – dziedzina zajmująca się hodowaniem tworów, których celem jest pozbawianie życia innych istot.

Такие же определения находим и в русском переводе. Все термины и псевдотермины переводчик создаёт согласно существующим словообразовательным нормам. В результате этого как читатель

оригинала, так и читатель перевода, даже если не знают точно, что данный термин обозначает, могут догадаться, что он связан с технологией, о которой идёт речь в произведении:

Сколько трупов нашел «Гнозис» на «Вольщане»? Шесть – все анабиозеры были заняты.

***Биовар:** форма, базирующаяся на органических репликантах.*

В Цивилизации Homo Sapiens: земная флора, фауна и их производные, в том числе стахсы (основание: ДНК/РНК).

*Инженеры **мортоевгеники** отчитываются только перед Большой Ложей.*

Среди терминов, обнаруженных в романе *Идеальное несовершенство*, много таких, которые действительно существуют в разных областях науки. Это слова и выражения типа: *akson*, *anihilacja*, *chmura elektronowa*. Для таких языковых единиц легко установить аналоги, так как они функционируют как признанные эквиваленты.

Для приведённых выше терминов их аналогами в русском языке будут следующие: *аксон*, *аннигиляция*, *электронные облака*.

Большей проблемой в контексте перевода являются псевдотермины. Это связано с тем, что они на самом деле не существуют в науке в такой форме, как в произведении. Это, как правило, новообразования, которые писатель создаёт на базе характерных для науки словообразовательных моделей или согласно общему принципу образования терминов. В качестве примера можно здесь привести термины, которые Дукай перенёс из информатики. Это пример приёма перенесения специальной лексики во внеспециальный контекст. Итак, *hardware* является носителем информации. Здесь наблюдаем то, что писатель обобщает его функцию. В информатике этот термин относится только к компьютерам, где является материальной основой для обработки информации, а в романе относится ко всему изображённому миру.

Software же – это программное обеспечение, т.е. в информатике это информация в виде инструкции и данных, которые служат для реализации определённых целей. В *Идеальном несовершенстве* находим этот термин в другом значении. Здесь это *informacja (zapis procedur samoorganizacji, podlegających ewolucji)*. Таким образом, как и в случае *hardware*, данный термин стал важным элементом содержания романа.

В качестве следующего примера можно привести термин *implementacja*. Согласно толкованию в словаре – это:

(wdrożenie, przystosowanie, realizacja, łac. ang. *implementation*) – w informatyce – proces przekształcania abstrakcyjnego opisu systemu lub programu na obiekt fizyczny: komputer lub działający program zapisany w konkretnym języku programowania; także obiekt fizyczny będący efektem takiego przekształcenia, np. implementacja systemu operacyjnego (wdrożenie systemu) lub kompilatora dla konkretnego typu komputera³⁷.

В *Идеальном несовершенстве* этот термин выступает в другом значении. Об *имплементации* говорится в романе тогда, когда сознание героя переносится в другое тело, т.е. *implementowana do nowego pustaka*. В данном случае и тело, и сознание человека трактуются аналогично компьютерному оснащению.

*Niezwykłe udana **implementacja**; szanuj tego pustaka, stahs. (Perfekcyjna niedoskonałość, с. 159)*

*Необычайно удачная **имплементация**; уважай эту пустышку, стახс. (Идеальное несовершенство, с. 297).*

Все термины, применяемые Яцеком Дукаем, являются прежде всего существенным элементом изображённого фантастического мира. Но одновременно сохраняется также их другая функция, т.е. обращение внимания на специальные понятия и объекты, которые они называют. В

³⁷ [https://pl.wikipedia.org/wiki/Implementacja_\(informatyka\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Implementacja_(informatyka)) (Дата обращения: 09.06.2020).

пределах романа они часто приобретают новые значения или оттенки значений.

Язык науки даёт также возможность послужить основой для применения словообразовательных решений. Они могут использоваться для создания новых форм, которые указывают на предметы и явления, существующие в данном фантастическом мире. Примером здесь может послужить слово *procesunek*, которое обозначает *rezultat procesowania, jeden z parametrów opisu inkluzji*. Суффикс *-unek* служит для образования специальных названий (напр. *grawerunek, załadunek*).

Переводчик решил здесь использовать в качестве аналога обсуждённого выше суффикса окончание *-инг*, которое типично для английских отглагольных существительных (герундий):

Поэтому она отсоединяется с параметрами, которые подбираются под самые разные потребности, например, под продуктивность процессинга. (Идеальное несовершенство, с. 99)

Следующий пример использования для своих целей существующих в языке словообразовательных элементов – это слово *negentropian – element samoorganizacji materii/energii*. Суффикс *-an*, который здесь находим, употребляется в названиях химических соединений. По такой же модели образован аналог на русском языке – *негэнтропиан*.

Важную роль в псевдотерминологии играют чужие лексические единицы. К ним относятся названия существ, которые являются необходимыми для правильного восприятия изображённого мира. Это аббревиатуры, полные формы которых объясняются с помощью английского языка, например, *stahs (Standard Homo Sapiens)*, *phoebe (Post-Human Being)*.

В анализируемом нами романе наблюдаем также большое количество сложных выражений, в которых одна часть заимствована из других языков. В качестве примера можно здесь привести слова с элементом *папо-*, который служит для обозначения небольшого размера:

Nanoware: forma oparta na **nanomaszynach**. (*Perfekcyjna niedoskonałość*, с. 127).

Нановар: форма, базирующаяся на **наномашинах**. (*Идеальное несовершенство*, с. 343)

*Dopiero wtedy zeszła jej z umysłu zaćma (wszystko przez Zamoyskiego!) i Angelika zrozumiała, że skoro nie jest to inf, skoro nie są to **nanomaty** Cesarza. (*Perfekcyjna niedoskonałość*, с. 82)*

В переводе используется такой же префикс, т.е. **нано-**:

*Именно тогда с ее сознания спала пелена (все из-за Замойского!), и Анжелика поняла, что раз это не инф, раз это не **наноматы** Императора. (*Идеальное несовершенство*, с. 153).*

Его обнаруживаем также в других примерах:

Przypuszczam, że odcięcie nastąpiło w czasie katastrofy.

– *Ale mówiłaś, że Cesarz –*

– *Nie powiedziałam, że to jest **nano** Cesarza.*

– *Ale mówiłaś, że w Cywilizacji –*

– *Nie powiedziałam, że to jest **nano** Cywilizacji. (*Perfekcyjna niedoskonałość*, с. 82)*

Полагаю, что он оказался отрезан во время катастрофы.

– *Но ты говорила, что Император –*

– *Я не говорила, что это **нано** – Императора.*

– *Но ты говорила, что в Цивилизации –*

– *Я не говорила, что это **нано** – Цивилизации. (*Идеальное несовершенство*, с. 152).*

*Światło widzialne mieści się w zakresie długości fal od mniej więcej 770 do 380 **nano-metrów**. (*Perfekcyjna niedoskonałość*, с. 84)*

*Видимый свет находится в диапазоне длины волн от 770 до 380 нанометров. (*Идеальное несовершенство*, с. 157).*

В произведении *Идеальное несовершенство* встречаем также сложные термины, которые чаще всего созданы по схеме: *Имя существительное + имя прилагательное*. Постпозиция имени прилагательного в функции определения указывает на то, что данное выражение имеет постоянный характер и применяется в качестве термина. В польском языке это «przydawka gatunkująca» (по-другому – klasyfikująca)³⁸.

В качестве примера можно здесь привести такие конструкции, как:

- **Inkluzja ultymatywna, inkluzja logiczna:**

UI (ULTIMATE INCLUSION), INKLUZJA ULTYMATYWNA W znaczeniu szerszym: inkluzja o takiej kombinacji stałych fizycznych, że kombinacja ta gwarantuje efektywność umieszczonego w inkluzji konstruktu logicznego większą od efektywności konstruktów z wszystkich innych inkluzji, wszystkich innych kombinacji stałych fizycznych. W znaczeniu węższym: ów konstrukt (*inkluzja logiczna*). (*Perfekcyjna niedoskonałość*, с. 105)

В русском языке, однако, не выступает постпозиция определения, в результате чего сложнее, чем в польском, отличить термин от не термина:

UI (ULTIMATE INCLUSION), ПРЕДЕЛЬНАЯ ИНКЛЮЗИЯ

В общем значении: инклюзия с такой комбинацией физических постоянных, которая гарантирует максимальную эффективность размещенного в инклюзии логического конструкта, большую, чем эффективность конструктов всех прочих инклюзий, всех прочих

³⁸ Первый тип определений, выделяемых в польском языке – это przydawka jakościowa (charakteryzująca). Она имеет степени сравнения (напр. piękną, piękniejszy, najpiękniejszy). Она должна стоять в препозиции по отношению к определяемому слову. 2. Второй тип – это przydawka gatunkująca (klasyfikująca). Она обозначает самый существенный признак данного объекта, а не один из возможных. Благодаря этому признаку данный объект можно отличить от остальных и отнести к некоторому множеству (напр. fizyka kwantowa, gramatyka opisowa, sosna zwyczajna). Слова, выступающие в роли таких определений, чаще всего принадлежат к закрытым терминологическим системам, таксономическим системам, наборам понятий в определённой области и т. д. и располагаются в так называемой постпозиции (постпозиционном порядке), т.е. после определяемого слова. <https://poradnia-jezykowa.uni.lodz.pl/warto-wiedziec/skladnia/> (Дата обращения: 11.06.2020).

комбинаций физических постоянных. (Идеальное несовершенство, с. 197).

В узком значении: сам этот конструкт (логическая инклюзия) (Идеальное несовершенство).

Заметно здесь также, что в случае первого сложного термина переводчик решил дать своему читателю что-то вроде подсказки, заменяя чужое слово (интернационализм) – *ultimate* прилагательным *предельный*, которое не воспринимается как чужое. В результате этого происходит эксплицитация термина, так как переводчик его декодирует.

Кроме того, встречаем другие примеры сложных терминов и псевдотерминов, которые переводятся аналогично, т.е. с использованием приёмов автора:

Nad kolanami Adama z półprzezroczystej tkanki sieci antyprzeciążeniowej wyłoniła się amorficzna bulwa. (Perfekcyjna niedoskonałość, с. 226)

Над коленями Адама, из полупрозрачной ткани антиперегрузочной сети выдавилось аморфное утолщение. (Идеальное несовершенство, с. 420)

FREN

(gr.) „otoczka wątroby lub serca”, ośrodek życia psychicznego.

Cecha/struktura charakterystyczna dla systemów przetwarzania informacji obdarzonych samoświadomością. (Perfekcyjna niedoskonałość, с. 4)

ФРЕН

(греч.) «оболочка утробы или сердца», средоточие психической жизни.

Характерная черта/структура для систем выживания информации, одаренных самосознанием. (Идеальное несовершенство, с. 11).

В романе обнаруживаются также сочетания, которые имеют терминологический характер, с собственными существительными. Это, например:

KRZYWA PROGRESU (KRZYWA REMY'EGO), которая в данном романе толкутся как:

Krzywa na wykresie obrazującą zależność inteligencji (oś pionowa) od stopnia wykorzystania stałych warunków wszechświata (oś pozioma), zaczynając od środowiskowej formy ewolucyjnej, aż do optimum. (Perfekcyjna niedoskonałość, s. 135)

В русском переводе соответственно:

КРИВАЯ ПРОГРЕССА (КРИВАЯ РЕМИ)

Кривая на графике, выражающей зависимость разумности (вертикальная ось) от уровня использования постоянных условий вселенной (горизонтальная ось), начиная от средневзвешенной эволюционной формы до оптимума. (Идеальное несовершенство, с. 253)

В произведении находим также другие похожие дефиниции, напр.:

Zakaz Thieviego: dla danej kombinacji zmiennych meta-fizycznych można odciąć tylko jedną inkluzję. (Perfekcyjna niedoskonałość, s. 158)

Запрет Тевье: для данной комбинации мета-физических переменных можно отрезать лишь одну инклюзию. (Идеальное несовершенство, с. 296).

В обоих примерах сохранена категория «чужого». Она проявляется в нетипичных для польского языка формах фамилии, как с апострофом, так и без него (если он не нужен в связи с правилами произношения). В переводе данная фамилия передаётся с помощью транскрипции. Это ослабляет данную категорию, но она, всё-таки, ощущается читателем, так как эта фамилия сразу воспринимается как не русская.

С языковой точки зрения очень интересен также роман Рафала Косика – *Felix, Net i Nika...*, адресованный, как мы уже упоминали, прежде всего детям и молодёжи, что следует подчеркнуть в контексте его языковой специфики. В отличие от прозы Яцека Дукая, которую считают интеллектуальной, язык прозы Косика является соответствующим

возрасту его адресатов. Писатель придумывает новые термины на базе терминов уже существующих, которые, как нам кажется, являются общеизвестными. В качестве примера можно здесь привести термин *rosiczka tygrysia* (с. 12):

– **Rosiczki tygrysiej?! – powtórzyli jednocześnie, wciąż opierając się plecami o drzwi.**

*Nie pamiętacie? **Drosera superiora.** To taka mała, urocza roślina polująca na muchy. (Felix, Net i Nika..., с. 12)*

– *Ma tygrysi apetyt – wyjaśnił Butler – Zjadła **meganawóz** i rośnie. (Felix, Net i Nika..., с. 12)*

Придуманный здесь термин *rosiczka tygrysia* (лат. *Drosera superiora*) – это название растения, являющегося результатом эксперимента профессора Бутлера – одного из героев роман. Данный организм обладает признаками как растения, так и человека. В первой части данной серии эта мухоловка была маленьким растением, которое держали под колпаком и кормили мухами. В результате применения особого удобрения профессора Бутлера (*meganawóz*), это растение выросло размером с человека. Отметим сначала, что в латинском названии этого растения в русском переводе находим ошибку, т.е. *superior* вместо *superiora*. *Superiora* является словом латинского происхождения, в котором (как и в современном итальянском) обозначало мать-настоятельница (*matka przełożona*). В данном случае выбор этого слова обусловлен, как нам представляется, женским родом термина *rosiczka*, само же слово выбрано только для того, чтобы создавать впечатление применения настоящего термина:

– ***Тигровую мухоловку?! – в один голос переспросили ребята, все еще удерживая двери.***

– *Не помните? **Drosera superior.** Такое маленькое очаровательное растение, которое охотится на мух. (Феликс, Нэт и Ника ..., с. 9)*

– У нее тигриный аппетит, – охотно пояснил Бутлер. – Она съела суперудобрение и растёт. (Феликс, Нэт и Ника ..., с. 10)

За исключением изменения формы *superiora* на *superior* русское соответствие построено аналогично, т.е. с применением признанного эквивалента термина *rosiczka* – мухоловка. Однако, в результате такого переводческого решения в русском тексте формы главного и определяющего слова не согласуются.

В вышеприведённом фрагменте обнаруживаем ещё один интересный пример – термин *megapawóz*, который является сложением слов *mega* и *pawóz*. Приставка *mega* – от греческого *mégas* — большой – используется, в частности, в Международной системе единиц (СИ) для образования наименований и обозначений десятичных кратных единиц. Согласно *Словарю польского языка* – это также первая часть сложных слов, указывающая на большой размер либо высокую интенсивность того, что названо второй частью, или первая часть сложных слов, обозначающих единицы измерения, в миллион раз превышающие основные единицы³⁹. В *Словаре сленга* (miejski.pl) это слово имеет другое значение, т.е. супер, круто, офигенно⁴⁰, т.е. служит для выражения положительной оценки⁴¹.

Данное слово имеет своё соответствие в русском языке, т.е. *мега*, и толкуется похожим образом:

- при добавлении к существительным образует существительные со значением кратной единицы измерения, составляющей 10^6 от исходной единицы [...];

³⁹ 1. Статья *mega*: «pierwszy człon wyrazów złożonych wskazujący na wielkie rozmiary lub duże natężenie tego, co jest nazwane przez drugi człon»; 2. «pierwszy człon wyrazów złożonych oznaczających jednostki miary milion razy większe od podstawowych»: *Słownik języka polskiego PWN*: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/mega.html> (Дата обращения: 24.02.2023).

⁴⁰ Статья *mega*: «super, zajebiście, itp.»: *Słownik slangu*: <https://www.miejski.pl/slowo-Mega> (Дата обращения: 24.02.2023).

⁴¹ Статья *mega*: <https://dobryslownik.pl/slowo/mega/225543/> (Дата обращения: 24.02.2023).

- при добавлении к существительным образует существительные со значением «имеющий огромную популярность» [...];
- начальная часть сложных слов, вносящая значение «имеющий большие, гигантские размеры»⁴².

В русском переводе, однако, в качестве аналога использовано слово *супер*. Такое решение нельзя одобрить, имея в виду сюжет книги и историю данного растения. Употребление аналога *мегаудобрение* соответствовало бы этим требованиям, так как он должен ассоциироваться с огромным размером, а не с положительной оценкой.

В переводе терминов и псевдотерминов в данном произведении обнаруживаем часто и другие переводческие ошибки. В качестве примера приведём фрагмент, в котором находим ссылку на английский фильм *Dzień tryfidów*. Это интертекстуальное соотнесение не представляет собой проблемы для декодирования, так как вытекает эксплицитно из диалога:

Pamiętasz taki stary, angielski film „Dzień Tryfidów”? – Felix włączył stoper w zegarku – Była też książka.

– Pamiętam książkę... – Net zmarszczył brwi – O takich wielkich roślinach-ludożercach. Film też był. (Felix net i Nika ..., с. 15).

Такую же ситуацию наблюдаем в переводе:

Помнишь старый английский фильм «День триффидов»? – Феликс включил секундомер в часах. – Была еще такая книжка.

– Фильм помню... – нахмурился Нэт. – О таких больших растениях-людоедах. (Феликс, Нэт и Ника ..., с. 8)

Встречаем здесь придуманный автором оригинально произведения неологизм *tryfid* (англ. *triffid*), который появляется и в других фрагментах:

Wyglądało jak wielki tryfid. (Felix, Net i Nika ..., с. 17)

*– Оно выглядело как **большая триффид**. (Феликс, Нэт и Ника ..., с. 12)*

⁴² Статья: *mega*: <https://ru.wiktionary.org/wiki/мера>. См. также: <https://gufo.me/dict/ozhegov/мера> (Дата обращения: 24.02.2023).

Однако в русском переводе замечаем здесь ошибку – неправильное употребление женского рода (*большая триффида*) вместо мужского в именительном падеже имени существительного *триффид*⁴³. Эта ошибка является отсутствием наличия у русского переводчика энциклопедических знаний. Данный тип информации можно без проблем приобрести по Интернет-ресурсам. Помимо фильма под таким же заглавием, т.е. *День триффидов* (англ. *The Day of the Triffids*), который вышел в 1951 году, русскоязычному читателю он стал известен благодаря переводу Аркадия Стругацкого в восьмом томе книжной серии *Библиотека современной фантастики*. Слово *triffid* (*триффид*) образовано от *trifid* – *трехчастный*. Оно служит названием вымышленных автором хищных растений, которые способны перемещаться на трёх корнях-ногах.

Анализируя собранный нами материал, следует подчеркнуть, что термины, появляющиеся в фантастической литературе, а также рассматриваемые в ней научно-технические проблемы, объясняются по-другому, чем, например, в интеллектуальной прозе Яцека Дукая. В произведении *Феликс, Нэт и Ника...* возможность объяснения более сложных технических вопросов даёт либо конвенция проведения урока, на котором умный учитель умеет интересно рассказать о сути проблемы, либо разговор между главными героями, которые интеллектуально значительно превышают своих ровесников.

Первую конвенцию наблюдаем в нижеприведённом фрагменте, в котором учитель физики объясняет одно из физических явлений:

*Odległość między grzbietami nazywamy **długością fali** – powiedział fizyk, pokazując czubkiem wskaźnika akwarium. – Można też podliczyć jak często **grzbiety fal** następują po sobie – będziemy to nazywać **częstotliwością**. Fale*

⁴³ См. статья: *трёхколёсный триффид*: Энциклобогия: https://wiki.godville.net/Трёхколёсный_Триффид (Дата обращения: 24.02.2024).

*mogą być oczywiście krótsze i dłuższe. Tak samo jest z falami elektromagnetycznymi, tyle że one **rozchodzą się w przestrzeni** wokół nas. Wypełniają teraz tę salę, a niektóre z nich przenikają nawet przez ściany i nasze ciała.*

– Jak Matrix... – szepnął Oskar. (Felix, Net i Nika..., с. 24)

*– Расстояние между гребнями называется **длиной волны**, – пояснил физик, показывая концом указки на аквариум. – Так же можно посчитать, как часто **гребни волн** следуют друг за другом, – это мы будем называть **частотой**. Волны могут быть короткими и длинными. Точно так же и с электромагнитными волнами, только они **расходятся в пространстве** вокруг нас. Они наполняют этот класс, а некоторые из них проникают даже через стену и наши тела.*

– Как в «Матрице» ... (Феликс, Нэт и Ника..., с.16)

Такой способ объяснения не представляет собой также проблемы с точки зрения перевода, так как несмотря на то, что появляются здесь физические термины, они являются общеизвестными – *długość fali, grzbiety fal, częstotliwość, fale elektromagnetyczne, rozchodzić się w przestrzeni* и соответственно в русском переводе – *длина волны, гребни волн, частота, электромагнитные волны, расходиться в пространстве*.

В приведённых отрывках ясно видно, что одной из особенностей литературы для детей и молодёжи является её дидактизм. Моника Адамчик утверждает, что литература для детей должна быть дидактической, однако следует соблюдать пропорции между дидактизмом и художественностью⁴⁴.

Таким же образом – как в оригинале, так и в переводе, объясняется это явление в продолжении данного фрагмента⁴⁵.

⁴⁴ M. Adamczyk-Garbowska: *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej*. Wrocław 1988, с. 13. О специфике литературы для детей подробно пишет также Эдыта Манастерска-Виончек в монографии, посвящённой русским переводам польской поэзии для детей: E. Manasterska-Wiącek: *Polska poezja dla dzieci w przekładach na język rosyjski. Na podstawie wierszy Juliana Tuwima i Jana Brzechwy*. Lublin 2009, с. 13–29.

⁴⁵ Термины в оригинале и переводе мы выделили жирным шрифтом.

– **Fale drgające** nieco szybciej, wydają się naszym oczom bardziej niebieskie, a te **wolniej drgające**, czyli o **niższej częstotliwości**, bardziej czerwone. Tak rozpoznajemy kolory. Ale, jak to trafnie zauważył kolega Oskar, z **falami elektromagnetycznymi** jest trochę jak z Matrixem. Możemy zobaczyć tylko to, co pozwolą nam zobaczyć. Nie widzimy na przykład wiatru ani szyby, bo fale przechodzą przez nie niemal bez przeszkód. Gorsza sprawa, że nie widzimy wszystkich **zakresów fal** – Fizyk przechadzał się wzdłuż stołów, bawiąc się swoimi długopisem-wskaźnikiem. – Jeśli fale mają **wysoką częstotliwość**, czyli ich **grzbiety** są bardzo blisko siebie, światło staje się fioletowe, a potem przechodzi w **ultrafiolet**. Ultrafioletu już nie możemy zobaczyć. **Fale ultrafioletowe** przydają się za to w lecie. Gdy leżycie na plaży, to właśnie one powodują, że się opalacie. Jeśli fale ściśniemy jeszcze bardziej, otrzymamy **promieniowanie rentgenowskie**, takie samo jak to, które służy do prześwietlania złamanej ręki.

– A w drugą stronę – zapytał znów Klemens, zwykle nie udzielający się na lekcjach. – Co ze światłem, które jest za bardzo czerwone? – Takie **fale, bardziej rozciągnięte niż czerwień**, nazywamy **podczerwienią** – wyjaśnił fizyk – Podczerwieni też nie widzimy, ale możemy ją poczuć...

Sięgnął do szafki pod stołem i wyciągnął stamtąd żelazko. Wetknął je do kontaktu i zaczął czekać, aż się nagrzej. Następnie przeszedł wzdłuż stołów i kazał wszystkim wyciągnąć dłonie. Przejeżdżał żelazkiem w odległości pół metra od nich tak, by wszyscy mogli poczuć ciepło.

– Ciepło bijące od rozgrzanego żelazka – powiedział – albo od Słońca to właśnie **podczerwień**. Bardzo słabe **fale podczerwone** są stosowane w pilotach do telewizorów. Jeśli **fale elektromagnetyczne** rozciągniemy jeszcze bardziej, to otrzymamy **mikrofale**. Rzecz bardzo przydatna w kuchenkach mikrofalowych i telefonach komórkowych. Dalej je rozciągając, otrzymamy **fale radiowe**. – Zaraz! – Oskar poczuł w sobie ducha odkrywcy – **Fale radiowe** i światło to to samo? – Dokładnie – Fizyk pokiwał głową – Odbiornik radiowy anteną wylapuje z przestrzeni wokół siebie **fale elektromagnetyczne o konkretnej częstotliwości**. Szukając innej stacji radiowej, tak naprawdę zmuszacie odbiornik do tego, by odbierał fale o nieco innej **częstotliwości**. (Felix, Net i Nika..., c. 25–26)

– **Волны, что колеблются быстрой**, воспринимаются нашим глазом как голубые, а те, что **колеблются медленнее**, то есть с **низкой частотой**, – как красные. Так мы распознаем цвета. Но, как удачно заметил наш коллега Оскар, с **электромагнитными волнами** все происходит как в «Матрице». Мы можем видеть только то, что нам позволено увидеть. Мы не видим, например, ветер или стекло, потому что волна проходит через них почти беспрепятственно. Хуже всего то, что мы не видим всех **диапазонов волн**. – Физик прохаживался вдоль парт, играя своим карандашом-указкой. – Если волны имеют высокую частоту, свет становится фиолетовым, а потом переходит в **ультрафиолет**. Его мы уже не видим. **Ультрафиолетовые волны** полезны летом. Когда вы лежите на пляже, они способствуют вашему загару. Если волны **сжать еще сильнее**, то получим **рентгеновские лучи** – именно те, которые используют, чтобы сделать снимок сломанной руки.

– А наоборот, – вмешался Клеменс. – Что со слишком красным светом?

– **Волны, которые растянуты сильнее**, чем красные, называются **инфракрасными**, – пояснил физик. – Их мы тоже не видим, но можем ощутить... Он потянулся к шкафчику под столом и достал оттуда утюг. Включил и стал ждать, пока тот нагреется. Потом Четверг ходил вдоль парт и просил учеников протянуть руки. Он проводил утюгом на расстоянии полуметра от них так, чтобы все смогли почувствовать тепло. – Тепло исходит от разогретого утюга, – продолжил он, – или от солнца. Это и есть **инфракрасное излучение**. Очень слабое **инфракрасное излучение** используется в пультах к телевизору. Если **электромагнитные волны** растянем еще сильнее, то получим **микроволны**. Очень полезное явление в кухонных микроволновках и мобильных телефонах. Будем растягивать дальше и получим **радиоволны**.

– Понял! – Оскар ощутил в себе дух исследователя. – Радиоволны и свет – это одно и то же?

– Именно так, – кивнул физик. – Радиоприемник с антенной улавливает **электромагнитные волны** вокруг себя **с конкретной частотой**. Пытаясь поймать другие радиостанции, на самом деле вы заставляете радиоприемник искать **волны с другой частотой**. (Феликс, Нэт и Ника..., с. 17)

Следует при этом отметить, что часто предлогом для более подробных объяснений являются вопросы, задаваемые самими учениками. Применяемые термины объясняются простым языком и не все являются сугубо научными, как словосочетание *fala drgająca*. На самом деле, на данном уроке объясняются разные виды электромагнитных волн, к которым относим радиоволны, микроволновое излучение, инфракрасное излучение, видимое излучение (свет), ультрафиолетовое излучение и т.д. Если в оригинале появляются настоящие технические термины, у переводчика не возникают проблемы с подбором соответствующего аналога. Если же термины приводятся в упрощённом (ненаучном виде), напр. – *Fale drgające nieco szybciej* – тогда переводчик пытается перевести их с помощью описательного эквивалента – *Волны, что колеблются быстрее...*

В данном примере следует ещё обратить внимание на интертекстуальную ссылку, а именно на упоминание о фильме, известном в Польше под заглавием *Matrix* (англ. *The Matrix*), а в русском – *Матрица*.

Это научно-фантастический боевик, поставленный братьями Вачовски. В оригинале ссылка на этот фильм приводится без кавычек, само же слово склоняется по падежам (*z falamy elektromagnetycznymi jest trochę jak z Matrixem*). Это показывает, что автор оригинала не сомневается в том, что молодой польский читатель без проблем расшифрует эту ссылку. В русском же переводе заглавие фильма приводится в кавычках, причём, следует отметить, что оно здесь переведено на русский язык – *матрица*. Как мы уже сказали, этот термин стал широко известен благодаря фильму. Однако, в зависимости от контекста, он может иметь и другие значения (напр., в математике матрица – это прямоугольная таблица чисел, символов или выражений, упорядоченных в строки и столбцы; в информатике – это структура данных, состоящая из двумерного массива элементов; в биологии – может означать межклеточное вещество или среду, в которой находятся клетки; в инженерии – может означать материал основы в композите, который связывает другие материалы вместе и т.д.). Для того, чтобы вызывать однозначные ассоциации, кавычки при русском заглавии кажутся необходимыми. На польский язык слово *matrix* переводится как *matryca*, *macierz*, однако, в связи с тем, что название фильма употребляется в оригинале, оно ассоциируется сразу с фильмом, в котором речь идёт о похожих явлениях, как те, о которых рассказывал учитель на уроке.

Способ объяснения терминов, применяемый на уроках, т.е. простая подача фактов, учитывающая возможный уровень знаний, используется также в разговорах между героями книги, если кто-то из них нуждается в объяснении, напр.:

- *Jeśli Eftęp zna chociaż podstawy zabezpieczenia danych, to też jest jakiś backup – dodał Net – Pewnie automatyczny.*
- *Co to jest „bekap”?* – *zapytała Nika.*
- *Kopia zapasowa, na wypadek, gdyby oryginalne dane wcięło.*

*Gdybym ja nie **bekapował** danych... Zresztą nieważne... (Felix, Net i Nika..., с. 49)*

В данном фрагменте объяснения требует заимствованный из английского языка термин *backup*, который обозначает резервное копирование (польск. *kopia zapasowa*), т.е. процесс создания копии данных на носителе, предназначенном для восстановления данных в случае их повреждения или разрушения. Отметим, что сначала это слово появляется в оригинальной английской записи, т.е. как сигнал категории «чужого». Как известно, письменная версия английских слов не соответствует их произношению. Для того, чтобы у молодого читателя не возникло проблем с произношением, в тексте появляется фонетическая запись этого слова, т.е. *bekap*. При этом героиня просит объяснения этого термина, и она его получает. Затем в тексте появляется новообразование – глагол *bekarować*, созданный от *backup*, но с окончанием, типичным для польского инфинитива. В связи с тем, что значение исходного слова уже появилось, декодирование значения образованного глагола не вызывает проблем.

Переводчик на русский язык выбрал другое решение. Английское слово сразу появляется в фонетической записи, лишая молодого читателя возможности ознакомиться с его правильным написанием в оригинале. Переводчик отказался также от языковой игры, т.е. не придумал аналога для новообразования *bekarować (dane)*, предлагая лишь нейтральное – *копировать (данные)*:

– Если Эфтипи знает хотя бы основы защиты данных, то есть **бэкап**, – добавил Нэт. – Скорее всего, автоматический.

– Что такое **бэкап**? – спросила Ника.

– Резервная копия, на случай, когда оригинальные данные пропали. Если бы я не **копировал** данные... Ладно, это не важно... (Феликс, Нэт и Ника..., с. 31)

В анализируемом здесь фрагменте внимания заслуживает также прозвище учителя информатики, т.е. *Efter* (в русском переводе – *Эфтуни*), которое образовано от английского термина *File Transfer Protocol*. В переводе на польский язык этот термин обозначает *protokół transferu plików*; на русский же – *протокол передачи файлов*. В сокращённом виде этот термин появляется как аббревиатура – *FTP* – в обоих сопоставляемых языках.

Интересное нагромождение терминов и псевдотерминов обнаруживаем во фрагменте, в котором герои книги знакомятся со списком подарков для подруги, которая пригласила их на день рождения и с которой они особо не дружат. Данный список, с помощью лексических средств, позволяет передать это отношение:

*Szampon z płatkami skrzypu indyjskiego,
Kulki do kąpieli z wyciągiem ze świniogron (co najmniej dwa tuziny),
Peeling do stóp z duokompleksem gouda,
Odżywka z błękitnych pomidorów jamajskich na rozdwarzające się
końcówki rzęs,
Superszybki krem pod oczy, nowość, z podtlenkiem azotu,
Błyszczak do noska, zwężający pory, z gluto-kompleksem witaminowym,
Balsam do ciała z róży grenlandzkiej,
Zmywacz do paznokci z naturalną beta-racyną,
Lakier do włosów z ulepszonym biutifulanem spiraliny,
Nawilżający krem pod uszy z konewkoiną kraniny,
Tonik do cery pięknej oparty na soku narcyzjany,
Pomadka ze stalowej magnolii, przeciw zmarszczkom nastoletnim. (Felix, Net
i Nika..., с. 94)*

- шампунь с лепестками **индийского хвоща**;
- бомбочки для ванны с **вытяжкой из винограда** (в количестве 12 штук);
- пилинг для ног с **дуо-комплексом гауда**;
- кондиционер из **голубых ямайских помидоров** от секущихся кончиков ресниц;
- супербыстрый крем для глаз, новинка, с **оксидом азота**;
- блеск для носа, сужающий поры, с **витаминным глюкокомплексом**;
- бальзам для тела из **гренландской розы**;
- средство для снятия лака с натуральным **бета-копытином**;
- лак для волос с улучшенной **бьюти-спируллиной**;
- увлажняющий крем **в лейке** для **ушных раковин**;
- тоник для красивой кожи, настоенный на **соке нарцисса**;

– помада со *стальной магнолией* против *подростковых морицин* (Феликс, Нэт и Ника ..., с. 57)

Данный фрагмент представляет интерес прежде всего тем, что автор создаёт гибридные термины, в которых одна часть названия уже существует в науке, а вторая является его собственным вымыслом. Например, он вводит название растения *skrzyp indyjski*, которого в реальности не существует, так как в ботанике известен только *skrzyp polny* (полевой хвощ). Однако перевод таких единиц не представляет особых проблем – указанное наименование на русский язык передано аналогично – *индийский хвощ*.

В приведённом списке подарков интерес представляет также неологизм *wyciąg ze świnogron*. Слово *świnogrona*, по всей видимости, образовано от *świnia* (свинья) и *winogrona* (виноград), что позволяет воспринимать его как насмешку над недолюбливаемой подругой. Однако переводчицы либо не заметили этой языковой игры, либо не проявили достаточной креативности, чтобы найти удачный аналог, передающий двойное значение. В результате в русском переводе появилось выражение *вытяжка из винограда*, которое звучит нейтрально и теряет свою выразительность, особенно учитывая, что большинство названий в списке связано с косметическими средствами.

В приведённом списке встречаются и другие названия, напоминающие настоящие термины, но таковыми не являющиеся. Например, *duokompleks gouda* (*дуо-комплекс гауда*), где используется название твёрдого голландского сыра, или *krem pod oczy z podtlenkiem azotu* (*крем для глаз с оксидом азота*). Оксид азота при нормальных условиях представляет собой бесцветный негорючий газ с приятным сладковатым запахом и вкусом. Его нередко называют «веселящим газом» из-за вызываемого им опьяняющего эффекта и приступов смеха. Кроме того, он применяется в медицине как ингаляционный анестетик, что делает его использование в креме крайне сомнительным.

Не существует также растения под названием *róża grenlandzka* (гренландская роза). Стоит напомнить, что три четверти Гренландии покрыты единственным в своём роде постоянным ледяным щитом, что делает выращивание там такого теплолюбивого растения, как роза, практически невозможным.

Нет также названий: *błękitne pomidory jamajskie* (голубые ямайские помидоры), хотя по Интернету мы выяснили, что существует сорт помидоров – *Blue Gold*, которые имеют синий цвет; *[błyszczuk do noska] z glutu- kompleksem witaminowym* – *gluto* – это может быть как часть слова *gluten* (глютен), которое обозначает группу сходных белков, содержащихся в семенах злаковых растений, в особенности пшеницы, ржи и ячменя, так и соотнесение с разговорным словом *glut*, т.е. сопли. В русском переводе здесь использован термин – [блеск для носа] с витаминным глюкокомплексом. Как видно, в данном случае появляется дополнительный элемент языковой игры, которого нет в оригинале. Его источником является первая часть слова *глюкокомплекс*, которая может вызывать ассоциации не только с глютенем (как в польском языке), но и со словом *глюки*, которое в молодёжном жаргоне обозначает галлюцинации (как правило, в результате приёма алкоголя, наркотиков или других психоактивных веществ).

Таким же образом созданы здесь и другие псевдотермины, напр. *beta-racisyna* (от слова *racica*, русск. – *копыто*) – в переводе *бета-копытин*; *biutifulan spirality* (от английских слов *beauty* – красота, *full* (полный чего-то) и *spirala* – в переводе *бьюти-спирулина* (*spirala* – это по-русски *спираль*, однако в переводе опять выбран аналог, интенсифицирующий языковую игру. «Спирулина – это сине-зелёная водоросль, которую также называют суперфудом или „едой будущего”⁴⁶.

⁴⁶ Г. Минкевич, А. Нургалеева: *Что такое спирулина и зачем она нужна?*

<https://www.championat.com/lifestyle/article-4482553-cto-takoe-spirulina-i-zachem-ona-nuzhna-polza-i-vred-dlya-organizma-dlya-chego-i-kak-prinimayut-spirulinu.html> (Дата обращения: 10.06.2023).

По сути, это фотосинтетические цианобактерии. Своё название они получили из-за содержащегося в них синего пигмента фикоцианина (с греческого *kyanos* – *синий*)⁴⁷.

Псевдотермин *konewkoina kraniny* образован на основе слов *konewka* (*лейка*) и *kran* (от *kranówa* – вода из-под крана). В данном случае переводчицы снова выбрали иное решение, однако созданный им аналог также содержит элемент языковой игры на словообразовательном уровне – *крем в лейке для ушных раковин*. Дополнительную игру слов создаёт омонимия: в выражении *ушная раковина* (*małżowina uszna*) слово *раковина* по-польски означает *zlew* (*мойка, раковина*), что вызывает ассоциации с лейкой и водой.

Интересно звучит также название тоника – *tonik do cery pięknej oparty na soku narcyzjany*, в русском переводе – *тоник, настоенный на соке нарцисса*. Нарцисс, как известно, – это не только название растения, но также в древнегреческой мифологии имя сына речного бога Кефиса и нимфы Лириопы (Лаврионы), ставший символом юношеской гордыни и самовлюблённости. Таким образом определяются люди с раздутым чувством собственной значимости.

Следующее название – *Pomadka ze stalowej magnolii, przeciw zmarszczkom nastoletnim* (*помада со стальной магнолией против подростковых морщин*) – привлекает внимание не только интересным сочетанием *stalowa magnolia*, которое, как можно предположить, отсылает к известному американскому фильму 1989 года *Steel Magnolias* (*Stalowe magnolie* в польском переводе, *Стальные магнолии* – в русском), но и использованием оксюморона. Речь идёт о выражении *zmarszczki nastoletnie* (*подростковые морщины*), в котором сочетаются два противоречащих друг другу понятия. Стоит отметить, что постпозиция

⁴⁷ Там же.

определения в оригинале придаёт этому выражению оттенок, характерный для терминов.

Языковой особенностью фантастической литературы для детей можно считать также наличие неологизмов, однако, не только таких, которые связаны, напр., с технологическим процессом, а неологизмов, соотносимых с повседневной жизнью. Большинство из них – это ситуационные, контекстные неологизмы (окказионализмы)⁴⁸. Примеры таких единиц находим во фрагментах, приведённых ниже:

Dziewczyna miała na sobie stary, powyciągany dres i kapcie. Uśmiechnęła się przepraszająco.

*– Nie poznaję cię w tych **cichoszemrach** – skwitował Net, zerkając na jej obuwie. (Felix, Net i Nika ..., с. 47)*

Девочка была одета в старый, растянутый спортивный костюм и тапочки. Она виновато усмехнулась.

*– Не узнаю тебя в этих **тихоходах**, – сказал Нэт, поглядывая на ее обувь. (Феликс, Нэт и Ника ..., с. 30)*

Cichoszemry – это неологизм, образованный путём сложения. В тексте он выступает в роли существительного, обозначая тип обуви, которая практически не издаёт звуков для окружающих. Такая характеристика соответствует значению слов, составляющих данное словообразование, а именно *cichy* и *szemr*⁴⁹ (архаическая форма слова *szmer*). В качестве аналога в русском переводе используется сложное существительно *тихоходы*, образованное от слов *тихий* и *ход* (ходить). Однако, в отличие от оригинального слова, русский эквивалент зафиксирован в словарях (разг. *О том, кто (что) медленно идёт*,

⁴⁸ См. подробное рассмотрение неологизмов и их классификацию: H. Salich: *Techniki i strategie tłumaczenia neologizmów autorskich*. Warszawa 2018, с. 22–24.

⁴⁹ Статья: *szemr* <https://sjp.pwn.pl/doroszewski/szemr;5503827.html> (Дата обращения: 07.12.2023).

двигается)⁵⁰. Он также является синонимическим названием животного – ленивца⁵¹.

Похожим образом созданы и другие неологизмы, встречающиеся в тексте произведения, напр., *robokelner* – сложное существительное, образованное путём объединения слов *robot* и *kelner*:

- *To robot z komputerem na pokładzie – powiedział.*
- *No i co? Tipa* i tak nie dostanie za taką obsługę.*
- *Mówiłem ci już, wtedy w nocy, w szkole. Powinniśmy współpracować. Ty zrobisz mechanizm, ja program.*
- *Ten **robokelner** nie jest zbyt bystry. Sądzisz, że zrobimy lepszego?* (Felix, Net i Nika ..., с. 102)

Русский переводчик, в свою очередь, использует в качестве аналога обычное сложение, то есть без соединительной гласной – *робот-официант*. Это словообразование соответствует нормам русского языка:

- Это робот с компьютером в голове, – сказал он.*
- *Ну и что? Чаевые он все равно не получит за такое обслуживание.*
- *Я тебе уже говорил, тогда в школе. Мы должны сотрудничать. Ты делаешь робота, а я пишу программу.*
- *Этот **робот-официант** не слишком быстрый. Думаешь, мы сможем сделать лучше?* (Феликс, Нэт и Ника ..., с. 61)

Следует также отметить, что в данном примере появляется сигнал категории «чужого», а именно английское слово *tip*, которое склоняется по нормам польского языка. Однако автор решает пояснить его значение в примечании, предполагая, что не все читатели произведения владеют английским языком.

В качестве следующего примера ситуационных неологизмов можно привести наречие *golorącz* в следующем отрывке:

⁵⁰ Статья: *тихоход*: Энциклопедический словарь: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/es/148587/тихоход> (Дата обращения: 07.12.2023).

⁵¹ Статья: *тихоход*: Словарь синонимов: https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_synonims/383186/тихоход (Дата обращения: 07.12.2023).

Japończycy to jedzą golorącz.

– *Nie ma takiego słowa – zauważyła Nika.*

– *Teraz już jest. (Felix, Net i Nika ..., с. 103)*

Факт, что это слово является окказионализмом, подчёркивает героиня произведения, заявляя, что такого слова не существует. *Golorącz* представляет собой сложение, образованное на основе разговорного выражения *gołymi rękami*⁵² (т.е. без применения каких-либо инструментов, только с помощью рук). Подобные неологизмы делают текст более экспрессивным и индивидуальным, а их использование позволяет автору показать креативность героев. В русском переводе эквивалентное слово *голоручно* создано аналогичным способом, так как в русском разговорном языке также существует фразеологизм *голыми руками* в значении: «разг. Без оружия, вооружения, каких-либо приспособлений»⁵³.

Японцы это едят голоручно.

– *Нет такого слова, – заметила Ника.*

– *Уже есть. Ну уже могли бы наконец рассказать мне то, что хотели? (Феликс, Нэт и Ника ..., с. 62).*

В данном произведении можно найти множество подобных примеров. Один из них – *książnik*, образованный от слова *książka* (книга), встречается в следующем фрагменте:

– *A to? – Net wziął coś, co wyglądało jak ekran od laptopa z kilkoma przyciskami z boku i z odłączanym rysikiem.*

– *To książnik – Felix włączył urządzenie, które wyświetliło ekran powitalny.*

– *To po prostu komputer bez klawiatury...*

– *Zaprojektowano go do czytania e- booków, czyli książek w wersji elektronicznej, ale nadaje się do wielu innych rzeczy. Rozpoznaje pismo ręczne, więc może służyć jako notatnik. No i można w nim uruchamiać zwykłe programy. (Felix, Net i Nika ..., с. 128)*

⁵² Статья: *gołymi rękami*. *Wielki słownik języka polskiego*.

<https://wsjp.pl/haslo/podglad/16562/golymi-rekami> (Дата обращения: 06.07.2023).

⁵³ Статья: *голыми руками*: *Фразеологический словарь русского литературного языка* <https://rusphraseology-dict.slovaronline.com/2665-Голыми%20руками> (Дата обращения: 06.07.2023).

Из подробного описания устройства становится ясно, что оно соответствует тому, что мы знаем под названиями *czytnik książek elektronicznych*, *czytnik e-książek*, *czytnik e-booków*, *e-czytnik* (англ. *e-book reader*). Применение неологизма для обозначения этого устройства, вероятно, связано с тем, что на момент выхода книги подобная техника только начинала появляться на рынке.

В русском же переводе это устройство для чтения электронных книг называется с помощью неосемантизма, употребляемого в настоящее время, т.е. *читалка*⁵⁴. Это можно объяснить тем, что во время издания текста перевода такие устройства уже были известны.

– *А это? – Нэт взял в руки что-то, что выглядело как экран от ноутбука со стилусом и несколькими кнопками сбоку.*

– *Это **читалка**, – Феликс включил устройство, и на экране появилось приветственное изображение.*

– *Это просто компьютер без клавиатуры.*

– *Спроектировано для чтения e-book, то есть электронных книг, но он годится и для других вещей. Распознает почерк, может быть записной книжкой. Ну, можно на нем запустить и обычные программы. (Феликс, Нэт и Ника ..., с. 69)*

Интерес представляет также авторский неологизм *bezsensor*, то есть *wykrywacz bezsensu* (детектор бессмысленности). Он образован от выражения *bez sensu* (без толку) с помощью аффикса *-or*, по аналогии со словом *detektor*:

– *A to coś nowego! – zawołał, wskazując małe pudełko z czerwoną lampką i mikrofonem.*

– *To **bezsensor** – wyjaśnił Felix, włączając urządzenie – Czyli wykrywacz bezsensu. Powiedz coś głupiego.*

⁵⁴ В русском языке применяется также слово *букридер*, т.е. заимствование из английского языка. Первоначально слово *читалка* имело следующее значение: 1. То же, что читальня, читальный зал (школьн. и вузовск. арг.). *Заниматься в читалке*. 2. Подставка, настольный пюпитр для читаемой книги (устар.): *Толковый словарь русского языка под редакцией Д. Н. Ушакова*. <https://kartaslov.ru/читалка> (Дата обращения: 06.07.2023).

– *Efter jest informatycznym geniuszem.*

Zapaliła się czerwona lampka i rozległo się alarmujące brzęczenie.

– *Tata chciał to sprzedać do Sejmu – wyjaśnił Felix – Ale przyrząd jest zbyt czuły i włączał się już na sto metrów przed parlamentem. (Felix, Net i Nika ..., c.127)*

В русском переводе это слово передаётся посредством транслитерации как *безсенсор*. Однако при этом утрачивается элемент языковой игры, присутствующий в оригинале благодаря смысловой цепочке: *bezsensor – wykrywacz bezsensu (детектор бессмысленности)*. Переводчик сохраняет данное слово в тексте, но поясняет его с помощью лексики, не связанной напрямую с исходным выражением, заменяя его на *детектор абсурда*:

– *А это что-то новенькое! – воскликнул он, указывая на маленькую коробочку с красной лампочкой и микрофоном.*

– *Это безсенсор, – пояснил Феликс, включая аппарат. – Или детектор абсурда. Скажи что-нибудь глупое.*

– *Эфтипи – гений информатики.*

Загорелась красная лампочка, и раздалось тревожное жужжание. (Феликс, Нэт и Ника ..., с. 76)

Интересные новообразования находим также в произведении Кшиштофа Пискорского *Cienioryt (Тенеграф)*.

Głęboka cieńprzestrzeń była całkowicie nieprzystosowana dla istot światła. Poniżej cieńboskości durghit ludzie dusili się i dławili, tracili wzrok, tak że nie widzieli już nawet lampki we własnej dłoni. Na cieńboskości ashrug nie dało się iść. (Cienioryt, c. 208)

Глубокое тенепространство совершенно непригодно для созданий света. Ниже тенесторонности дургхир люди задыхались и давились, теряли зрение, так что даже не видели лампу или собственные руки. В тенесторонности ашруг невозможно было ходить. (Тенеграф, с. 98)

В приведённом фрагменте обнаруживаем несколько неологизмов, которые создают специфическую атмосферу и передают уникальные концепты мира, описанного в произведении. Первый из них – это слово *cieńprzestrzeń* / *тенепространство* – ключевое для данного произведения, которое в книге объясняется следующим образом:

W rzeczywistości cieńprzestrzeń różni się od jasnej przestrzeni tym, że jest niezwykle głęboka, choć jednocześnie niewielka. Jeden z pierwszych cieńmistrzów, Sina, porównał ją do ogromnej płachty czarnego muślinu, złożonej stukrotnie, aż stworzy nieduży, lecz wysoki prostokąt. (Cienioryt, с. 98)

В реальности тенепространство отличается от пространства светлого тем, что оно невероятно глубоко, хотя одновременно невелико. Один из первых тенемастеров, Сина, сравнивал его с огромным полотнищем темного муслина, стократно сложенным, так что получился небольшой, но толстый прямоугольник. (Тенеграф, с.208)

Как в оригинале, так и в переводе указанный термин представляет собой сложение из двух слов – *cień* (тьень) и *przestrzeń* (пространство), обращая, тем самым, внимание на пространство, наполненное тенью, неприспособленное для существ света. Похожим образом созданы здесь и другие неологизмы, как, напр., *cieńboskość* – сочетание слов *cień* (тьень) и *boskość* (божественность). Польский неологизм *cieńboskość* представляет собой концепт, который не существует в реальной жизни. Русский перевод сохраняет его мистическую сущность, хотя использует слово *сторонность* вместо *божественность*, что немного меняет восприятие, делая его более пространственным. К этому неологизму добавлен ещё один – слово *durghit*, которое не является известным ни в польском языке, ни в других основных языках. Оно может быть именем собственным и применяться для создания атмосферы таинственности, ассоциируясь с чем-то неизвестным и мистическим.

В данном фрагменте находим также неологизм *ashrug*, который в русском переводе передан с помощью транскрипции, т.е. *ашруг*. В связи с тем, что его значение здесь не разъяснено, в обоих языках он вызывает ощущение чуждости и таинственности.

Передача неологизмов с помощью транскрипции является техникой, которую переводчик применяет здесь очень часто, примером чего могут послужить очередные фрагменты:

Kedesh – кедеш

*Głębiej na cieńboskości **kedesh**, zmysły ludzkie szalały. (Cienioryt, с. 208)*

Глубже, на тенесторонности кедеш, переставали функционировать человеческие чувства. (Тенеграф, с. 98)

Bahmut – бахмут

*I tak dochodziło do cieńboskości **bahmut**, wypalonej niewiarygodnym gorącym, gdzie istniało już tylko antysłońce, któremu można było spojrzeć prosto w oblicze odarte ze wszystkich zasłon. (Cienioryt, с. 208)*

И так – до самой тенесторонности бахмут, выжженной невыразимым жаром, где существовало лишь одно антисолнце, коему можно было взглянуть прямо в лицо, лишенное всех заслонов. (Тенеграф, с. 99)

или

darfur – дарфур

*Bylem ranny, ja i moje ciało, które wciąż dymiło, a włosy nadpaliły się od potwornej temperatury cieńboskości **darfur**. (Cienioryt, с. 372)*

*Я был ранен, я и мое тело, все еще дымившееся: волосы мне опалила жуткая жара тенесторонности **дарфур**. (Тенеграф, с. 172)*

Эта техника имеет как свои положительные, так и отрицательные стороны. К её достоинствам можно отнести сохранение оригинального звучания слова, что может играть важную роль в правильном восприятии,

особенно если слово обладает специфической фонетической окраской. Кроме того, транскрибированные слова могут нести культурные коннотации, которые трудно передать средствами перевода.

Однако у этой техники есть и недостатки. Во-первых, могут возникнуть сложности с произношением: в языках с разными фонетическими системами транскрипция нередко приводит к искажению звучания или затрудняет восприятие. Во-вторых, транскрибированные слова могут быть непонятны носителям языка перевода, особенно если их значение не объяснено или не введено в соответствующий контекст. В некоторых случаях они могут терять часть своего смысла или не полностью передавать семантику оригинала.

Подытоживая вышесказанное, можно отметить, что трудности перевода фантастической литературы в значительной степени связаны с насыщенностью текстов этого жанра научной терминологией, описаниями новых технологий и их применения. С одной стороны, писатель с их помощью отражает существующие в науке теории, идеи и концепции. С другой – прежде всего создаёт новый мир, новую реальность, с которыми знакомит читателя. Эти элементы служат не только для того, чтобы придать повествованию достоверность, но и чтобы вовлечь подготовленного адресата в своеобразную языковую игру. Кроме того, подобные средства помогают создать интересный сюжет, раскрыть проблематику текста, глубже представить характеры персонажей или предложить научные гипотезы, расширяя горизонты воображаемого мира.

В то же время фантастические тексты сохраняют все черты художественной литературы. Таким образом, созданные в этом жанре миры обладают особым онтологическим статусом. Не случайно подчёркивается, что терминологическая точность перевода напрямую связана со способностью определять на основе контекста или ситуации, к

какой парадигме специальных знаний относится то или иное выражение и с каким понятием оно соотносится⁵⁵.

Кроме того, требования, предъявляемые к переводчику, во многом схожи с теми, которые предъявляются к читателю произведений данного жанра. И переводчик, и читатель должны обладать определённой подготовкой. Итоговый результат и успешность коммуникации зависят от их общей компетенции. Многие переводческие приёмы позволяют отразить авторский замысел оригинала, а термины, псевдотермины и неологизмы, как правило, подбираются или создаются переводчиком с использованием аналогичных словообразовательных моделей.

Терминология, заимствованная из различных областей науки и техники, в фантастической литературе может сохранять своё исходное значение или приобретать новые оттенки, адаптированные под художественный контекст. При этом псевдотермины, основанные на существующих научных моделях, но не имеющие реальных аналогов, создают уникальный лексический пласт, характерный для жанра. Неологизмы, особенно авторские, обогащают язык произведения, добавляя ему индивидуальности и оригинальности. Они могут быть образованы по различным словообразовательным моделям, включая аффиксацию, сложение, конверсию и заимствование. В фантастической литературе их роль является особо важной, поскольку они помогают создавать новые концепты, описывать технологии и формировать лексическую среду вымышленного мира.

Анализ переводческих решений, использованных в рассматриваемых произведениях, показывает, что выбор стратегии зависит от множества факторов, включая степень узнаваемости термина, его структуру и функцию в тексте. В большинстве случаев переводчики стремятся сохранять исходную форму или адаптировать её с помощью

⁵⁵ Z. Berdychowska: *Termin w przekładzie*. B: *Język trzeciego tysiąclecia. Konteksty przekładowe*. Ред. М. Piotrowska. Kraków 2005, с. 121.

аналогичных словообразовательных моделей. Однако встречаются и случаи неудачного выбора, приводящего к потере смысловых оттенков или изменению стилистической окраски термина.

ГЛАВА ЧЕТВЁРТАЯ

Категория «чужого» как переводческая проблема

Перевод как сфера межъязыковой и межкультурной коммуникации традиционно описывается через призму оппозиции „свой – чужой”. Посредством текста перевода чужая получателю культура становится доступной, а сравнение «чужого» и «своего» расширяет границы познания. Противопоставление своего и чужого миров находит отражение в языке и вызывает научный интерес лингвистов¹.

В данной главе мы сосредоточимся на оппозиции «свой – чужой», рассматривая её в рамках «категории чужого» (инаковости, чуждости). Данная категория связана с передачей не только языкового, но и культурного кода текста. Переводчик, сталкиваясь с «чужим», должен принимать решения о степени его адаптации или сохранения в зависимости от цели перевода и целевой аудитории².

В переводоведении категория «чужого» представляет собой концепцию, отражающую различия между культурами, языками и

¹ В.А. Митягина: *Преодоление инаковости в переводе: интернациональный презентационный дискурс высшей школы*. «Вестник ВолГУ». Серия 2, Языкознание. 2022. Т. 21. № 5, с. 51. <https://cyberleninka.ru/article/n/preodolenie-inakovosti-v-perevode-internatsionalnyy-prezentatsionnyy-diskurs-vysshey-shkoly/viewer> (Дата обращения: 03.12.2024).

² С концепцией данной категории связаны такие исследователи, как Лоуренс Венути: L. Venuti: *The Translator's Invisibility. A History of Translation*. London/New York 2008; Ханс Фермеер (теория скопоса, которая учитывает целевую аудиторию и культурную адаптацию); Ю. Найда (теория динамической и формальной эквивалентности): E. Nida: *Zasady odpowiedności*. [Пер. Anna Skucińska]. В: P. Bukowski, M. Heydel, Magda (ред.): *Współczesne teorie przekładu. Antologia*. Kraków 2009, с. 53–69; Юрий Лотман (культурно-семиотический подход, рассматривающий текст как систему знаков):

мировоззрениями, проявляющиеся в процессе перевода. Она подчёркивает сложность передачи культурных и социальных реалий, которые могут быть незнакомыми или чуждыми для носителей другого языка и культуры.

Разные исследователи по-разному трактуют понятие чуждости. Роман Левицки описывает чуждость как *obcość*³, тогда как другие польские исследователи, такие как Кшиштоф Хейвовски⁴ и Ежи Жмудзки⁵, используют иной термин – *инаковость* (*Andersartigkeit*⁶; *inność*). Этот понятийный хаос особенно заметен в исследованиях, посвящённых культурным элементам текста.

В русскоязычном переводоведении широко распространён термин *реалии*, который получил популярность в 1980-е годы после публикации монографии болгарских исследователей Сергея Влахова и Сидора Флорина *Непереводимое в переводе*⁷. В польской традиции чаще используются выражения «культурно маркированные элементы» или «элементы, несущие культурную специфику»⁸.

Некоторые исследователи также вводят понятие *культуремы*. Так, Владислав Г. Гак, например, определял культурему как «языковое выражение реалии, которое является одновременно формальным и

³ R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin 2000.

⁴ K. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa 2004.

⁵ J. Żmudzki: *Tłumacza obcowanie z obcością w translacji*. «Studia Translatorica», №13, 2022, с. 9–22.

⁶ Термин *Andersartigkeit* в немецком языке обозначает «инаковость», «отличие» или «чуждость». Он используется для описания того, что является иным, отличным от привычного или ожидаемого. Это понятие часто связано с восприятием различий между культурами, мировоззрениями, стилями или социальными нормами. *Collins Dictionary*: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/german-english/andersartigkeit> (Дата обращения: 12.12.2024).

⁷ Одними из первых о реалиях писали теоретики перевода Сергей Влахов и Сидор Флорин. В монографии *Непереводимое в переводе* они дают следующее определение этого термина: «Это лексические единицы, называющие объекты, характерные для жизни (быта, культуры, социального и исторического развития) одного народа и чуждые другим»: С. Влахов, С. Флорин: *Непереводимое в переводе*. Москва 1980, с. 7. Также онлайн: http://lib.ysu.am/disciplines_bk/b15a16a77c61f49f6da93583d3ebc30c.pdf (Дата обращения: 14.09.2024).

⁸ См. шире об этом: R. Lewicki: *Zagadnienia lingwistyki przekładu*. Lublin 2017, с. 231; K. Hejwowski: *Iluzja przekładu*. Katowice 2015, с. 67–72.

содержательным знаком, соотносящимся с определённым элементом действительности и передающим культурную информацию»⁹.

Другие исследователи рассматривают культураны как минимальные единицы культурной информации, которые необходимо учитывать при переводе для обеспечения адекватной передачи смысла и культурного контекста¹⁰.

В свою очередь, Кшиштоф Хейвовски определяет культурные элементы как «elementy tekstu, które w sposób szczególny łączą się z kulturą danego kraju»¹¹, подчёркивая их специфичность для исходной культуры. Анна Вежбицка расширяет понимание этой категории, отмечая, что такие элементы отражают не только характерный для общества образ жизни, но и его образ мышления¹².

Культурно маркированные элементы можно рассматривать как сигналы категории «чужого», поскольку они обозначают чуждость исходной культуры по отношению к культуре реципиента. Это делает их важными аспектами перевода, требующими особого внимания переводчика. Сложность проблемы усугубляется тем, что даже концепты, которые на первый взгляд кажутся универсальными, могут интерпретироваться по-разному в различных культурах. Таким образом, практически любой элемент текста может рассматриваться как культурно

⁹ «Предмет – это *реалия*, а название предмета – *культурема*. Культурема – языковое выражение реалии, формальный и содержательный знак, который соотносится с определённым элементом действительности для выражения и обозначения некоторой реалии – предмета или ситуации»: В.Г. Гак: *Языковые преобразования*. Москва 1998, с. 150.

¹⁰ См., напр., В.Е. Иванов, Н.М. Нестерова: *Об использовании переводческих трансформаций при передаче культурем*: «Нижевартовский филологический вестник», Том 9, № 2 (2024), с. 117–124: <https://filvestnik.nvsu.ru/2500-1795/article/view/642677> (Дата обращения: 23.10.2024). Исследователи отмечают, что «оба термина *реалия* и *культурема* являются достаточно частотными и даже используются как своего рода синонимы. Оба термина относятся к номинации этноспецифических понятий и предметов». Они отмечают также, что «культураны варьируются от простых понятий, таких как названия блюд, обычаев и праздников, до более сложных явлений, таких как литературные аллюзии, исторические события и элементы массовой культуры» (с. 119).

¹¹ «элементы текста, которые особенно связаны с культурой данной страны»: К. Hejwowski: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa 2006, с. 71.

¹² A. Wierzbicka: *Understanding Cultures through Their Key Words. (English, Russian, Polish, German and Japanese)*. New York/ Oxford 1997, с. 5.

обусловленный, если учитывать более широкий контекст его функционирования. Это делает вопрос определения культурных элементов в переводе особенно сложным и зависимым от исследовательского подхода.

Названия культурных элементов подвержены временным изменениям, поскольку объекты, обычаи или ценности, характерные для одной общности, могут проникать в другие культуры. Кроме того, в результате усиленных контактов между представителями различных культур, особенно соседствующих, а также в условиях нарастающей глобализации, часть названий культурных элементов включается в лексиконы целевых языков. Таким образом, они уже не воспринимаются как чуждые представителям целевой культуры, хотя по-прежнему остаются характерными для исходной культуры, которую представляют¹³. Флорин называет их международными реалиями (*international realia*)¹⁴, однако названия культурных элементов, подвергшиеся интернационализации, уже утрачивают свою национальную привязку, свой локальный колорит, так как «произошёл разрыв связи соответствующих понятий с конкретной чужой страной и чужой культурой»¹⁵.

Названия реалий могут выполнять различные функции в переводе, среди которых Р. Левицки выделяет три¹⁶:

- Экзотизирующая функция, заключающаяся в пробуждении у адресата коннотаций, связанных с иной культурой, что обусловлено тем, что описываемая реальность отличается от той, в которой находится получатель перевода.

¹³ R. Lewicki: *Zagadnienia lingwistyki przekładu*. Lublin 2017, c. 236.

¹⁴ S. Florin: *Realia in Translation*. В: P. Zlateva (ред.) *Translation as Social Action: Russian and Bulgarian Perspectives*. London 1993, c.124 (122–128).

¹⁵ R. Lewicki: *Zagadnienia lingwistyki przekładu*. Lublin 2017, c. 240.

¹⁶ Там же, с. 244.

- Познавательная функция – проявляющаяся главным образом в виде пояснительных сносок или глоссариев, с помощью которых переводчик воздействует на интеллектуальный уровень получателя, информируя его о характеристиках описываемой иной реальности¹⁷.
- Эмотивная функция – в данном случае переводчик стремится повлиять на формирование «эмоционального отношения читателя к представленной в тексте реальности и в более широком смысле – к представленной стране и её культуре¹⁸. Эмоциональная реакция получателя может быть как положительной, проявляющейся в любопытстве и восхищении другой культурой, так и отрицательной, если описанная реальность в переводе представлена как странная или экзотическая¹⁹.

Говоря о категории «чужого», можно выделить несколько её аспектов, среди которых основными являются:

1. Лингвистическая чуждость – здесь имеются в виду различия в грамматике, лексике и стилистике, которые могут затруднять передачу смысла без потери оригинального значения. Это, например, идиомы, диалектизмы или культурно обусловленные коннотации.
2. Культурная чуждость, т.е. различия в традициях, ценностях, нормах поведения, которые могут быть трудно передаваемыми на другой язык. Это касается реалий, таких как праздники, блюда, социальные институты²⁰.

Исследователи обращают также внимание на философскую и концептуальную чуждость, под которой подразумевают различия в

¹⁷ R. Lewicki: *Zagadnienia lingwistyki przekładu*. Lublin 2017, с. 248.

¹⁸ Там же.

¹⁹ Там же, с. 249.

²⁰ См. шире об этом: R. Lewicki: *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin 2000, с. 20–21; J. Lubocha-Kruglik: *Co nam przeszkadza w tłumaczeniu, czyli jeszcze o barierach w przekładzie*. В: J. Lubocha-Kruglik, O. Małysa (ред.) *Przestrzenie przekładu*. Katowice 2016, с. 18 (13–30).

мировосприятии, картине мира, религиозных представлениях, которые могут порождать трудности при интерпретации исходного текста²¹.

Широкую трактовку стратегий перевода в контексте категории чуждости предлагает Лоуренс Венути, который уделяет особое внимание вопросам видимости переводчика и степени адаптации текста для целевой аудитории. В своей концепции он противопоставляет две основные стратегии перевода: одомашнивание (*domestication*) и отчуждение (*foreignization*)²². Первая стратегия направлена на максимальное приближение текста к нормам и ожиданиям целевой культуры, что делает его более естественным и понятным для читателей, но одновременно может нивелировать элементы чуждости оригинала. Вторая стратегия, напротив, сохраняет особенности исходного текста, включая лексику, стилистику и культурные реалии, что позволяет читателю столкнуться с «инаковостью» оригинала, однако может усложнять восприятие перевода.

Таким образом, Венути подчёркивает, что выбор стратегии зависит не только от лингвистических факторов, но и от социокультурного контекста, статуса языка оригинала и языка перевода, а также от самого переводчика. Переводчик, как первый реципиент, сталкивается с сигналами «чужого» и, исходя из этого, принимает решение о необходимости адаптации определённых единиц языка оригинала к возможностям носителей целевой культуры.

²¹ Е.В. Кишина: *Комплексное исследование категории «свойственность – чуждость» в русском языке*. <https://cyberleninka.ru/article/n/kompleksnoe-issledovanie-kategorii-svoystvennost-chuzhdost-v-russkom-yazyke> (Дата обращения: 03.12.2024). В данной статье обобщаются разные направления исследования «своего – чужого». См. также: А.Б. Пеньковский: *О семантической категории «чуждости» в русском языке*. В: В. П. Григорьев (отв. ред.): *Проблемы структурной лингвистики 1985–1987*. Москва 1989, с. 54–82.

²² L. Venuti: *Strategies of Translation*. В: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Ред. M. Baker. London 2001. с. 240–244. Венути отмечает также: «The terms “domesticating” and “foreignizing” do not describe specific verbal choices or discursive strategies used in translation, but rather the ethical effects of translated texts that depend for their force and recognition on the receiving culture. [Термины «одомашнивание» и «отчуждение» не описывают конкретные словесные выборы или дискурсивные стратегии, используемые в переводе, а скорее обозначают этические эффекты переведённых текстов, которые зависят от их воздействия и признания в принимающей культуре]. L. Venuti: *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*. London – New York 2008, с. 14.

В рамках данной категории в настоящей главе мы будем обсуждать также вопросы, связанные с «третьей культурой». Дорота Урбанек элементами третьей культуры считает «wszystkie te elementy tekstu oryginału i/lub przekładu, które są obce zarówno językowi i kulturze oryginału, jak i językowi i kulturze przekładu»²³, отмечая также, что «Elementy trzeciej kultury są [...] potencjalnie najlepszym dowodem na przekładowy charakter tekstu, ze względu na to, że tłumacz nie zawsze potrafi taki element zlokalizować i odpowiednio zinterpretować»²⁴.

Элементы «третьей культуры» в оригинале и переводе представляют собой очень интересное явление, тем не менее, как отмечает Марта Казьмерчак, этот феномен о сих пор остаётся малоизученным и несистематизированным²⁵.

Как вытекает из анализа материала в произведениях, представляющих жанр фантастики, находим очень много сигналов категории чуждости, а также элементов «третьей культуры». Они представляют интерес как для переводческой теории, так и для практики.

²³ «Все эти элементы текста оригинала и/или перевода, которые являются чуждыми как языку и культуре оригинала, так и языку и культуре перевода»: D. Urbanek: *Pęknięte lustro. Tendencje w teorii i praktyce przekładu na tle myśli humanistycznej*. Warszawa 2004, с. 161.

²⁴ «Элементы третьей культуры являются [...] потенциально лучшим доказательством переводческого характера текста, поскольку переводчик не всегда способен локализовать такой элемент и правильно его интерпретировать»: D. Urbanek: *Pęknięte lustro. Tendencje w teorii i praktyce przekładu na tle myśli humanistycznej*. Warszawa 2004, с. 161.

²⁵ M. Kaźmierczak: *Na peryferiach teorii – trzeci język w przekładzie*. <https://journals.akademicka.pl/moap/article/view/1800/4551>, с. 62. DOI: 10.12797/MOaP.22.2016.31.04 (Дата обращения: 07.12.2024). Отметим, однако, что данное явление было предметом нескольких работ польских переводоведов, в частности, M. Sadowska: *Elementy trzeciej kultury w przekładach polskich wersji „Mistrza i Małgorzaty” Michaila Bulhakowa*. «Acta Polono-Ruthenica» 2018, T. 3 № XXIII, с.141–155; M. Gąska: *Elementy trzeciej kultury w procesie tłumaczenia prozy Holenderskich Indii Wschodnich na języki polski i niemiecki* Kraków 2021; A. Adamowicz-Pośpiech: *O tłumaczeniu elementów „trzeciej kultury” i języka niestandardowego na przykładzie polskich wersji „Lorda Jima” Josepha Conrada* https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/16284/1/Adamowicz_Pospiech_O_tlumaczeniu_elementow_trzeciej_kultury.pdf (Дата обращения: 19.12.2024).

4.1. Слова и выражения, заимствованные из русского языка

В первую очередь рассмотрим примеры употребления слов и выражений, заимствованных из русского языка. Такие единицы мы обнаружили прежде всего в романе *Adept* Адама Пшихшты.

Этот роман представляет особый интерес в контексте сравнительного польско-русского переводческого анализа. Польский читатель сталкивается в нём со множеством сигналов «чужого», однако при переводе эти элементы часто утрачиваются. Автор использует русские слова, записанные так, как они звучат в польском языке (примеры 1–5). В переводе же эти слова представлены в их официальной орфографической форме, что устраняет эффект чуждости в тексте.

В *Adeptе* такой приём оправдан – русский язык является одной из доминант произведения, а его использование связано не только с сюжетными обстоятельствами, но и с общей стилистической стратегией автора. Действие романа частично разворачивается в российских реалиях, поэтому переводчица не могла заменить русский язык другим, так как это нарушило бы аутентичность повествования и тематическую целостность произведения.

Проиллюстрируем это примерами:

[1] – *Wy kto takoj?* – *zapytał, mrużąc oczy, żołnierz w mundurze żandarma.* – *Al... alchemik. Licencjonowany – dodał Rudnicki pośpiesznie.* – *Moje dokumenty...* – *Leżat'!* – *warknął tamten, popierając rozkaz ruchem karabinu.* (*Adept*, с. 7)

– *Кто такой?* – *спросил солдат в мундире жандарма, прищурив глаза.* – *Ал... алхимик. Лицензированный,* – *добавил Рудницкий поспешно.* – *Мои документы...* – *Лежать!* – *рывкнул солдат, подкрепляя приказ дулом карабина.* (*Adept*, с. 4)

[2] – **Zastrielit'**? – spytał obojętnie żandarm, podzuczając kolbę do policzka. – Jeszcze nie – odparł dowódca z prawdziwym bądź udawanym wahaniem w głosie. – Kto wie do czego nam się przyda **gospodin alchimik**? Wstawajcie! – rzucił szorstko. (Adept, c. 8)

– **Пристрелить?** – равнодушно спросил жандарм, прижимая приклад щекой. – Пока нет, – ответил командир с реальным или притворным замешательством в голосе. – Кто знает, зачем нам понадобится **господин алхимик**? (Адепт, с. 4)

[3] – Załóż mi opatrunek, Matuszkin – burknął niecierpliwie dowódca. – Bo będzie nam tu marudził do rana. – **Słuszajus', wasze wysokobлагородie**. (Adept, c. 8)

– Перевяжи его, Матушкин, – нетерпеливо приказал командир. – Иначе будет нить до утра. – **Слушаюсь, ваше высокоблагородие**. (Адепт, с. 5)

[4] – **Благодариу, gospodin alchimik!** – wyskandował, stając na baczność, Matuszkin. (Adept, c.18)

– **Благодарю, господин алхимик!** – проскандировал, вытянувшись в струнку, Матушкин. (Адепт, с. 11)

[5] – Kim pan... kim jesteś? – poprawił się, kosztując trunku. Zapachniało jagodami i wanilią, o podniebienie uderzyła fala ognia z posmakiem czekolady. – Oficerem **Sobstwiennogo Jego Impieratorskiego Wieliczestwa Konwoja**. (Adept, c. 31)

– Кем вы... кто ты? – исправился он, пробуя выпивку. Запахло ягодами и ванилью, а в небо ударила волна огня со вкусом шоколада. – Офицер **Личного Конвоя Его Императорского Величества**. (Адепт, с. 17)

Приведённые примеры показывают различия в передаче русскоязычных вставок в оригинальном тексте и переводе, что непосредственно влияет на восприятие категории чужого. В польском тексте русские слова переданы в фонетической адаптации к польской графике, что подчёркивает их чуждость для польского читателя (напр: Wy

kto takoj?, *Leżat*!). Такой приём влияет на восприятие текста. В польском оригинале данные вставки визуально и фонетически выделяются, сигнализируя о присутствии чужого языка и создавая атмосферу иноязычности. Можно сказать, что польский читатель сталкивается с языковой экзотикой, что усиливает ощущение российского антуража в романе.

В русском переводе эти же фразы записаны в официальной русской орфографии, что устраняет эффект чуждости (напр. *Кто такой?*, *Лежат*!). Можно сказать, что они нейтрализованы. В результате этого теряется их стилистическая и инородная окраска. Восприятие персонажей и их реплик становится для русскоязычного читателя более естественным, но при этом снижается эффект инаковости, который был заложен в оригинале.

Таким образом, изменение графической формы русскоязычных вставок при переводе непосредственно влияет на передачу сигналов категории «чужого»: в польском тексте она сохраняется за счёт орфографической адаптации, в русском – утрачивается, так как фразы выглядят привычными и естественными для носителей языка.

В следующем примере также присутствует сигнал категории чуждости, проявляющийся в употреблении дворянского титула *барин*. Согласно словарному определению, *барин*²⁶ – это представитель высшего сословия, господин. В современном русском языке это слово чаще используется в переносном значении, обозначая человека, который избегает работы, перекладывает обязанности на других и ведёт себя высокомерно. Данный термин имеет выраженную культурную

²⁶ Статья: *барин*: Мультимедийный лингвострановедческий словарь «Россия»: <https://ls.pushkininstitute.ru/lsslovar/?title=Барин/C1-C2> (Дата обращения: 17.12.2024). Этот термин объясняется также автором оригинального произведения в Глоссарии – «Izwoltie, barin – Pozwólcie, panie». Фрагмент книги – *Zwroty obcojęzyczne i ciekawostki* и в русском переводе – *Глоссарий* – прилагается к настоящей работе (Приложение № 1, с. 342). На его публикацию в нашей диссертации мы получили согласие издательства.

специфику: он не только может быть незнаком польскому читателю, но и не является широко употребительным в современном русском языке. Однако в русской литературе XIX века слово *барин* было распространено в произведениях, описывающих жизнь дворянства и социальные отношения того времени²⁷. Перевод слова *barin* как *барин* является лексически правильным, поскольку оба термина имеют идентичное историческое и социальное значение.

– *Może **barin** Rudnicki będzie wiedział?* (*Adept*, с. 48)

– *Может, **барин** Рудницкий знает?* (*Адепт*, с. 27)

Перевод слова *barin* как *барин* является лексически и семантически корректным, поскольку в обоих языках этот термин сохраняет идентичное историческое и социальное значение. В данном контексте его использование в польском тексте выполняет функцию сигнала чуждости, подчёркивая влияние русской культуры на повествование.

Следует также добавить, что роман *Адепт* содержит в конце глоссарий, в котором представлены пояснения к иноязычным выражениям. В отличие от традиционного подхода, эти пояснения не вынесены в сноски, а собраны в отдельном разделе²⁸, что позволяет автору более структурированно представить комментарии к лексическим единицам. Особенность данного глоссария заключается в том, что он не ограничивается переводами, а включает расширенные комментарии, содержащие дополнительные сведения о значении и культурном контексте употребления отдельных выражений.

²⁷ Это типично русское название, которое польскому читателю может быть не знакомо, но оно также не распространено в русскоязычных странах. Например, в произведениях Николая Гоголя и Александра Пушкина *барин* используется для обозначения дворянских персонажей и их взаимодействия с крестьянами. См., напр. А. Пушкин: *Капитанская дочка*, *Дубровский*, *Евгений Онегин*; Н. Гоголь: *Мёртвые души*, *Ревизор*, *Шинель*.

²⁸ А. Przechrzt: *Adept (Zwroty obcojęzyczne i ciekawostki)* ..., с. 367–372; А. Пшехшта: *Adept (Глоссарий)*..., с. 197–198. Фрагмент книги – *Zwroty obcojęzyczne i ciekawostki* и в русском переводе – *Глоссарий* – прилагается к настоящей работе (Приложение № 1). На его публикацию в нашей диссертации мы получили согласие издательства.

Объём глоссария в польской версии составляет 47 статей, тогда как в русском переводе их количество сокращено до 9. Это объясняется тем, что в оригинале значительная часть пояснений относится к русским языковым элементам, воспринимаемым польским читателем как чуждые. В переводе эта категория утрачивает свою актуальность, что делает их включение в глоссарий избыточным. Таким образом, в русскоязычном переводе глоссарий ориентирован на пояснение выражений, относящихся к иным языковым и культурным системам, а также на объяснение реалий, требующих дополнительного комментария.

Использование заимствованных из русского языка слов и выражений зафиксировано также в романе *Nocarz* Магдалены Козак. В тексте встречается русское слово *понятно*, записанное с использованием польского алфавита. Применение техники транслитерации при передаче заимствованного лексического элемента делает данное слово маркером категории чуждости в тексте:

*Ludzie o nas nie wiedzą i na razie tak ma zostać, **paniatno**?* (Nocarz, с.71)

*Пока что люди о нас не знают, и так должно быть, **понятно**?* (Ночар, с. 67)

В русском переводе сигнал «чужого» устраняется, поскольку переводчица использовала то же самое слово, но записанное кириллицей. Сохранение категории чуждости в русском переводе требовало бы замены русского слова иноязычным выражением, незнакомым русскоязычному читателю. Одним из возможных решений могло бы стать использование английского языка. В таком случае рассматриваемое предложение могло бы быть переведено следующим образом: *Пока что люди о нас не знают, и так должно быть, **it's clear**?* Как нам кажется, такой перевод воспроизвёл бы структурный приём оригинала, тем самым компенсируя утраченную категорию чуждости.

Другой аналогичный пример можно найти в романе *Ja, diablica*. В данном случае автор использует три синонимичных глагола: *kapować, rozumieć, panimat'*. Последнее слово представляет собой транскрипцию русского *понимать*, что подчёркивает категорию чуждости в оригинальном тексте. Такая последовательность слов используется для усиления эффекта категорического отказа от понимания или отсутствия намерения что-либо осознавать.

Jestem jak anioł stróż, tylko ubieram się na czerwono, kapujesz? Jednak Aleksander nie miał zamiaru kapować, rozumieć, ani panimat'. Bez słowa rzucił się do ucieczki. (*Ja, diablica*, с. 250)

Я как ангел-хранитель, только в красном, понимаешь? Но Александр не собирался ни понимать, ни розумеч, ни андерстэнд. Не говоря ни слова, он бросился бежать. (*Я, дьяволица*, с. 234)

В русском переводе для создания эффекта чуждости вместо транскрибированного русского слова *понимать* используется аналог *андерстэнд*, образованный от английского *understand*. Кроме того, в тексте появляется польское слово *rozumieć*, переданное в транскрипции как *розумеч*. Такой переводческий приём можно считать удачным, поскольку введение английского заимствования и транскрибированного польского слова позволяет компенсировать утраченную в переводе категорию чуждости. Благодаря этому сохраняется стилистическая и смысловая игра оригинала, основанная на многоязычности.

Следует здесь добавить, что использование слова *андерстэнд* не только сохраняет эффект языковой инородности, но и создаёт дополнительную ассоциацию с английским пространством, что соответствует стратегии передачи чужеродных элементов в тексте. Кроме того, его транскрипция на русский язык подчёркивает эффект странности, усиливая впечатление сознательной игры с лексическими заимствованиями.

4.2 Слова и выражения, заимствованные из французского языка

Следующим языком, который часто используется в анализируемых нами романах, является французский. Наряду с латынью он часто встречается в речи персонажей, принадлежащих к высшим слоям общества. Как нам кажется, это не только подчёркивает их происхождение и статус, но и свидетельствует о владении престижными языками.

В приведённом ниже примере из романа *Adept* употребляется слово *mademoiselle*²⁹ – французская вежливая форма обращения, традиционно используемая по отношению к незамужним женщинам³⁰. Учитывая исторический контекст произведения, употребление *mademoiselle* остаётся допустимым и соответствует нормам эпохи, отражённой в романе. Перевод этого слова как *мадемуазель*³¹ кажется нам корректным как с лексической, так и с фонетической точки зрения. Он адаптирован к особенностям русского языка, интуитивно передаёт произношение оригинала и в то же время частично сохраняет категорию чуждости, так как остаётся распознаваемым как элемент французской лексики.

– Wszystko zgodnie z zasadami, **mademoiselle** – zapewnił. – Tu akurat mamy prawidłowe połączenie: szafiry i opale. (*Adept*, с. 56)

– Все согласно с правилами, **мадемуазель**, – заверил он. – Тут правильное сочетание сапфира и опала. (*Адепт*, с. 32)

В романе *Ja, diablica* встречается аналогичная форма обращения – *madame*. В отличие от *mademoiselle*, этот термин является эквивалентом польского обращения *pani* и употребляется в отношении женщин

²⁹ Статья: *mademoiselle*: Słownik języka polskiego PWN:

[https://en.wikipedia.org/wiki/Mademoiselle_\(title\)](https://en.wikipedia.org/wiki/Mademoiselle_(title)) (Дата обращения: 17.01.2025).

³⁰ Интересно отметить, что в 2012 году, в результате феминистских инициатив, это обращение было официально исключено из административных документов Франции с целью устранения различий, основанных на семейном положении женщин. В настоящее время вместо *mademoiselle* официально используется обращение – *madame*.

³¹ Статья: *мадемуазель*: Карта слов и выражений русского языка: <https://kartaslov.ru/значение-слова/мадемуазель> (Дата обращения: 17.01.2025)

независимо от их семейного положения, охватывая как замужних, так и незамужних. На русский язык это слово было переведено как *мадам*, что можно считать удачным выбором, поскольку оно адаптировано к фонетическим нормам русского языка, но при этом сохраняет чуждость, оставаясь узнаваемым как элемент французской речи:

Jego oczy napotkały mój wzrok. Widział mnie. – Madame – wyciągnął do mnie dłoń. (Ja, diablica, с. 100)

Теперь он видел меня. – Мадам. – Он протянул мне руку. (Я, дьяволица, с. 96)

В очередных примерах мы обнаруживаем французское слово *tante*³², переведённое на русский язык как *тётя*. С языковой точки зрения такой перевод представляет собой дословный лексический эквивалент. Однако в некоторых контекстах французское *tante* может использоваться не только как обозначение родства, но и как форма уважительного обращения, особенно в аристократической или буржуазной среде. В таких случаях перевод слова *tante* как *тётя* может привести к утрате социального оттенка, который присутствует в оригинале. Русское *тётя* воспринимается как нейтральное слово, тогда как во французском языке оно может содержать элемент вежливости, дистанции или уважения.

В приведённых примерах переводчик выбрал разные техники перевода:

[1] – **Tante** Marie... – *Oficer ucałował dłoń starszej pani. (Adept, с. 52)*

– **Тетя** Мария... – *офицер поцеловал руку старой женщины. (Адепт, с. 30)*

³² Статья: *tante: Le Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*: <https://www.cnrtl.fr/definition/tante> (Дата обращения: 03.01.2025).

[2] – *Skoro mamy być krewnymi, mów mi po imieniu albo „ciociu” – zadysponowała. – **Oui, ma tante** – odpowiedziała posłusznie Anastazja.* (Adept, с. 149)

– *Раз уж мы родственники, то называй меня по имени-отчеству или «тетя», – предложила она. – **Да, тетушка,** – послушно ответила Анастасия.* (Адепт, с. 82)

Как видно, во втором примере французское *ma tante* переведено как *тётушка*, что позволяет частично передать более тёплый или уважительный оттенок обращения. При необходимости сохранить эффект чуждости в переводе возможны другие решения, например, использование транслитерации (*ма тант*) или добавление пояснительных элементов в тексте. Однако в большинстве случаев перевод *tante* как *тётя* остаётся естественным и адекватным с точки зрения лексической эквивалентности. Как нам кажется, в таких ситуациях следует учитывать не только лексическое значение слова, но и прагматическую функцию в конкретном контексте.

В очередном примере находим французское обращение – *ma chère*, которое автор поясняет в словаре в конце книги. В русском переводе переводчик оставляет это выражение в исходной форме, не предоставляя аналогичного объяснения в глоссарии. Выражение *ma chère* – дословно означающее *моя дорогая*³³ – представляет собой форму вежливого обращения, характерную для французского дискурса. Оно может употребляться в различных коммуникативных ситуациях, включая как официальные, так и неформальные контексты, в зависимости от отношений между собеседниками. В русском языке существует адекватный эквивалент – *моя дорогая*, который полностью передаёт семантическое и прагматическое содержание оригинального выражения. Переводчица, однако принимает другое решение:

³³ Статья: *ma chère*: Słownik PONS: <https://pl.pons.com/tłumaczenie-2/francuski-polski/ma+chère> (Дата обращения: 03.09.2024)

*Od momentu „adoptowania” podopieczna alchemika traktowała go jak kuzyna. Niespecjalnie bystrego kuzyna... – Ależ, **ma chère Anastasie**³⁴... (Adept, с. 151)*

*С момента «удочерения» подопечная алхимика воспринимала его как двоюродного брата. Не очень умного брата. – Ну что вы, **ma chère Анастасия**... (Адепт, с. 83)*

В данном примере можно отметить две существенные проблемы. Во-первых, сохранение французского обращения *ma chère* без перевода нарушает единство стилистики текста, так как в других случаях переводчик передавал французские выражения, применяя русскоязычные обращения. Во-вторых, такое решение может повлиять на восприятие персонажа, который произносит эту реплику. В оригинале данное обращение несёт не только значение вежливости, но также может содержать оттенки лёгкой иронии или фамильярности. В русском языке сохранение французского выражения без адаптации может изменить тональность высказывания, сделав его более экзотизированным или подчеркнуто иностранным.

Кроме того, при передаче имени героини переводчица использовала русскую адаптацию *Анастасия* вместо французского *Anastasie*. Это логичный и естественный выбор, соответствующий нормам перевода антропонимов, особенно когда речь идёт о персонажах, которые могут иметь русские аналоги имён. Однако такой подход делает ещё более заметным контраст в стратегии перевода обращений³⁵: если имя адаптировано к русской системе, то обращение к нему также могло бы быть переведено с учётом норм русского языка.

В примерах, которые приводим ниже, функцию сигналов, маркирующих принадлежность к категории «чужого», выполняют

³⁴ *Ma chère Anastasie – Moja droga Anastazjo*: A. Przechrzt: Adept..., с. 370 (*Zwroty obcojęzyczne i ciekawostki*).

³⁵ См. шире на тему обращений в монографии Анны Рудык: A. Rudyk: *Zwroty adresatywne w języku polskim i rosyjskim*. Rzeszów 2021.

собственные имена. В первом случае таким элементом является название шампанского, во втором – марка одеколона. В обоих случаях переводчица оставила названия без изменений, что представляет собой одну из «стратегий» передачи реалий, о которой пишет Ритва Леппихалме³⁶.

[1] *Samarin poczęstował się kieliszkiem **Grande Cuvée** – ciotka zamawiała tylko najlepsze gatunki szampana – i rozejrzał po sali: w przyjęciu uczestniczyło góra trzydzieści osób.* (Adept, с. 55)

*Самарин пригубил бокал **Grande Cuvée** – тетка заказывала только наилучшие сорта шампанского – и оглядел салон: на вечеринке присутствовали тридцать человек.* (Adept, с. 31)

[2] – *Nie rozumiem. Coś jest nie tak z moją higieną? – zapytał tym razem naprawdę zły Matuszkin. – Wręcz przeciwnie – zapewnił alchemik. – Wszystko w porządku. Tylko że używasz dość ekskluzywnej wody kolońskiej **Chevalier d’Orsay**.* (Adept, с. 70)

– *He понял. Что не так с моей гигиеной? – спросил действительно разозлившийся Матушкин.*

– *Тут как раз наоборот, – заверил алхимик. – Все в порядке. Только пользуешься достаточно эксклюзивным одеколоном **Chevalier d’Orsay**.* (Adept, с. 40)

В данных примерах применяется стратегия заимствования без адаптации, которая часто используется при переводе собственных имён, особенно в случае товарных знаков, элитных брендов и топонимов, которые обладают значительной культурной или коммерческой

³⁶ R. Leppihalme: *Culture Bumps. An Empirical Approach to the Translation of Allusions*. Clevedon 1997, с. 84. Цит. по: К. Hejwowski: *Iluzja przekładu*. Katowice 2015, с. 82: «Zachowanie nazwy własnej w niezmienionej postaci lub w formie przyjętej w języku docelowym; ta „strategia” ma trzy warianty: 1a) Użycie samej nazwy; 1b) Użycie nazwy wraz ze wskazówką; 1c) Użycie nazwy z dokładnym objaśnieniem, np. przypisem»

[Сохранение собственного имени в неизменённой форме или в варианте, принятом в языке перевода; эта «стратегия» имеет три варианта:

1a) использование только имени;

1b) использование имени вместе с пояснением;

1c) использование имени с точным разъяснением, например, в виде сноски].

ценностью. Сохранение оригинальных названий позволяет вызвать желаемые коннотации, связанные с престижностью или социальной принадлежностью персонажей. Кроме того, французские названия создают у читателя ощущение подлинности и аутентичности. Попытка перевести или транскрибировать эти названия могла бы исказить их узнаваемость.

В очередных примерах используются выражения, традиционно применяемые во время дуэлей и фехтовальных поединков. В романе *Адепт* такие термины не выглядят чем-то необычным, поскольку персонажи регулярно используют французские междометия и выражения, что подчёркивает историко-культурный контекст произведения. В переводе на русский язык все эти фразы сохранены в оригинале без адаптации:

[1] *Ostatni, ten w podzielowanych butach, nie dał się zaskoczyć. Zdążył wydobyć własną szpadę, przyjął pozycję szermierczą. – En garde! – wyszczał z obcym akcentem.* (Adept, с. 50)

Последний, тот, что в подкованных сапогах, не удивился. Ему удалось вытащить собственную шпагу и занять фехтовальную позицию. – En garde! – прошипел он с иностранным акцентом. (Адепт, с. 28)

[2] – *Panowie! – Warecki podniósł głos. – Przedstawiciele obu stron uzgodnili, że pojedynek odbędzie się à volonté.* (Adept, с. 65)

– *Господа! – Варецкий повысил голос. – Представители обеих сторон договорились, что поединок будет проводиться à volonté.* (Адепт, с. 37)

[3] – *Touché! – zawołał Samarin, łapiąc się za serce. – Jak ciocia dobrze mnie zna...* (Adept, с. 55)

– *Touché! – завопил Самарин, схватившись за сердце. – Как вы меня хорошо знаете...* (Адепт, с. 28)

Эта стратегия позволяет сохранить историко-культурный колорит, так как французский язык традиционно ассоциируется с дуэльной

традицией, особенно в XVIII–XIX веках. Сохранение оригинальных терминов позволяет также подчеркнуть аутентичность сцен фехтования и передать атмосферу эпохи. В оригинале герои часто используют французские выражения, поэтому сохранение фехтовальных терминов в оригинале делает перевод более последовательным.

Помимо прочего, выражения *en garde!* и *touché!* широко известны даже за пределами фехтовальной терминологии, что позволяет русскоязычному читателю без труда понять их смысл. Фраза *touché!* же используется не только в спортивном контексте, но и как идиоматическое выражение, означающее признание удачного замечания или аргумента. В романе *Adept* эти выражения объяснены в глоссарии и переводятся как:

En garde! – «Przybrać postawę szermierczą!» – команда, означающая начало поединка в фехтовании.

Touché! – trafienie – в фехтовании означает «касание».

à volonté – dosłownie «według woli» – дословно «по желанию»³⁷.

Слово *touché* мы обнаружили также в романе *Ja, diabolica*. Оно объясняется автором в сноске следующим образом: «Touché (franc.) – trafiony», аналогично – в сноске оно объясняется переводчиком: «Touché (фр.) – победа, конец (прим. автора)», но здесь находим немного другое толкование. Разница между польским *trafiony* («попадание», «поражение в фехтовании») и русским вариантом *победа, конец* достаточно значима. В фехтовальной терминологии *touché* означает только попадание, но не подразумевает окончательной победы в поединке. Таким образом, переводческая интерпретация в русском варианте смещает смысл в сторону финальности, что может изменить восприятие сцены:

³⁷ Полные дефиниции помещены в словаре (в оригинале) и в глоссарии (в переводе), на указанных ранее страницах.

Pajmon złapał się dłonią za ranę. Pomiedzy jego palcami zaczęła płynąć ciepła krew. – Touché – zawołał zadowolony z siebie Beleth. (Ja, diablica, с. 255)

Паймон схватился за рану. Между его пальцами потекла теплая кровь. – Touché, – воскликнул довольный собой Белет. (Я, дьяволица, с. 238)

Здесь контекст явно указывает на нанесённое ранение, что соответствует первоначальному значению *touché* в фехтовальном и переносном смысле. Русская сноска придаёт термину более широкое значение, включающее идею окончательной победы, что не вполне соответствует фехтовальной логике.

Версию, представленную в оригинальном тексте, подтверждает также словарь, включённый Адамом Пшехштой в книгу *Adept*.

Touché! – okrzyk sygnalizujący trafienie w szermierce. (Adept, с. 369)

Touché! – в фехтовании означает «касание». (Adept, с. 197)

Как видим, словарная интерпретация термина подчёркивает его узкое спортивное значение, которое совпадает с пояснением в польском оригинале, но не соответствует русской версии, если речь идёт о романе *Ja, diablica*.

В примере, представленном ниже, рассматривается французская аббревиатура *RSVP* (*Répondez s'il vous plaît*), которая переводится на польский язык как – *Proszę o odpowiedź*, на русский же: *Пожалуйста, подтвердите своё присутствие*. Этот термин широко используется в деловой и светской переписке, особенно в приглашениях, когда требуется заранее подтвердить участие в мероприятии³⁸.

В оригинальном тексте выражение *RSVP* поясняется в диалоге персонажей, но не раскрывается полностью. Это объяснение позволяет

³⁸ Статья: *RSVP: Cambridge Dictionary*: <https://dictionary.cambridge.org/pl/dictionary/english/rsvp> (Дата обращения: 06.12.2024). См. также: J. Sutor: *Etykieta dyplomatyczna z elementami protokołu i ceremoniałów*. Warszawa 2016, с. 194.

читателю понять его значение, но не предоставляет информацию о его французском происхождении:

– *Co to znaczy „RSVP” i numer telefonu?* – *zapytała Celina.* – *To znaczy, że gospodarze proszą, żebyś potwierdziła, że masz zamiar przyjść* – *wyjaśnił Wiktor* – *Jak nie potwierdzisz, to cię potem nie wpuszczą.* (Felix, Net i Nika..., с. 72)

– *A что означает «PCBП» и номер телефона?* – *спросила Целина.* – *Это означает, что хозяйка просит, чтобы ты подтвердила, что придешь,* – *объяснил Виктор.* – *Если ты не подтвердишь, то потом тебя не впустят.* (Феликс, Нэт и Ника..., с. 54)

В русском переводе *RSVP* передано в виде *PCBП*, то есть транслитерировано без адаптации или пояснения. Однако, как нам кажется, такой выбор вызывает определённые проблемы. В оригинале *RSVP* написано в латинском алфавите, и читатель может либо сразу распознать его, либо при необходимости найти объяснение. В переводе же *PCBП* не вызывает никаких ассоциаций – выглядит как набор букв и не отсылает к французскому выражению, так как *RSVP* – это устоявшаяся международная аббревиатура.

В следующем примере рассматривается слово *ecru*, происходящее из французского языка. Оно обозначает светло-бежевый оттенок и встречается в различных языках в качестве заимствования. В оригинале это слово воспринимается как маркер «чужого» из-за нестандартного для польского языка сочетания букв *cru*, что может вызывать затруднения в произношении. Чтобы избежать непонимания, автор использовал сноску: «*ecru* – [czyt. ekri] odcień beżu» («*ecru* – [читается как экри] оттенок бежевого»):

*Wręczyła im trzy małe koperty w kolorze **ecru***, uśmiechnęła się jeszcze raz do Neta i wróciła do rozmowy z Klaudią.* (Felix, Net i Nika..., с. 71)

Она вручила им три маленьких конвертика цвета экрю, еще раз улыбнулась Нэту и вернулась к разговору с Клаудией. (Феликс, Нэт и Ника..., с. 53)*

В русском переводе, как видно, применена техника транслитерации – данное слово передано как *экрю*, что является удачным решением, так как оно уже давно присутствует в русском языке и встречается в текстах о моде, дизайне и текстиле. Кроме того, его произношение соответствует оригинальному французскому варианту, что облегчает восприятие. Дополнительно его значение поясняет сноска.

В анализируемых нами примерах появляются также слова, которые имеют устойчивый характер. Это обозначает, что они понятны или должны быть такими для большинства людей. Таким словом является, напр., *voilà*, которое широко используется как в повседневной речи, так и в литературе. Данное слово происходит от глагола *voir* (*видеть*) и наречия *là* (*там*), буквально означая *вот там*. В зависимости от контекста оно может передавать значение указания, завершения действия или демонстрации результата.

На русский язык *voilà* может переводиться как: *вот, готово, пожалуйста* – в нейтральном значении или как *вуаля* – в стилизованном или разговорном контексте, передающем французский колорит.

В анализируемых примерах встречаются две стратегии перевода: транслитерация (*вуаля!*), которая передаёт французский оттенок, но адаптирована для русской речи; сохранение оригинального написания (*voilà!*), подчёркивающего иностранное происхождение выражения:

[1] – *Nie wierzysz w ten świat. Oszukujemy cię. Nie będę umiała czegoś wyjaśnić i – voilà! – zdemaskowałem iluzję!* (*Перфекcyjna niedoskonałość*, с. 64)

– *Не веришь в этот мир. Мы тебя обманываем. Не сумею чего-то объяснить и – вуаля! – иллюзия раскрыта!* (*Идеальное несовершенство*, с.119)

[2] *Rudnicki otworzył drzwi, wraz z obrotami klucza wykonywał lewą ręką skomplikowane passy. – Voilà! (Adept, с. 33)*

Рудницкий открыл двери, вместе с поворотом ключа выполняя левой рукой какие-то сложные пасы. – Voilà! (Адепт, с. 18)

Оба варианта, использованные в переводах, можно считать приемлемыми, но их эффект разный: транслитерация (*вуаля!*) делает текст более адаптированным и естественным для русскоязычного читателя. Оригинальное написание (*voilà!*) же усиливает ощущение иностранности, подчёркивая французский контекст.

В последнем примере, который представляет использование французских слов и выражений, находим выражение *savoir-vivre*. Оно буквально переводится как «знание жизни»³⁹ (*savoir – знать, vivre – жить*), но в широком смысле обозначает совокупность правил хороших манер, норм этикета и вежливого поведения.

В примерах, приведённых ниже, это слово оставлено в оригинальном французском написании, что можно считать оптимальным переводческим решением:

*Złożył mi życzenia i pocałował w policzek. Następnie, chociaż zasady **savoir-vivre'u** tego zakazują, stuknęliśmy się kieliszkami. (Ja, diablica, с. 151)*

*Он пожелал мне много всего и поцеловал в щеку. Затем, хотя по правилам **savoir-vivre** это дурной тон, мы чокнулись бокалами. (Я, дьяволица, с. 143)*

В данном случае выражение *savoir-vivre* сохранено в оригинале, что подчёркивает его иностранное происхождение и ассоциацию с французской культурой хороших манер.

³⁹ Статья: *Savoir-vivre: Słownik języka polskiego PWN*: <https://sjp.pwn.pl/sjp/savoir-vivre;2574921.html> (Дата обращения: 28.07.2024). J. Sutor: *Etykieta dyplomatyczna z elementami ceremoniału*. Warszawa 2016; глава: *Savoir-vivre – pojęcie i znaczenie*, с. 53–56.

*W wyższych sferach – w sferach, w jakich obraca się na co dzień ojciec Angeliki – udawanie głupszego i gorzej poinformowanego to wręcz podstawa **savoir-vivre**’u. (Perfekcyjna niedoskonałość, с. 14)*

*В высших сферах – в сферах, где всякий день обращается ее отец – притворяться глупцом и плохо информированным – фундамент **savoir-vivre**. (Идеальное несовершенство, с. 28)*

Здесь выражение *savoir-vivre* также передано в оригинальной версии, что позволяет сохранить ассоциацию с французской традицией аристократического этикета.

Как видно, в обоих случаях переводчик выбрал прямое заимствование, оставив выражение *savoir-vivre* без изменений. Такое решение, как мы уже сказали, представляется нам правильным по нескольким причинам: термин *savoir-vivre* уже используется в ряде языков, включая русский, без перевода. Кроме того, сохранение оригинального написания усиливает культурный эффект, подчёркивая, что речь идёт о правилах поведения, связанными именно с французской традицией. Данное выражение отсылает также к концепции аристократического воспитания и правил хорошего тона, что важно для передачи социального контекста в тексте. Добавим, что в русском переводе использована поясняющая сноска, объясняющая значение этого термина.

4.3 Слова и выражения, заимствованные из латинского языка

В произведениях фантастической литературы часто употребляются также латинские слова и выражения. Есть несколько причин, которые объясняют это явление. Латинский язык оказал значительное влияние на формирование многих современных языков, но в настоящее время он является мёртвым и ассоциируется преимущественно с прошлым, наукой,

магией и ритуалами. Его употребление придаёт описываемым объектам, заклинаниям и явлениям торжественность и мистический характер⁴⁰.

Кроме того, важным представляется тот факт, что латынь не является национальным языком ни одного современного государства (за исключением Ватикана). Это делает её своего рода универсальным языком, что способствует её использованию в различных контекстах, требующих нейтральности и символической значимости. Латинские выражения часто воспринимаются как величественные и серьёзные, поэтому они широко применяются в названиях тайных обществ, артефактов, а также в титулатуре значимых персонажей.

Перевод латинских выражений на русский язык представляет собой сложный процесс, включающий не только лингвистические, но и культурные аспекты. Он требует анализа различий в грамматической структуре, семантике и контексте функционирования обеих языковых систем. Русский язык, относящийся к славянской языковой семье, использует кириллический алфавит, что представляет собой дополнительный фактор, усложняющий процесс восприятия и адаптации латинской лексики. Для русскоязычного читателя латинские выражения могут вызывать более сильное ощущение чужеродности по сравнению с польскоязычным читателем, поскольку польский алфавит основан на латинском. Однако большинство читателей как оригинального языка, так и языка перевода не в состоянии понять значение латинских выражений

⁴⁰ Влияние латыни можно обнаружить, например, в произведениях Толкина, хотя никто не говорил там на этом языке. Однако Толкин, будучи профессором филологии и знатоком древних языков, черпал вдохновение из латыни во многих моментах: *Квенья*, один из языков эльфов, имеет много общего с латынью как в грамматике, так и в звучании – это был язык учёных, поэзии и церемоний, подобно латыни в Европе. Кроме того, квенья не был разговорным языком, но использовался в культуре, как латынь в средние века. Толкин часто использовал латинские корни в именах и названиях, напр.: *mordor* – похож на латинское *mors* – смерть; *númenor* (*númen* – божественная воля); *gondor* – напоминает *condor* – крупная, мощная птица). Также *вострон*, или Общий язык Средиземья, выполнял ту же функцию, что и латынь в Европе – был международным языком, понятным для представителей разных народов. Таким образом, хотя в *Властелине колец* и других произведениях Толкина нет персонажей, говорящих на латыни, её влияние ощущается в языке, именах и самом устройстве мира Средиземья. Квенья можно рассматривать как эльфийский аналог латыни, что подчёркивает её культурную и историческую значимость.

без дополнительного пояснения, поскольку в настоящее время знание латинского языка ограничено. Таким образом, использование латинских терминов в фантастической литературе выполняет не только эстетическую и стилистическую функцию, но и формирует определённые когнитивные барьеры, влияющие на восприятие текста читателем.

Анализ предложений, содержащих латинские слова и выражения, позволяет выявить наличие формул, используемых в контексте приветствий. В романе *Nocarz* латинский язык выполняет функцию официального кода общения, ограниченного преимущественно формальными ситуациями, в частности ритуальными приветствиями, с помощью которых вампиры обращаются к своему Лорду. Следует подчеркнуть, что все латинские фразы сохраняются в оригинальной форме как в польском оригинале, так и в русском переводе. Кроме того, в обоих вариантах отсутствуют пояснительные примечания, что подчёркивает значимость этих выражений как неотъемлемого элемента атмосферы произведения.

[1] – **Salve, Domine!** – *pomyślał z mocą.* (Nocarz, с. 45)

– **Salve, Domine!** (Ночар, с. 39)

[2] – **Salvete, fratres!** – *zabrział im w głowach wyczekiwany głos* – **Salve, Domine!** – *wykrzyknęli jednogłośnie salutując.* (Nocarz, с. 122–123)

– **Salvete, fratres!** – *В головах прозвучал долгожданный голос.* – **Salve, Domine!** – *унисонно ответили они, отдавая честь.* (Ночар, с. 116)

[3] – **Salve, frater!** – *powiedział Ultor, pochylając się nad umierającym.* – **Salve, file Latentis.** (Nocarz, с. 53)

– **Salve, frater!** – *сказал Ультор, наклоняясь над умирающим.* – **Salve, file Latentis.** (Ночар, с.49)

[4] – **Dominus** – *wyszeptał.* – **Pater advenit. Salvati sumus. Salvati.** (Nocarz, с. 245)

– *Dominus*, – шепнул он. – *Pater advenit. Salvati sumus. Salvati.* (Ночар, с. 236)

[5] – *Domine*... – *wyszeptał kapitan błagalnie.* – *Salve eum*... (Nocarz, с. 248)

– *Domine*... – умоляюще шепнул капитан. – *Salve eum.* (Ночар, с. 239)

Приведённые здесь примеры показывают, что латинский язык в этом произведении используется не только для создания атмосферы торжественности и мистики, но и выполняет функциональную роль в системе общения персонажей. Сохранение латинских выражений без перевода в русском варианте текста свидетельствует о стремлении передать аутентичность авторского замысла и подчеркнуть сакральный характер речи.

Интересным представляется также следующий пример, в котором находим не только латинское выражение, но и название *Рубикон*, относящееся к небольшой реке, расположенной на Апеннинском полуострове и впадающей в Адриатическое море к северу от Римини⁴¹. До 42 года до н. э. эта река выполняла функцию границы между Италией и римской провинцией Цизальпийская Галлия. Однако в романе *Ночар* данный термин используется в переносном значении как крылатое выражение, обозначающее принятие решающего шага. В произведении он появляется в повествовательном контексте, когда персонаж Веспер оказывается перед выбором совершить первое убийство, что символизирует его окончательное превращение в хищника (вампира). В русском переводе использован общепринятый эквивалент термина *Рубикон*, адаптированный к контексту романа, что сохраняет его аллюзию на историческое и символическое значение.

Латинское выражение *Alea iacta est*⁴², согласно историческим источникам, было произнесено Юлием Цезарем в момент пересечения

⁴¹ *Mała encyklopedia kultury antycznej*: A–Z. Z. Piszczek (ред.). Warszawa 1983, с. 647.

⁴² (łac. Kości zostały rzucone) – słowa, które Gajusz Juliusz Cezar miał powiedzieć 10 stycznia 49 p.n.e., kiedy wraz ze swoją armią przekroczył rzekę Rubikon.

Рубикона. В дословном переводе оно означает «жеребий брошен», однако в современном языке функционирует как идиоматическое выражение, указывающее на необратимость принятого решения⁴³. В анализируемом переводе эта фраза была сохранена в оригинальной латинской форме, что подчёркивает её узнаваемость и устоявшуюся функцию в языке перевода.

*Rubikon drapieżnika. Tuż przed nim. A zatem: **Alea iasta est?*** (Nocarz, с. 87)

*Рубикон хищника. Прямо перед ним. **Altea iasta est.*** (Ночар, с. 78)

Таким образом, использование латинского выражения в оригинале и его сохранение в переводе свидетельствует о его устойчивой смысловой нагрузке, выходящей за рамки конкретного языкового контекста.

В остальных случаях употребления латинских элементов в романе *Ночар* переводчица также приняла решение сохранить их в неизменённой, оригинальной форме. Как в исходном тексте, так и в переводе, эти выражения не сопровождались дополнительными пояснениями, что подчёркивает их символическую значимость.

Особый интерес представляет выражение *mulier amicta sole*, восходящее к библейскому контексту, а именно к 12-й главе *Книги Откровения Иоанна Богослова*, где оно описывает апокалиптический образ женщины, «облечённой в солнце». В романе это выражение приобретает новую семантическую окраску, ассоциируясь с загадочной фигурой, чьи действия интерпретируются персонажами как роковые или судьбоносные:

[1] – *Pielegniarka – powiedział nagle, wargi mu drżały. – Weszła do nich, zabiła ich, podała krew z symbiontem. A potem wyszła, jakby nigdy nic. Niczym Anioł śmierci... **Mulier amicta sole.*** (Nocarz, с. 255)

⁴³ Н.Т. Баби́чев, Я.М. Боровский: *Словарь латинских крылатых слов*. Под ред. Я.М. Боровского. Москва 1982, с. 52–53.

– Медсестра, – сказал он внезапно дрожащими губами. – Вошла туда, убила их, подала кровь с симбионтом. А потом вышла, как будто ничего не случилось. Будто ангел смерти... **Mulier amicta sole.** (Ночар, с. 245)

[2] – *Widziałem ją – powiedział powoli. – Szła korytarzem z tacą pełną krwi... Ich krwi. Słońce świeciło jej za plecami, jakby otaczało ją swoim blaskiem. Może dlatego właśnie takie słowa pojawiły mi się teraz w głowie: niewiasta obleczona słońcem, mulier amicta sole.* (Nocarz, с. 255)

– Я её видел, – сказал медленно. – Она шла по коридору, с полным подносом крови... Их крови. Солнце светило за её спиной, как будто окружало её своим блеском. Может, поэтому теперь мне в голову пришли именно такие слова: жена, облечённая в солнце, **mulier amicta sole** (Ночар, с. 245–246)

[3] *Ultor pokiwał głową powoli. – et signum magnum paruit in caelo – wyszeptał. Mulier amicta sole.* (Nocarz, с. 255)

Ультор медленно кивал головой. – **Et signum magnum paruit in caelo,** – прошептал он. – **Mulier amicta sole.** (Ночар, с. 246)

Сохранение латинского выражения в исходном тексте и переводе без адаптации может свидетельствовать о его символической устойчивости и культурной узнаваемости. Оно выполняет функцию смыслового маркера, подчёркивающего важность описываемых событий и их мистическую природу. Кроме того, его использование без пояснений делает текст более загадочным и открытым для интерпретации, что характерно для произведений, насыщенных символикой и аллюзиями.

Единственным случаем, когда в романе *Ночар* выполнен перевод с латинского языка, является приведённый ниже фрагмент, содержащий цитату из *Апокалипсиса* святого Иоанна. В данном фрагменте текст был переведён непосредственно в повествовании, что обусловлено сюжетным контекстом произведения. Как латинский оригинал, так и его перевод

были заимствованы прямо из библейского текста, что подчёркивает их сакральный и интертекстуальный характер.

Отметим, что в этом случае перевод выполняет не только функцию передачи смысла, но и показывает различие в уровнях владения латинским языком у персонажей. Веспер явно не понимает цитату, что требует её интерпретации на языке повествования. Это подчёркивает особый статус латинского языка в мире романа: с одной стороны, он выступает как язык сакрального знания, доступного лишь избранным, а с другой – требует адаптации для широкой аудитории.

Et luna sub pedibus eius – mówił dalej głosem, z którego przebijał smutek. – Et in capite eius corona stellarum duodecim. – Skrył twarz w dłoniach i umilkł. Zapadła cisza. Tylko wiatr uderzał o szyby, wydobywając z nich cichutki jęk. – Apocalypsis Johannis – powiedział Nidor wreszcie – Domine? – dorzucił Vesper nieśmiało, podnosząc głowę. Ultor wziął się w garść. Opuścił dłonie, ułożył je na kolanach. Popatrzył po otaczających go pretorianach i nocarzach. – Tak, to Apokalipsa – stwierdził równym, mocnym głosem. – Ulubiony fragment Aranei. – Co to znaczyło? – zapytał rekrut Nidora cichutko. – Nie umiem po łacinie ani w ząb. – I ukazał się cud wielki na niebie: niewiasta obleczona w słońce, a księżyc pod nogami jej, a na głowie korona z dwunastu gwiazd – objaśnił tamten zmęczonym głosem. – Objawienie świętego Jana, rozdział dwunasty, pierwszy wers⁴⁴. (Nocarz, c. 256)

Et luna sub pedibus eius, – продолжил он голосом, из которого била грусть. – Et in capite eius corona stellarum duodecim, – спрятал лицо в ладонях и умолк. Наступила тишина. Только ветер бился об окна зала, которые тихо постанывали в ответ. – Apocalypsis Johannis, – наконец сказал Нидор. – Domine? – робко спросил Веспер, подняв голову. Ультор взял себя в руки. Опустил ладони, сложил их на коленях. Посмотрел на окружающих его преторианцев и ночаров. – Да, это Апокалипсис, –

⁴⁴ Apokalipsa wg św. Jana. B: *Pismo Święte Nowego Testamentu*. Пер. О. А. Jankowski. Olsztyn 2002, c. 789.

сказал он ровным, сильным голосом. – Любимый фрагмент Аранеи. – Что это может значить? – потихоньку спросил новобранец Нидора. – Я ни в зуб не знаю латыни. – И явилось на небе великое знамение – жена, облечённая в солнце; под ногами ее луна, и на голове ее венец из двенадцати звёзд, – объяснил тот усталым голосом. – Откровение святого Иоанна, двенадцатая глава, первый стих. (Ночар, с. 246)

Стилистически этот фрагмент показывает, как латинские цитаты в романе могут выполнять одновременно повествовательную, символическую и экспрессивную функции.

Ниже представлены примеры использования латинских выражений в романе *Perfekcyjna niedoskonałość*, в котором видим разные способы перевода элементов «третьей культуры». Факт наличия трёх различных способов перевода свидетельствует о том, что у переводчика *Идеального несовершенства* не было единой стратегии при их передаче. Отсутствие последовательности в выборе переводческих решений может указывать на адаптивный подход переводчика, который зависел от конкретного контекста, но при этом не следовал единой методологической линии.

Следует отметить, что в приведённых примерах латинские выражения сохранены в оригинальной форме как в польском тексте, так и в русском переводе. Они не относятся к устойчивым фразам, широко распространённым в повседневной речи, в связи с чем их использование без пояснений может затруднять интерпретацию как для польского, так и для русского читателя.

[1] – *A właściwie jaki był casus belli?* (*Perfekcyjna niedoskonałość*, с. 131)

– *A собственно, каков был casus belli?* (*Идеальное несовершенство*, с. 246)

[2] – *To taka lingua franca Galaktyki – odpowiedziała na niezadane pytanie.* (*Perfekcyjna niedoskonałość*, с. 143)

– Эта такая **lingua franca** Галактики, – ответила она на незаданный вопрос. (*Идеальное несовершенство*, с. 266)

[3] Na takie **dictum** mógł tylko wzruszyć ramionami i odwrócić wzrok. (*Perfekcyjna niedoskonałość*, с. 130)

На такие **dictum** он мог лишь пожимать плечами и отводить взгляд. (*Идеальное несовершенство*, с. 244)

[4] Murzynka eksplodowała **ex nihilo**, wprost z powietrza. (*Perfekcyjna niedoskonałość*, с. 188)

Негритянка взорвалась **ex nihilo**, просто из воздуха (*Идеальное несовершенство*, с.350)

[5] – Tak to jest z wiarygodnością danych ze Studni – włączył się Judas. – Przepowiednie o przepowiedniach o przepowiedniach o przepowiedniach, **ad infinitum**..., ale działania zostały już podjęte i spełnia się, co ma się spełnić w przyszłości. (*Perfekcyjna niedoskonałość*, с.172)

– Так оно и бывает с достоверностью данных из Колодца, – вмешался Джудас. – Предсказания о предсказаниях о предсказаниях о предсказаниях, **ad infinitum**..., но действия уже предприняты, и исполняется то, что должно исполниться в будущем. (*Идеальное несовершенство*, с. 319)

Однообразные переводческие решения в данных случаях могут свидетельствовать о нескольких возможных факторах:

- Использование оригинальных латинских выражений без адаптации может быть обусловлено их широкой узнаваемостью среди читателей и отсутствием необходимости в пояснении;
- Поддержание латинских фраз в неизменном виде создаёт определённый стилистический эффект, подчёркивая культурный код оригинала и его связь с традициями научного и философского дискурса.

Таким образом, латинские элементы в *Идеальном несовершенстве* выполняют не только эстетическую, но и функциональную роль, способствуя созданию специфической атмосферы произведения и отражая сложность переводческого процесса.

4.4 Слова и выражения, заимствованные из испанского языка

Случаи использования испаноязычной лексики были зафиксированы исключительно в романе *Cienioryt* Кшиштофа Пискорского. Её присутствие в этом произведении обусловлено как нарративным контекстом, так и личной заинтересованностью автора культурой Испании. Хотя в тексте отсутствуют прямые указания на то, что действие романа разворачивается в Испании, ряд элементов позволяет предположить подобное географическое и культурное размещение реалий. В частности, внимание привлекают имена персонажей, которые показывают сходство с испанскими антропонимическими формами⁴⁵.

Вероятно, что автор, опираясь на реальные испанские имена, модифицировал их с целью создания фиктивных аналогов. Примером этого явления могут служить имена и фамилии, встречающиеся в тексте, такие как *Arahon*, которое может являться вариантом имени *Aarón*; *Caranzy*, напоминающее фамилию *Carranza*; или *Martenez*, являющееся, как можно предполагать, искажённой формой распространённой испанской фамилии *Martínez*. В свою очередь, присутствие формы *Y* с апострофом выглядит нетипично, однако в испанском языке *y* выполняет функцию союза *и* (*u*), что может дополнительно указывать на испаноязычные коннотации анализируемых антропонимов.

⁴⁵ Имена собственные и их перевод будут предметом нашего интереса в следующей главе.

Кроме того, в тексте встречаются лексемы испанского происхождения. Например, термин *la destreza*, относящийся к фехтовальной школе, в испанском языке обозначает ловкость, сноровку, а также мастерство владения оружием. Помимо этого, можно обнаружить названия фехтовальных техник, такие как *tacto* (исп. *прикосновение*)⁴⁶, а также *diestro*, которое в испанском языке означает как правый (в отношении стороны тела), так и искусный (в контексте мануальных навыков или боевого мастерства).

Все интересующие нас здесь фразы были сохранены в переводе в их оригинальной форме, что способствует поддержанию эффекта «чуждости» в восприятии текста. Такое решение переводчика позволяет сохранить стилистическую специфику произведения, а также подчёркивает культурные отсылки, заложенные автором.

Проиллюстрируем вышесказанное примерами:

[1] *Kawaler nazywał się Arahon Caranza Martenez Y’Grenata Y’Barratora i był mistrzem szermierczej szkoły znanej jako la destreza.* (Cienioryt, с. 7)

Звали кавалера Арахон Каранза Мартинез И’Грената И’Барратора, и был он мастером фехтовальной школы, известной как la destreza. (Тенеграф, с. 6)

[2] *Na dodatek wprawna dłoń potrafiła, krzyżując ostrze z przeciwnikiem, wyczuć, czy jego ramię i garda drżą albo czy mięśnie wroga są zmęczone. Sztukę tę starzy serivscy mistrzowie nazywali tacto.* (Cienioryt, с. 25)

К тому же умелая ладонь может, скре стив клинок с противником, ощутить, не подрагивает ли его рука и гарда или не слишком ли измождены мышцы врага. Это искусство старые серивийские мастера именовали tacto. (Тенеграф, с. 15)

⁴⁶ Значения данных лексем приводятся по словарю: *Diccionario.ru* Испанско-русский словарь: <https://diccionario.ru>, а также *Słownik hiszpańskiego. Diki* <https://www.diki.pl/slownik-hiszpańskiego> (Дата обращения: 14.10.2024).

[3] *Y'Barratora* zaczynał pojedynki w pozycji zwanej **diestro**. Stojąc na prostych nogach, bokiem do przeciwnika, wyciągał rapier przed siebie, celując wrogowi prosto między oczy, a potem mierzył go uważnie wzrokiem spod cienia szerokiego kapelusza. (Cienioryt, c. 45)

И'Барратора начинал поединки в стойке, называемой **diestro**. Стоя на ровных ногах, боком к противнику, выставлял рапиру перед собой, целясь врагу прямо между глаз, а потом мерил его внимательно взглядом из-под полей широкой шляпы. (Тенезграф, с. 26)

Сохранение испанских терминов в переводе способствует сохранению оригинального колорита, а также позволяет читателям ощутить влияние испанской культуры, прослеживающееся в романе.

В очередном примере обнаруживаем термин *la baila*, основа которого является формой глагола *bailar* (*танцевать*), спряжённого в третьем лице единственного числа. Добавление определённого артикля *la* превращает глагол в существительное, обозначающее в данном контексте ритуальный жест придворного уклонения.

Следует отметить, что слово *baila* используется также в качестве наименования морской рыбы (*dicentrarchus punctatus*⁴⁷). Однако в контексте фехтования наиболее вероятной представляется этимологическая связь данного термина с танцем, что может быть обусловлено аналогией между движениями, характерными для фехтовального искусства, и танцевальной хореографией.

Отметим, что в русском переводе это выражение также было передано в оригинальной форме, что позволяет сохранить аутентичность и стилистическую специфику текста.

⁴⁷ *Baila, lubina de puntos (Dicentrarchus punctatus)*:
<https://canalmarmenor.carm.es/inventario-ecologico/fauna/aguamala-acalefo-azul-rhizostoma-pulmo-8/> (Дата обращения: 17.12.2024).

*Zbiegła na dół, wpadając niemal na damy dworu, którym przerwała długi rytuał **la bails**, dworskiego wyminięcia się, stosowanego w jasnej porze przez kulturalnych ludzi. (Cienioryt, с. 54)*

*Она сбегала вниз, почти столкнувшись с придворными дамами, прервав им длинный ритуал **la bails**, придворного обхода, проводимого в светлую пору всеми культурными людьми. (Тенеграф, с. 31)*

Последним зафиксированным примером использования заимствованной лексики в произведении *Cienioryt* является термин *demi-volte*. Несмотря на его французское происхождение, он включён в данный перечень ввиду его тесной связи с фехтовальной терминологией, которая играет центральную роль в данном произведении. В дословном переводе выражение означает *полуповорот* (*demi* – половина, *volte* – поворот). В контексте фехтования *demi-volte* обозначает специфический манёвр, заключающийся в выполнении полуповорота корпуса. Данный приём используется для уклонения от атаки противника или для улучшения тактического положения в бою.

В русском переводе этот термин также был передан в оригинальной форме:

*Co więcej, nie parował uderzenia, tak że broń przeciwnika napotykała tylko powietrze, ten tracił równowagę, a Arahon przechodził krótką **demi-volte**, połowę obrotu połączoną ze skróceniem dystansu. (Cienioryt, с. 45)*

*Более того, он не парировал удара, так что оружие противника встречало лишь воздух, тот терял равновесие, Арахон же переходил в короткий **demi-volte**, половиной оборота приводящий к сокращению дистанции. (Тенеграф, с. 26)*

Как можно заметить, предпринятые переводчиками решения позволили передать оригинальную атмосферу произведения и сохранить ссылки на «третью культуру».

4.5 Слова и выражения, заимствованные из английского языка

Последнюю группу языков, анализируемых в настоящей главе, составляют примеры, заимствованные из английского языка. В рамках их анализа мы начнём с рассмотрения случаев, в которых английские выражения сохранены в оригинальной, неизменённой форме. Как показали предыдущие наблюдения, такой переводческий подход усиливает ощущение чужеродности в целевом тексте, что обусловлено, прежде всего, различиями в графематических системах, включая использование другого алфавита.

В анализируемом материале зафиксировано присутствие английского выражения *Latin for official use only...*, которое подчёркивает функцию латинского языка как официального средства коммуникации, используемого персонажами произведения *Ночар* – вампирами – в деловых и формальных контекстах. В переводе данные выражения были сохранены в оригинальной форме, без дополнительных пояснений или сносок. Отсутствие подобных комментариев как в исходном тексте, так и в целевом можно интерпретировать как следствие широкой распространённости английского языка:

[1] – *Może najpierw zajmijmy się gośćmi, dobrze? I przejdźmy na międzynarodowy, bo buractwo z nas wychodzi. – Jasne, jasne! – przytaknęli skwapliwie nocarze. – Salve, fratres! Venite... – English highly appreciated – oznajmił jeden z pretorianów, wciąż uśmiechając się uprzejmie. – Latin for official use only... – Mrugnął porozumiewawczo. – Of course – pokiwali głowami nocarze. English much better, definitely.* (Nocarz, с. 125)

– *Давайте сначала займёмся гостями, ладно? И перейдём на международный, а то невежливо получается. – Да, давай! – все вежливо согласились. – Salvete, fratres! Venite... – English highly appreciated, – объявил один из преторианцев, все ещё с вежливой улыбкой. – Latin for*

official use only... – *И задорно подмигнул.* – **Of course,** – *ночары согласно закивали,* – **English much better, definitely.** (Ночар, с. 119)

[2] – **So tell us, please** – *вырвал się wreszcie Alacer, pałając niecierpliwością.* – **What is he like?** *Pretorianie popatrzyli po sobie, wymieniając porozumiewawcze uśmiechy. Zapewne w każdej bazie przechodzili przez to samo. I mieli już na podorędziu standardowy zestaw historyjek do zabawiania gawiedzi.* – **Well, brothers...** – *rozpoczął wreszcie jeden z nich. Popłynął ciąg barwnych opowieści. O Lordzie Ultorze i jego wyczynach, o oddziałach nocarzy, powoływanych do życia w coraz to nowych krajach. O powolnej skrytej działalności Kapituły, tworzącej Nowe Przymierze. Vesper słuchał i słuchał, szeroko otwierając oczy, policzki mu płonęły. Czuł się, jakby nagle trafił do Orwellovskiego roku tysiąc dziewięćset osiemdziesiątego czwartego. Po prostu kochał Wielkiego Brata.* (Nocarz, с. 126)

– **So, tell us, please,** – *в конце концов воскликнул Алацер, который не смог сдержатъ нетерпения.* – **What is he like?** *Преторианцы переглянулись и обменялись понимающими улыбками. Скорее всего этот ритуал повторялся в каждой базе. И даже существовал стандартный список историй, которыми следовало потешить толпу.* – **Well, brothers...** – *наконец сказал один из них. И так началась череда красочных историй. О Лорде Ульторе и его подвигах, об отрядах ночаров, которые создавались все в новых и новых странах. О медленных и осторожных действиях Капитулы, который создавал Новый Союз. Веспер все слушал и слушал, широко открыв глаза, чувствуя, как горят щеки. Казалось, что он вдруг попал в орвелловский тысяча девятьсот восемьдесят четвёртый. Он просто любил большого брата.* (Ночар, с. 119)

[3] – *Strażnik zawiadomił, że wróciłeś – powiedział Celer, chwytając Vespera za ramiona.* – *Całe szczęście.* **Go get'em some food** – *rzucił do kolegów pośpiesznie.* (Nocarz, с. 245)

«– *Вахтер сообщил, что ты вернулся,*» – *сказал Целер, хватая Веспера за плечи.* – *Замечательно.* **Go get'em some food,** – *быстро бросил он товарищам.* (Ночар, с. 236)

[4] *Skinął głowę na jednego z pretorianów. – Acies, **help him get to his room**.* (Nocarz, с.262)

– *Он кивнул головой одному из преторианцев: – Acies, **help him get to his room**.* (Ночар, с.251)

[5] *Lokal nazywał się „**Moonwalker**”* (Nocarz, с. 59)

*Клуб назывался «**Moonwalker**»* (Ночар, с. 50)

[6] *Wszystko było takie jaskrawe takie wyraźne, jakby w nocy świat przyszedł na standard **high definition**.* (Perfekcyjna niedoskonałość, с. 58)

*Все было таким ярким, таким отчётливым, словно ночью мир перешёл на стандарт **high definition**.* (Идеальное несовершенство, с. 110)

[7] – *Rozbijemy się! Rozbijemy się! Rozbijemy się! – (Washington miał w krtani własne echo, zawsze dawał głośny **replay**; to pamiętał już Zamoyski-we wspomnieniu).* (Perfekcyjna niedoskonałość, с. 77)

– *Разобьёмся! Разобьёмся! Разобьёмся! – (У Вашингтона в глотке было собственное эхо, всегда давало громкий **replay**; это помнил уже Замойский-во-воспоминании.)* (Идеальное несовершенство, с. 143)

[8] *On wciąż wartościuje życie i śmierć w kategoriach absolutnych. Rachciach, **on/off**.* (Perfekcyjna niedoskonałość, с.106)

*Он все еще оценивает жизнь и смерть в абсолютных категориях, думала она. Трах бах, **on/off**.* (Идеальное несовершенство, с. 200)

Использование английского языка в анализируемых текстах подтверждает его статус как глобального *lingua franca*. Английские выражения, особенно те, которые встречаются в диалогах и обозначениях, сохраняются в переводе, что подчёркивает их интернациональный характер и естественное вхождение в речь персонажей. Отсутствие пояснений или адаптации также свидетельствует о восприятии английского как универсального кода коммуникации, не требующего дополнительного перевода для широкой аудитории.

В приведённых ниже примерах мы обнаружили два выражения, являющиеся цитатами из музыкальных произведений. Первое из них представляет собой строку из песни *First We Take Manhattan* канадского поэта, писателя и музыканта Леонарда Коэна⁴⁸. Второй пример – это строка из композиции *Bleeding Me* американской метал-группы *Metallica*⁴⁹.

В оригинальном тексте романа *Perfekcyjna niedoskonałość* Яцек Дукай сохраняет эти цитаты в их исходной форме на английском языке, что подчёркивает интертекстуальные связи произведения и придаёт тексту дополнительный культурный слой. В то же время в русской версии наблюдается другой подход: цитаты переводятся в сносках, где представлены в адаптированном виде как *Меня направляет родимое пятно на моей коже* и *Этот шип – из дерева, которое я посадил*.

[1] – *Oczywiście. Jakaś konkretna lokalizacja? – Nie. Losowa. Już? Tak. Zindeksowana jako I'M GUIDED BY THE BIRTHMARK ON MY SKIN. (Perfekcyjna niedoskonałość, с. 165)*

– Конечно. Какая-то конкретная локализация? – Нет. Случайная. Уже?
– Да. Индексировано как **I'M GUIDED BY THE BIRTHMARK ON MY SKIN**⁵⁰. (*Идеальное несовершенство*, с. 308)

[2] – *Kupiłam Ci decymetr sferyczny Plateau Cywilizacji Homo Sapiens. Adresowany od THIS THORN IS FROM THE TREE I'VE PLANTED (Perfekcyjna niedoskonałość, с. 164)*

– Я купил тебе сферический дециметр Плато Цивилизации Homo Sapiens. Адресация по **THIS THORN IS FROM THE TREE I'VE PLANTED**⁵¹. (*Идеальное несовершенство*, с. 305)

⁴⁸ https://www.youtube.com/watch?v=JTTC_fD598A (Дата обращения: 10.10.2022)

⁴⁹ <https://www.youtube.com/watch?v=X-zSbf2L8oU> (Дата обращения: 10.10.2022)

⁵⁰ Русский переводчик помещает в книге следующий комментарий: «Меня направляет родимое пятно на моей коже. (англ.)».

⁵¹ Русский переводчик помещает в книге следующий комментарий: «Этот шип из дерева, которое я посадил (англ.)».

Как показывает анализ этих примеров, сохранение английского языка в оригинале подчёркивает интертекстуальные связи произведения и его культурный контекст. В русском переводе наблюдается тенденция к адаптации цитат через сноски, что, с одной стороны, обеспечивает их понимание читателем, но, с другой, изменяет интенцию автора.

Очередная интертекстуальная отсылка к тексту песни была выявлена в романе *Ja, diablica*, где упоминается название композиции *Love me tender*⁵², исполненной Элвисом Пресли. В анализируемом переводе переводчик принял решение адаптировать заголовок данной песни, переведя его на русский язык и сопроводив пояснением в сноске (*Love Me Tender (англ.) – Люби меня нежно*).

*Z korytarza rozległ się zawodzący głos. Pacjent krzyczał: **Love me tender!** – Nie... – zaśmiała się druga kobieta. – Tym razem przyszedł do niego Elvis. – Już ja go **pójdę tender kochać** – warknęła ta pierwsza, nadal rozdrażniona. (*Ja, diablica*, с. 111)*

*Из коридора раздался заунывный голос. Пациент кричал: «**Love me tender!**»⁵³ – Нет... – засмеялась другая женщина. – На этот раз к нему пришел Элвис. – Ну, я сейчас **вылюблю тебя tender**, – рявкнула первая, все еще раздраженная. (*Я, дьяволица*, с. 107)*

Как можно предполагать, такое переводческое решение вызвано стремлением обеспечить русскоязычному читателю доступ к полному семантическому контексту, сохраняя при этом оригинальную культурную отсылку. Однако стоит отметить, что в одной из реплик персонажа термин *tender* был оставлен без перевода, что создаёт эффект игры слов и подчёркивает юмористический оттенок сцены. Такой подход показывает баланс между необходимостью адаптации и стремлением передать авторскую стилистику.

⁵² <https://www.youtube.com/watch?v=qwlrUUyhg9c> (Дата обращения: 10.10.2022)

⁵³ *Love me tender (англ.) – люби меня нежно.*

Перед одной из глав в романе *Nocarz* был размещён текст музыкального произведения, представляющий собой композицию британской рок-группы *Joy Division*⁵⁴. В оригинальном тексте, наряду с английской версией, был опубликован польский перевод, выполненный Томашем Бексиньским. В переводе романа, аналогично оригиналу, была представлена английская версия текста вместе с его русским переводом, однако автор перевода не указан. Это может свидетельствовать о том, что переводом песни занимался тот же человек, который адаптировал весь роман на русский язык.

Следует также отметить ошибку переводчицы в передаче названия группы. В русскоязычной версии встречается вариант *Джой Дивисон*⁵⁵, который не соответствует устоявшемуся написанию. Согласно интернет-источникам, наиболее распространённым русским эквивалентом названия *Joy Division* является *Джой Дивижн*⁵⁶, что более точно передаёт оригинальное звучание и фонетическую структуру имени группы.

Here are the young men, a weight on their shoulders
Here are the young men – well where have they been?
We knocked on doors of Hell's darker chambers
Pushed to the limits, we dragged ourselves in
Watched from the wings as the scenes were replaying
We saw ourselves now as we never had seen
Portrayal of the traumas and degeneration
The sorrows we suffered and never were free [...]

Joy Division Decades (Nocarz, с. 99)

Oto są młodzi niosący ciężar
Oto są młodzi, gdzie oni byli?

⁵⁴ Статья: *Joy Division*: Promt.one: <https://www.km.ru/muzyka/encyclopedia/dzhoi-divizhnjoy-division> (Дата обращения: 07.01.2024)

⁵⁵ Такое написание может проецировать восприятие названия как имени и фамилии.

⁵⁶ Статья: *Джой Дивижн*: Энциклопедия КМ.RU: <https://www.online-translator.com/translation/english-russian/joy%20division> (Дата обращения: 07.01.2024)

*Dobijaliśmy się do drzwi najczarniejszych komnat piekła
Doprowadzeni do ostateczności wdarliśmy się do środka
Zza kulis obserwowaliśmy powtórkę przedstawienia
Zobaczyliśmy w nim siebie jak nigdy przedtem
Był to obraz urazów i degeneracji
Oraz cierpień, od których nie uwolniono nas nigdy [...]*
Joy Division *Dekady* Tłum. T. Beksiński (Nocarz, с. 99)

*Вот молодые, С тяжестью на плечах.
Вот молодые, Но где они были?
Мы стучали в двери Темных комнат ада.
Доведенные до предела, Ворвались в середину.
Из-за кулис смотрели Повторный показ.
Увидели самих себя, Как никогда не видели.
Портрет травм и деградации Пережитой боли.
От которой нас никто не освободил. [...]*
Джой Дивисон «Декады» (Ночар, с. 92)

Перевод песни, представленный в романе, в целом следует оригинальному тексту, сохраняя его основные образы и эмоциональный тон. Однако наблюдаются некоторые отличия: в русской версии несколько строк переданы менее выразительно по сравнению с польским переводом Бексиньского. Например, строка *We saw ourselves now as we never had seen* переведена как *Увидели самих себя, как никогда не видели*, что передаёт смысл, но звучит менее поэтично по сравнению с польским вариантом *Zobaczyliśmy w nim siebie jak nigdy przedtem*.

Кроме того, в русской версии отсутствует эмоциональное усиление, характерное для оригинального текста и польского перевода. Например, строка *Portrayal of the traumas and degeneration* в русском варианте представлена как *Портрет травм и деградации*, тогда как в польском

переводе добавлен дополнительный акцент на переживания героев (*Był to obraz urazów i degeneracji*).

Подытоживая, можно сказать, что при адаптации музыкальных произведений в художественных текстах важным является не только сохранение сигналов чуждости или их нивелирование, но также сохранение культурного контекста.

В одном из фрагментов романа *Nocarz* Магдалена Козак включает в текст песню *Red Right Hand* Ника Кейва, представленную в оригинале на английском языке, сопровождая её собственным переводом. Этот случай заслуживает особого внимания, поскольку перевод песенных текстов в художественной литературе самим автором является редкой практикой и требует анализа применённых переводческих стратегий.

Перевод Магдалены Козак представляет собой адаптацию текста песни с сохранением её ритмики, структуры и эмоционального воздействия. Это особенно важно, поскольку песня *Red Right Hand* широко известна в оригинальной версии и многократно использовалась в различных медиаформатах, включая трилогию *Крик* и сериал *Острые козырьки* (*Peaky Blinders*), что значительно повысило её популярность. Кроме того, название композиции является отсылкой к поэме *Потерянный рай* Джона Мильтона, польский перевод которой был выполнен Мачеем Сломчиньским⁵⁷.

⁵⁷ J. Milton: *Paradise Lost* BOOK 2: <http://www.saylor.org/wwwresources/archived/site/wp-content/uploads/2012/08/ENGL402-Milton-Paradise-Lost-Book-2.pdf> (Дата обращения: 03.01.2025).

Фраза *His Red Right Hand* появляется в Книге II, строка 174:

What if the breath that kindled those grim fires,

[...]

His red right hand to plague us?

В переводе Сломчиньского (J. Milton: *Raj utracony*. Пер. М. Słomczyński, Kraków 1986, с. 138)

данный фрагмент звучит:

A jeśli tchnienie, co wznieciło te ponure ognie,

[...]

Swą czerwoną prawicę, by nas dręczyć?

Следует также подчеркнуть тот факт, что в момент публикации романа *Nocarz* (2006) в Интернете ещё не существовало широкодоступных переводов *Red Right Hand* на польский язык, поскольку первые появившиеся версии датируются только 2011 годом. Это означает, что Магдалена Козак самостоятельно занималась адаптацией текста, а не заимствовала уже существующий перевод.

В русскоязычной версии романа переводчица применила аналогичную стратегию, разместив оригинальный текст песни вместе с его русским переводом. Однако автор перевода в книге не указан – в списке авторов присутствует только композитор (Ник Кейв). Это может свидетельствовать о том, что переводом занималась сама переводчица книги, адаптируя текст специально для русскоязычной аудитории.

Take a little walk to the edge of town	<i>Krótki spacer weź na sam miasta kres</i>	<i>В короткой прогулке на конец города</i>
Go across the tracks	<i>Tam przez tory przejdź</i>	<i>Через рельсы</i>
Where the viaduct looms,	<i>Pod wiaduktem idź</i>	<i>Пройди пол виадуком.</i>
like a bird of doom	<i>Co jak burzy ptak</i>	<i>Как грозовая птица</i>
As it shifts and cracks	<i>Wśród łopotu gna</i>	<i>Летит среди громов,</i>
Where secrets lie in the border fires,	<i>A sekrety wciąż w ogniu barier</i>	<i>А секреты спят в</i>
in the humming wires	<i>śpią</i>	<i>пограничных огнях,</i>
Hey man, you know	<i>W szmerze drutów drżą</i>	<i>Дрожат в шуме проводов.</i>
you're never coming back	<i>Hej, stary, nigdy już</i>	<i>Слушай, знаешь,</i>
Past the squares, past the bridge,	<i>Nie wrócisz, wiesz.</i>	<i>Ты не вернёшься обратно.</i>
past the mills, past the stacks	<i>Poprzez plac, poprzez most</i>	<i>Через площадь и через мост,</i>
On a gathering storm comes	<i>Poprzez młynów, prętów moc</i>	<i>Через мельницы и ограды</i>
a tall handsome man	<i>Razem z burzą bieży on,</i>	<i>Он бежит вместе с грозой,</i>
In a dusty black coat with	<i>Ten wysoki, piękny gość</i>	<i>Этот высокий, красивый</i>
a red right hand	<i>W zakurzonej czarnej płaszczy</i>	<i>мужчина</i>
He'll wrap you in his arms,	<i>Kryje krwawą prawą dłoń</i>	<i>В пыльном чёрном плаще.</i>
tell you that you've been a good	<i>Weźmie cię w ramiona swe Powie:</i>	<i>Прячет окровавленную ладонь</i>
boy	<i>„Dobry z ciebie chłop”</i>	<i>Он тебя обнимет,</i>
He'll rekindle all those dreams	<i>I rozbudzi wszystkie twe sny</i>	<i>Он тебя похвалит,</i>
it took you a lifetime to destroy	<i>Mordowane z takim trudem dzień</i>	<i>Разбудит все твои сны.</i>
He'll reach deep into the hole,	<i>po dniu</i>	<i>Который ты всю жизнь</i>
heal your shrinking soul	<i>Sięgnie śmiało w głąb</i>	<i>убивал.</i>
But there won't be	<i>I uzdrowi duszę twą</i>	<i>Он смело протянется вглубь,</i>
a single thing that you could do	<i>A ty nie poradzisz na to</i>	<i>Вылечит твою душу,</i>
He's a ghost, he's a god,	<i>nic a nic</i>	<i>А ты ничего</i>
he's a man, he's a guru	<i>Oto bóg, oto duch,</i>	<i>Не сможешь с этим поделаться. Он</i>
They're whispering his name	<i>Oto człowiek, oto guru</i>	<i>дух, он бог</i>
across the disappearing land	<i>Jego imię niesie szept</i>	<i>Он человек, он гуру.</i>
But hidden in his coat	<i>Ziemi, która znika stąd</i>	<i>Они шепчут его имя</i>
Is a red right hand [...]	<i>Lecz pod płaszczem skrywa on Swoją</i>	<i>По всей исчезающей земле,</i>
Nick Cave Red Right Hand	<i>krwawą prawą dłoń [...]</i>	<i>Но под его плащом</i>
(Nocarz, c. 264)	Nick Cave <i>Krwawa Prawa Dłoń</i>	<i>Спрятана кровавая рука. [...]</i>
	Tłum. M. Kozak (Nocarz, c. 264)	Ник Кейв „Кровавая правая рука” (Ночар, с. 254)

Сравнение польской и русской версий перевода показывает, что как Магдалена Козак, так и русская переводчица стремились передать как общий смысл песни, так и её ритмическую структуру⁵⁸. Мы, однако, хотели бы сосредоточиться главным образом на передаче культурных контекстов. Название *Red Right Hand* является цитатой из *Потерянного рая*, и его значение важно для понимания всей концепции песни. В оригинале применяется аналог *krwawa prawa dłoń*, что точно передаёт смысл и звучит естественно. В русском переводе сохраняется буквальный эквивалент *правой кровавой рукой*, что также удачно, но в некоторых строчках структура фразы нарушает плавность текста.

В польском переводе *Red Right Hand* стратегия сохранения чуждости в значительной степени выражена через сохранение формы оригинала. Название песни *Red Right Hand* остаётся неизменным, и перевод не стремится адаптировать текст к польской культуре, что позволяет сохранить отсылки и атмосферу оригинала. Например, использование указанной фразы *krwawa prawa dłoń* точно передаёт звучание оригинала, сохраняя не только смысл, но и фонетические особенности.

В русскоязычной версии романа также используется аналогичная стратегия сохранения чуждости, при этом текст песни даётся в оригинале на английском языке с русским переводом, что может в некоторой степени сохранять элементы «чуждости». Однако, в отличие от польского перевода, русский перевод не всегда так точно передаёт звуковые и фонетические особенности оригинала. Примером может служить перевод той же фразы *Red Right Hand* как *кровавая правая рука*, который является

⁵⁸ Есть, конечно, определённые различия, напр. польская версия перевода старается передать оригинальную ритмическую структуру, адаптируя текст к рифме и мелодии, в то время как в русской версии некоторые строчки звучат менее естественно, например: *Ты увидишь его в мыслях. / На экране телевизора. / Я предупреждаю, включи / Его*. Однако, подробный анализ песни не является здесь предметом нашего анализа.

более буквальным переводом, в то время как польская версия может передавать больший эмоциональный оттенок и звучание.

Подытоживая, можно сказать, что перевод данной песни в обоих случаях можно рассматривать как промежуточную стратегию между сохранением и устранением чуждости. С одной стороны, оригинальный текст остаётся в книге, что даёт читателю возможность соотнести перевод с исходной версией. С другой стороны, переводчики адаптируют текст, передавая его поэтическую структуру, что делает его более естественным для восприятия носителями целевого языка.

В следующем примере мы рассмотрим использование термина *virtual reality* (VR), обозначающего технологию, позволяющую пользователю погрузиться в виртуальную, компьютерную среду, которая может имитировать реальный мир или представлять собой полностью вымышленное пространство. Взаимодействие с этой средой осуществляется с помощью специализированных устройств.

В первом примере выражение *virtual reality* сохранено в оригинальной форме, без сносок и пояснений:

[1] – ***Virtual reality***, *he?* (*Perfekcyjna niedoskonałość*, с. 53)

– ***Virtual reality***, *da?* (*Идеальное несовершенство*, с. 99)

Во втором примере зафиксировано использование акронима VR, который в русском переводе был передан с помощью транслитерации как *BP*. Такое решение представляется обоснованным, поскольку английское *virtual reality* соответствует русскому эквиваленту *виртуальная реальность* (*BP*). Однако наблюдается здесь несогласованность в переводческой стратегии: в первом примере термин оставлен в оригинальной форме, тогда как во втором применена адаптированная версия:

[2] *Dopuszczano wprowadzić korzystanie z VR, o ile cząstkowej i jednozmysłowej (z takiej korzystano już w XX wieku), lecz Angelika miała do czynienia wyłącznie z interfejsami zewnętrznymi (żadnych wszczepek, bezpośrednich przyłączy nerwowych; a już nigdy nie korzystała z OVR, brutalnie mieszającej VR z rzeczywistością i nie manifestowała się w Ogrodach ani w Domu Carskim. (Perfekcyjna niedoskonałość, c. 19)*

Допускалось, правда, использование ВР – частичной и односторонней (такой пользовались уже в конце XX века), но Анжелика имела дело исключительно с внешними интерфейсами (никаких привоек, прямых нейронных соединений); и уж никогда она не пользовалась ОВР, грубо мешающей ВР с реальностью, и не манифестировалась ни в Садах, ни в Императорском Доме. (Perfekcyjna niedoskonałość, c. 37)

Как нам кажется, целесообразным было бы унифицировать подход, последовательно используя форму ВР для акронима VR и *Виртуальная реальность* для полного наименования. Альтернативным решением могло бы быть сохранение как сокращения, так и его полной версии в оригинальной форме. Последовательность в передаче терминов позволила бы избежать смешения двух различных стратегий перевода в пределах одного текста и обеспечила бы большую стилистическую целостность.

Три следующих примера взяты из романа *Феликс, Нэт и Ника и теоретически возможная катастрофа*. В анализируемом переводе английские выражения сохранены в их оригинальной форме. Кроме того, как в исходном тексте, так и в переводе они сопровождаются сносками с соответствующими пояснениями. Подобный подход отражает стремление сохранить аутентичность оригинального звучания при одновременном обеспечении читателя (это литература для молодёжи) необходимым семантическим контекстом:

[1] *Projekt, nad którym teraz pracujemy nosi kryptonim „Sparks”. Zaraz przekonasz się dlaczego. (Feliks, Net i Nika..., c. 93)*

Сноска: Sparks – (ang.) iskry.

Проект, над которым мы работаем, носит кодовое имя «Sparks». Сейчас узнаешь почему. (Феликс, Нэт и Ника..., с. 69)

Сноска: Sparks – искры (англ.).

[2] – *Co macie takie miny? – zapytał Lucjan, stojąc za nimi – Bawimy się! - Show must go on – przytaknął zdecydowanie Net. (Feliks, Net i Nika..., с. 116)*

Сноска: Show must go on – (англ.) przedstawienie musi trwać.

– *И почему у вас такие мины? – спросил Люциан, стоя сзади. – Играем! – Show must go on согласился решительно Нэт. (Феликс, Нэт и Ника..., с. 84)*

Сноска: Show must go on – шоу должно продолжаться.

[3] – *Wątpię - odparł Felix - Czytałem kiedyś książkę o survivalu, ale niewiele pamiętam. (Feliks, Net i Nika oraz teoretycznie możliwa katastrofa, с. 275)*

Сноска: Survival – (англ.) sztuka przetrwania w trudnych warunkach.

– *Сомневаюсь, – ответил Феликс. – Я когда-то читал книжку про survival, но не многое помню. (Феликс, Нэт и Ника и теоретически возможная катастрофа, с. 193)*

Сноска: Survival (с англ.) – искусство выживания в трудных условиях.

Интересной особенностью данного романа является наличие выражений на английском языке, которые, в отличие от ранее рассмотренных примеров, не снабжены пояснениями ни в основном тексте, ни в сносках. Как было отмечено в предыдущих анализах, данный приём может объясняться предположением автора о высокой степени узнаваемости этих выражений в различных культурных контекстах, что делает их дополнительный перевод необязательным.

[1] *Kilkoro ludzi wysiadło, a stojący na peronie wsiedli po pociągu. Automat powiedział „mind the door”, drzwi się zamknęły i pociąg odjechał. (Feliks, Net i Nika..., с. 240)*

*Несколько людей вышли из поезда, а стоящие на перроне зашли в вагон. Автомат произнес: «**Mind the door**», после чего двери закрылись и поезд уехал. (Феликс, Нэт и Ника..., с. 169)*

[2] – *Zaraz, zaraz... – Net zmrużył oczy i przyjrzał się skrzynce radiostacji - Mam **error**. Nie kapuję pewnej rzeczy...* (Feliks, Net i Nika ..., с. 282)

– *Подожди-подожди... – Нэт прищурился, рассматривая ящик с радиостанцией. – У меня **error**. Я кое-чего не понимаю...* (Феликс, Нэт и Ника ..., с. 198)

[3] – ***Thanks**, ale nie – Nika zatkała nos i wyniosła puszkę na zewnątrz.* (Feliks, Net i Nika ..., с. 287)

– ***Thanks**, но нет, – Ника закрыла нос и вынесла банку на улицу.* (Феликс, Нэт и Ника ..., с. 202)

Использование английских выражений в произведении *Феликс, Нэт и Ника* и теоретически возможная катастрофа показывает два переводческие решения. В одних случаях данные выражения сопровождаются пояснительными сносками, что позволяет сохранить оригинальный колорит и в то же время обеспечивать читателя необходимыми пояснениями. В других примерах английские слова и фразы оставлены без дополнительных разъяснений, что может свидетельствовать об их предполагаемой узнаваемости.

Как нам кажется, целесообразным было бы выбрать единообразную стратегию передачи английских элементов: либо снабжать все заимствования пояснениями, либо, наоборот, последовательно сохранять их в оригинале без адаптации.

В следующем примере встречается название крепкого алкогольного напитка *whiskey*. Это явление заслуживает особого внимания, поскольку в английском языке существуют два различных термина – *whiskey* и *whisky*, которые в русском языке передаются с помощью одного аналога *виски* несмотря на то, что они обозначают иные разновидности данного напитка.

Основное различие между этими терминами заключается в географическом происхождении и технологии производства. *Whisky* изготавливается преимущественно в Шотландии, Канаде и Японии и подвергается двойной дистилляции, тогда как *whiskey* производится в Ирландии и США, где применяется тройная дистилляция⁵⁹.

Podszedł kelner i Zamoyski zdecydowanym ruchem ściągnął z tacy szklankę z whiskey. (Perfekcyjna niedoskonałość, с. 20)

Подошёл кельнер, и Замойский решительным жестом стянул с подноса стакан с виски. (Идеальное несовершенство, с. 40)

В данном случае переводчик использовал стратегию генерализации, обусловленную отсутствием дифференциации указанных терминов в русском языке. В результате этого семантические различия между ними нивелируются, а оригинальный контекст утрачивает оттенки, связанные с географическими и технологическими особенностями напитка.

В следующем примере анализируется английское обозначение *snipe*, которому в польском языке соответствует термин *bekas*. *Bekas* — это средняя по размеру околотовдная болотная птица из семейства бекасовых (*Scolopacidae*), распространённая на обширных территориях Европы, Азии и Северной Америки. Данный вид характеризуется способностью издавать специфические звуки во время брачного полёта, называемые бляением, которые возникают в результате вибрации внешних рулевых перьев хвоста⁶⁰.

В русском переводе были использованы общепринятые лексические эквиваленты, что можно считать оправданным с точки зрения адекватности передачи смысла. Однако такой подход ослабляет эффект чуждости, поскольку слово *снайпер* уже давно укоренилось в обоих

⁵⁹ <https://www.chivas.com/pl-pl/stories/whisky-czy-whiskey-roznice/> (Дата обращения: 01.12.2023)

⁶⁰ <https://ptakroku.pl/ptaki-w-polsce/ptak/152-ptak-bekas-kszyk-ptak-gallinago-gallinago> (Дата обращения: 11.10.2024)

языках как заимствованное и не воспринимается как чужеродное. В то же время в контексте романа явно указывается, что речь идёт об английском термине *snipe*, что дало возможность оставить его в оригинальной форме. Такой приём мог бы усилить ощущение культурно-языковой специфики исходного текста и подчеркнуть этимологическую связь между терминами *snipe* и *sniper*, которая играет существенную роль в рассматриваемом фрагменте.

– *Po angielsku snipe to bekas. Sniper to myśliwy polujący na bekasy, „bekasiarz”, tacy zawsze uchodzili za najlepszych strzelców. (Adept, с. 97)*

– *С английского «снайн» – это бекас. Снайпер – это охотник на бекасов, их всегда считали лучшими стрелками. (Адепт, с. 56)*

Анализ данного примера позволяет сделать вывод о том, что переводчик выбрал адаптацию, прибегнув к существующим русскоязычным эквивалентам. Данное решение позволило сохранить смысловую точность. Однако альтернативное решение – сохранение слова *snipe* в оригинале – могло бы подчеркнуть интертекстуальность и этимологическую связь терминов, усиливая культурную специфику исходного текста. Это могло бы быть особенно важно в контексте, где акцент делается на различиях в языковых системах и их влиянии на формирование профессиональной терминологии.

Современный русский язык проявляет тенденцию к заимствованию англицизмов, многие из которых со временем становятся неотъемлемой частью стандартного лексикона. Несмотря на их широкое употребление, сохраняется определённая степень семантико-культурной чуждости, что обусловлено фонетико-графическими различиями заимствованных слов. Трудности в нахождении эквивалентов для некоторых из этих терминов связаны с тем, что их парафразирование может привести к утрате лаконичности и размыванию исходных коннотаций.

Примером подобного явления является термин *penthouse*, который в русском языке не имеет точного эквивалента, полностью передающего его значение. Возможным решением могло бы стать использование описательной конструкции, например, *роскошный верхний апартамент*, однако такой вариант усложнил бы форму, что противоречит принципу языковой экономии:

*Net mieszkał z rodzicami w **penthousie**, czyli mieszkaniu na najwyższym piętrze apartamentowca. Mieszkanie zajmowało całe piętro, a nawet trochę więcej, bo po schodach wchodziło się do jadalni, kuchni i ogrodu zimowego, umieszczonych w przeszklonych pawilonach na dachu budynku. (Feliks, Net i Nika ..., с. 33/34)*

*Нэт жил с родителями в **пентхаусе**, в квартире на последнем этаже высотки. Апартаменты занимали весь этаж и даже два, потому что в столовую, кухню и зимний сад, размещённый в застеклённом павильоне на крыше здания, нужно было подниматься по ступеням. (Феликс, Нэт и Ника ..., с. 28)*

Аналогичная ситуация наблюдается в случае таких англицизмов, как *fishburgery*, *upgrade* и *sorry*. Эти термины могут быть переданы в целевых языках с помощью описательных эквивалентов, однако подобный подход приводит к увеличению объёма текста и изменению стилистического характера высказывания. *Fishburgery*, например, можно развернуть в конструкцию *бургеры с рыбной котлетой*, *upgrade* – в *обновление до новой версии* или *замена на новую версию*, а *sorry* заменить на *извините*. Хотя такие замены являются семантически корректными, они могут ослабить стилистический эффект оригинала, основанный на краткости и разговорном характере.

*– A może są chociaż **fishburgery**? – wyjącał Net, ale nie zdziwił się wcale, gdy nie otrzymał odpowiedzi. (Feliks, Net i Nika..., с. 81)*

– *А может, тут есть **фишбургер**?* – прохрипел Нэт, но не удивился, когда не услышал ответа. (Феликс, Нэт и Ника ..., с. 60)

– ***Sorry** – powiedziała – Jest bardzo wygodne, ale jak się przewracam na drugi bok, to się rozbudzam... Zamknęliśmy drzwi na zamek?* (Felix, Net i Nika..., с. 207)

– ***Сорри**, – произнесла она. – Кровать очень удобная, но, когда поворачиваюсь на другой бок, просыпаюсь... Вы закрыли двери на замок?* (Феликс, Нэт и Ника ..., с. 148)

– *А więc będę ostrożna – machnęłam ręką. – **Sorry**, Beleth, ale nie zamierzam rezygnować z życia. Lubię je. A skoro jako diablica mam prawo do podróży na Ziemię, to będę podróżować tak długo, jak mi się podoba.* (Ja, diablica, с. 29)

– *Тогда я буду осторожна, – махнула я рукой. – **Сорри**, Белет, но я не собираюсь расставаться с жизнью. Я ее люблю. А поскольку как дьяволица я имею право возвращаться на Землю, то буду возвращаться столько, сколько захочу.* (Я, дьяволица, с. 31)

– *Znam każdy język – odparł Manfred z telefonu w kieszeni Neta – Jeśli tylko znajdę słownik w sieci... Na stałe trzymam tylko polski i angielski. Twardziel, na którym mieszkam, ma cztery lata. Od tej pory czterokrotnie zwiększyła się pojemność dysków. Może pora wysupłać parę groszy na **upgrade**?* (Felix, Net i Nika ..., с. 209)

– *Я знаю все языки, – ответил Манфред из телефона в кармане Нэта. – Если только найду словарь в сети... Постоянно храню только словарь польского и английского. Харду, в котором я живу, уже четыре года. С тех пор в четыре раза увеличился объем жестких дисков. Может, пора выделить денег на **апгрейд**?* (Феликс, Нэт и Ника ..., с. 149–150)

На основе анализа вышеприведённых примеров, можно сказать, что англицизмы *penthouse*, *fishburgery*, *upgrade* и *sorry* были сохранены в переводах с помощью транскрипции (*апгрейд*, *фишбургер*, *сорри*), что отражает современные тенденции заимствования и адаптации

англицизмов в русском языке. Это позволило избежать потери смысловых нюансов и сохранить краткость оригинальных текстов. Однако, если целью было бы усиление эффекта чуждости, можно было бы оставить термины в их оригинальной форме (например, *fishburgery* вместо *фиишбургер*), что подчеркнуло бы интернациональный характер лексики.

В следующих примерах англоязычные выражения были адаптированы к нормам русского языка, что привело к ослаблению сигналов категории чуждости. С точки зрения стилистического анализа можно предположить, что в оригинальном тексте подобные вкрапления выполняют характерологическую функцию, способствуя созданию специфики персонажей. Кроме того, они позволяют сохранить элементы небрежности и разговорного языкового регистра, что повышает аутентичность диалогов и способствует индивидуализации стиля речи героев. Полная адаптация к целевому языку может, однако, привести к возникновению определённых интерпретационных неоднозначностей.

В первом примере рассматривается выражение *made by IKEA*, которое представляет собой широко используемую формулу в контексте описания продукции, однозначно указывающую на производителя. Данная конструкция подчёркивает связь между конкретной компанией и её продукцией, выступая в роли маркера происхождения:

– *Nieprawda, że u nas cieplej, czy że masz meble **made by Ikea**? – zagadnęłam.*
(*Ja, diablica*, с. 53)

– *Неправда, что у нас теплее или что у тебя **мебель из «Икеи»**? – спросила я.* (*Я, дьяволица*, с. 54)

В русском переводе использован эквивалент *мебель из «Икеи»*, который изменяет семантические коннотации: он скорее отсылает к месту покупки или дистрибуции товара, чем к его непосредственному изготовителю. В связи с этим более адекватным соответствием в русском языке было бы выражение *мебель, произведённая «Икеей»*, поскольку оно

более точно передаёт отношение «производитель – продукт» в соответствии с замыслом автора оригинала.

Следующий пример иллюстрирует случай полной адаптации выражения к русской терминологии, соответствующей официальной классификации, применяемой в правительственных, военных и дипломатических документах. Несмотря на формальную адекватность, следует отметить, что термин *Top Secret* также функционирует как элемент глобального культурного кода, прочно укоренившийся в поп-культурных контекстах, таких как остросюжетные фильмы, шпионская литература и видеоигры. Его использование может выполнять прагматическую функцию, сигнализируя о культурной компетенции говорящего и указывая на его взаимодействие с англоязычной медиасредой:

[1] *Podniosłam kiczowatą teczkę z tandetnym napisem **Top Secret**. W Piekle wszyscy sądzili, że posiadają niepowtarzalne poczucie humoru.* (Ja, diablica, с. 104)

*Я подняла безвкусного вида папку с полустертой надписью «**Совершенно секретно**». В Аду все думали, что у них неповторимое чувство юмора.* (Я, дьяволица, с. 100)

В русском переводе, как видно, *Top Secret* было заменено на *Совершенно секретно*, что соответствует официальной классификации уровня секретности, принятой в русскоязычных документах. Однако подобная адаптация исключает стилистическую окраску оригинала, которая могла бы передавать ироничный или пародийный оттенок, заложенный в исходном тексте.

Аналогичный механизм наблюдается в случае слова *tip*, которое имеет прямой русский эквивалент – *чаевые*. Однако использование этого соответствия приводит к утрате категории чуждости, поскольку исходное слово может не только обозначать денежное вознаграждение за обслуживание, но и имплицировать определённые культурные

коннотации. В оригинальном тексте употребление *tip* могло обозначать, что говорящий знаком с англоязычной реальностью, например, в результате частых поездок в страны, где английский язык выполняет доминирующую функцию.

В данном случае выбор переводческой стратегии влияет не только на семантическую точность, но и на отражение культурной компетенции отправителя сообщения. В оригинале автор также решил пояснить этот термин в сноске, что свидетельствует о его прагматической значимости.

[2] – *To robot z komputerem na pokładzie – powiedział. – No i co? **Tipa** i tak nie dostanie za taką obsługę.* (Feliks, Net i Nika..., с. 82)

Сноска: TIP – inaczej napiwek. Umowna nagroda dla kelnera za dobrą obsługę, zwykle 10–15% wartości rachunku. (Автор)

– *Это робот с компьютером в голове, – сказал он. – Ну и что? Чаевые он все равно не получит за такое обслуживание.* (Феликс, Нэт и Ника..., с. 61)

В примере [3] также наблюдается утрата элемента характеристики персонажа. Хотя термин *chillout* в русском языке семантически соответствует выражению *расслабиться*, следует отметить, что оригинальная английская форма обладает явно разговорным регистром и часто используется в молодёжной языковой среде.

[3] – *Mieliśmy tu odpocząć – dodał Wiktor – Miał być **chillout**.* (Feliks, Net i Nika ..., с.130)

В отличие от этого *расслабиться* функционирует как нейтральный, стандартный эквивалент, лишённый разговорных коннотаций, что приводит к утрате стилистических нюансов, важных для построения образа персонажа в исходном тексте. В оригинале использование *chillout* может указывать на принадлежность персонажа к определённой социальной или возрастной группе, а также подчёркивать неформальность ситуации.

– Мы должны были тут отдохнуть, – добавил Виктор. – Мы хотели *расслабиться*. (Феликс, Нэт и Ника и теоретически возможная катастрофа, с. 95)

Данный случай иллюстрирует важность сохранения разговорных элементов, которые в оригинале играют роль стилистического маркера. Таким образом, перевод разговорных англицизмов требует не только семантической точности, но и учёта их прагматической функции в тексте, особенно если они выступают элементами характеристики персонажа.

В примерах, которые представляем ниже, находим популярное английское слово *image*⁶¹, которое в зависимости от контекста может иметь различные значения. В частности, оно может относиться к следующим понятиям: образ – как графическое представление определённого объекта, например, фотографии, иллюстрации или рисунка; имидж, репутация – в значении способа восприятия личности, компании или институции окружающей средой.

В собранном нами материале термин *image* переводится тремя различными способами. Первый [1] заключается в передаче выражения в его оригинальной форме, что представляет собой корректную переводческую практику, позволяющую сохранить в тексте перевода категорию чуждости. Как в оригинальном тексте, так и в его переводе использована сноска, которая, однако, не выполняет объяснительной функции в отношении значения анализируемого слова, а лишь указывает на его произношение.

Примеры [2] и [3], почерпнутые из романа *Я, дьяволица*, иллюстрируют применение двух различных переводческих стратегий. Первая из них основана на стратегии *одомашнивания* – переводчик использовал фонетический эквивалент, записанный алфавитом, адаптированным к языку перевода (кириллицей), что лишь частично

⁶¹ Статья: *image*: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/image> (Дата обращения: 03.01.2025).

сохраняет категорию чуждости. Во втором случае эта категория полностью исчезает, поскольку в переводе был использован эквивалент *образ*, который, хотя и передаёт значение оригинального термина, устраняет элемент чуждости.

[1] – *Jego ojciec zajmuje się kreowaniem wizerunku polityków – poinformował wszystkich Wiktor. – Znaczy... czesze ich i dobiera im garnitury? – zapytała Klaudia. – Przede wszystkim mówi im, jak mają kłamać, żeby więcej ludzi na nich głosowało. Uczy ich, kogo mają udawać. Kreuje ich **image**.* (Feliks, Net i Nika..., с. 127–128)

Сноска: Image – [czyt. imidż]

– *Его отец занимается созданием имиджа политиков, – проинформировал всех Виктор. – То есть... он их причесывает и подбирает костюм? – спросила Клаудия. – Прежде всего, он говорит им, как они должны врать, чтобы больше людей за них голосовало. Учит, кем они должны притворяться. Управляет их **image**.* (Феликс, Нэт и Ника..., с. 92–93)

Сноска: Image – имидж.

[2] *Ubrania znajdziesz w szafach. Co do twojego diabelskiego **image'u**, to proponuję, żebyś ubierała się w skóry, faceci będą schodzić na sam twój widok.* (Ja, diablica, с. 8)

*Одежду найдешь в шкафах. Что касается твоего дьявольского **имиджа**: предлагаю одеваться в кожу, тогда парни будут сами идти к нам при одном взгляде на тебя.* (Я, дьяволица, с. 11)

[3] – *Mam własny kościół!!! A to fragment mojego **boskiego image'u**! Jestem bardzo dumny z tej sekty.* (Ja, diablica, с. 98)

– *У меня есть своя церковь! А это часть моего **божественного образа**!* (Я, дьяволица, с. 95)

Выбор стратегии перевода данного слова влияет на восприятие текста читателем. Сохранение оригинальной формы [1] позволяет подчеркнуть чужеродность термина, что может быть оправдано в случаях, когда необходимо передать особенности иностранной культуры или профессионального жаргона. В то же время использование фонетического эквивалента [2] частично адаптирует термин к языку перевода, но всё же сохраняет его необычность для читателя. Наконец, замена на лексический эквивалент [3] полностью устраняет элемент чуждости, делая текст более естественным, но при этом нивелируя возможные культурные или стилистические оттенки оригинала.

Ещё один важный пример касается названия *Sex on the Beach*, которое в английском языке представляет собой выражение, допускающее два различных толкования: с одной стороны, оно обозначает половой акт на пляже, с другой – популярный коктейль, относящийся к категории *long drink*⁶² и включающий в свой состав водку, персиковый ликёр, клюквенный и апельсиновый соки⁶³. В анализируемом тексте используется игра слов, основанная на омонимии, при которой одно и то же выражение может восприниматься по-разному в зависимости от контекста.

Русский эквивалент *секс на пляже* представляет собой дословный перевод оригинальной фразы, однако он звучит более прямолинейно и может восприниматься исключительно как буквальное предложение, что ослабляет языковую игру, присутствующую в оригинале. Кроме того, в русском языке данное выражение не всегда ассоциируется с названием коктейля, что может привести к потере двойного смысла.

⁶² „Long drink – kategoria koktajli, które charakteryzują się dużą objętością oraz stosunkowo niską zawartością alkoholu w stosunku do innych składników. Podawane są zazwyczaj w wysokich szklankach i mają większą liczbę składników». https://www.robdrinki.pl/short-drink-a-long-drink-roznice-i-kiedy-wybrac-krotszy/#Krotkie_a_Dlugie_Co_Je_Odroznia (Дата обращения: 07.01.2024)

⁶³ Статья: *Sex on the beach*: International Bartender Assosiation: <https://iba-world.com/iba-cocktail/sex-on-the-beach/> (Дата обращения: 07.01.2024)

Для сохранения многозначности и передачи тонкости оригинального выражения более удачными вариантами перевода могли бы быть конструкции *Как тебе «Секс на пляже»?* или *Что думаешь о «Сексе на пляже»?*, которые лучше передают регистр, намёк и контекст использования данной фразы в языке-источнике. Такие варианты позволяют сохранить баланс между игрой слов и естественностью восприятия фразы носителями русского языка. Тем не менее, учитывая широкую известность коктейля *Sex on the Beach*, наиболее подходящей переводческой стратегией в данном случае является сохранение оригинального названия. Такой подход позволяет избежать возможных недоразумений и сохранить исходный культурный контекст, что особенно важно при переводе гастрономической терминологии, входящей в международный обиход.

– *A co sądzisz o sex on the beach – zapytał, opierając się obok mnie i patrząc mi głęboko w oczy. Zamyśliłam się. Tak! Kiedyś próbowałam tego drinka. Bardzo słodki, malinowy. Smaczny. – Tak – poparłam go. – Dobry pomysł! Uśmiech Beletha znacznie się powiększył. Jego oczy błyszczały wesoło. – Osobiście bardzo to lubię, chociaż teraz na plaży może być trochę zimno. W końcu wiesz, dopiero świta. Niemniej nikt nam nie będzie przeszkadzał... Zdałam sobie sprawę, że zostałam wrobiona. Zaraz, zaraz! – Zamachałam rękami. – Ja myślałam, że mówimy o drinku! – Jakim drinku? – udał oburzenie, jednak zobaczyłam śmiech w jego oczach. (Ja, diablica, с. 53)*

– *Может, секс на пляже?* – предложил он, наклоняясь ко мне и заглядывая в глаза. Я задумалась. Да! Когда-то я пробовала этот коктейль. Очень сладкий, малиновый. Вкусный. – Да, хорошая идея. Белет улыбнулся еще шире. Его глаза весело блестели. – Лично мне очень нравится эта идея, хотя сейчас на пляже, должно быть, холодновато. Скоро рассвет, ты же понимаешь. Но зато нас никто не побеспокоит... Я поняла, он обвел меня вокруг пальца. – *Погоди!* – Я взмахнула руками. – Я думала, мы говорим о коктейле? – О каком коктейле? – Он изобразил возмущение, но его глаза смеялись. (Я, дьяволица, с. 53–54)

Анализ представленных примеров показал, что категория чуждости в переводе художественных текстов играет существенную роль в передаче культурных, лингвистических и стилистических особенностей оригинала. В исследованных произведениях фантастического жанра можно выделить несколько уровней проявления данной категории: заимствования из различных языков, интертекстуальные отсылки, специфическая терминология и элементы «третьей культуры». Одним из центральных аспектов является баланс между сохранением чуждости и её адаптацией.

Как показал анализ, переводчики используют различные стратегии, от буквальной передачи оригинальных выражений до полной их адаптации в соответствии с нормами языка перевода. Наиболее частыми являются следующие переводческие решения:

- Сохранение оригинальных выражений (например, латинские фразы, испанские и французские термины в фехтовальной терминологии, названия брендовых товаров), что позволяет сохранить экзотический колорит текста.
- Частичная адаптация (например, транслитерация или фонетическая передача иностранных слов – *мадемуазель*, *эн гард*, *panimat'* – *андерстэнд*), что помогает читателю воспринять чуждый элемент, не нарушая его узнаваемость.
- Полная адаптация (например, замена *Top Secret* на *Совершенно секретно* или *tip* на *чаевые*), которая делает текст более естественным, но при этом нивелирует его культурную специфику.

Одним из наиболее сложных случаев являются англоязычные заимствования. Их распространённость в глобальном масштабе нередко делает их неотъемлемой частью речи персонажей, что особенно заметно в произведениях, ориентированных на молодёжную аудиторию. Однако переводческие стратегии и техники в таких случаях могут быть непоследовательными: иногда англицизмы сохраняются (например, *high*

definition, image), а иногда заменяются русскими эквивалентами (*расслабиться* вместо *chillout*).

Отдельного внимания заслуживает работа с музыкальными отсылками, где переводчики вынуждены решать, сохранять ли текст песни в оригинале, адаптировать ли его или же искать существующий перевод. В большинстве случаев сохранение оригинального текста сопровождалось переводом, что позволяло избежать потери интертекстуального слоя.

Перевод элементов «третьей культуры» (лексики, которая является чуждой как для языка оригинала, так и для языка перевода) оказался особенно сложным. В ряде случаев такие элементы сохранялись (например, *savoir-vivre, voilà*), а иногда поддавались адаптации (например, французское *tante* как *тётя* или *тётушка*).

ГЛАВА ПЯТАЯ

Перевод имён собственных в фантастической литературе

5.1 Имена собственные – функции и типология

Согласно определению в *Лингвистическом энциклопедическом словаре*, имя собственное – это:

Имя существительное, обозначающее слово или словосочетание, предназначенное для именования конкретного, вполне определённого предмета или явления, выделяющее этот предмет или явление из ряда однотипных предметов или явлений¹.

Однако, такое толкование этих единиц не является однозначным и исчерпывающим решением проблемы, так как многие исследователи указывают на проблемы чёткого определения объёма имён собственных, опираясь на разные концепции их значения. Кшиштоф Хейвовски замечает, что главной причиной проблем с однозначной дефиницией имён собственных является неотчётливость (размытость) категории имён собственных. По мнению учёного, существуют названия, имеющие и некоторые признаки имён собственных, и признаки имён нарицательных (напр. марки автомобилей)². Очередной группой, которая осложняет чёткое определение границ множества имён собственных, являются

¹ *Лингвистический энциклопедический словарь*. Гл. ред. В.Н. Ярцева. 2-е изд., Москва 2002.

² K. Hejwowski: *Nazwy własne w tekście literackim – techniki tłumaczenia*. В: *Przekład. Język. Kultura* III. Ред. R. Lewicki. Lublin 2012, с. 11–13 (с. 11–21).

дескрипции [(лат. *descriptio* – *описание*) – логическая (языковая) конструкция, представляющая собой описание единичного предмета с помощью общих понятий (выражений) и заменяющая его собственное или нарицательное имя³], так как разграничение имён собственных и дескрипций доставляет как теоретических, так и практических проблем⁴.

Носителями имён собственных, т.е. референтами, являются, в частности, люди, животные, учреждения, названия книг, фильмов, заглавия произведений литературы и искусства. Имена собственные служат для «особого, индивидуального обозначения предмета безотносительно описываемой ситуации и без обязательных уточняющих определений»⁵, выполняя таким образом функцию индивидуализирующей номинации. Роман Левицки подчёркивает, что в способе номинации, а также в денотативных, коннотативных элементах лексического значения может проявляться культурный аспект языковой формы. В связи с этим его нельзя трактовать в качестве периферийного, дополнительного или окказионального⁶. Исследователь добавляет также, что текстовое использование данной единицы «komplikuje obraz jej kulturowego wymiaru, wzbogacając go o elementy wynikłe z relacji natury pozajęzykowej, w szczególności zaś z możliwej przebudowy wewnętrznej struktury jego semantyki»⁷.

Для имён собственных характерно то, что, выполняя функцию идентификации, они обычно не требуют дополнительных элементов идентификации, таких как, например, имена прилагательные, предложно-

³ *Философский словарь*. Под ред. И.Т. Фролова. Москва 1991, с. 113.

⁴ См. об этом: E. Jakus-Borkowa: *Nazewnictwo polskie*. Opole 1987; Z. Kaleta: *Teoria nazw własnych*. B: *Polskie nazwy własne. Encyklopedia*. Ред. E. Rzetelska-Feleszko. Warszawa-Kraków 1998, с. 15–36.

⁵ И. Ермолович: *Имена собственные на стыке языков и культур*. Москва 2001, с. 9.

⁶ R. Lewicki: *Wymiar językowy i wymiar kulturowy w ekwiwalencji przekładowej*. B: *50 lat polskiej translatoryki*. Ред. K. Hejwowski, A. Szczęsny, U. Topczewska. Warszawa 2009, с. 96. (с. 95–100).

⁷ «осложняет представление о его культурном измерении, обогащая его элементами, вытекающими из отношений внеязыкового характера, в частности же из возможной перестройки внутренней структуры его семантики». R. Lewicki: *Wymiar językowy i wymiar kulturowy w ekwiwalencji przekładowej*. B: *50 lat polskiej translatoryki*. Ред. K. Hejwowski, A. Szczęsny, U. Topczewska. Warszawa 2009, с. 96. (с. 95–100).

падежные группы или условно идентифицирующие предложения⁸. Однако, многие исследователи указывают на то, что функция идентификации не является для имён собственных самой значимой. По словам Александры Цесlikовой,

Identyfikacja [...] może być jedną z funkcji, mianowicie funkcją mimetyczną w stosunku do tych tekstów rzeczywistości pozaliterackiej, których celem jest identyfikacja. Funkcje nazw własnych w literaturze wynikają z tego, jakie są, dlaczego są takie, a nie inne i jaka jest przyczyna wprowadzenia ich w przestrzeń literacką⁹.

Учитывая вышесказанное, следует обратить внимание также на другие функции собственных имён. Это, в частности, концептуальная, эстетическая и эмоционально-эстетическая¹⁰. Александра Суперанская среди основных функций имени собственного выделяет также:

1. Коммуникативную (о ней речь идёт тогда, когда имя знакомо собеседнику, а его упоминание составляет основу сообщения);
2. Апеллятивную (имя собственное обозначает человека, к которому обращён призыв);
3. Экспрессивную/выразительную (её носителями обычно выступают имена с широкой известностью);
4. Дейктическую/указательную функцию (имя собственное сопровождается ссылкой на объект)¹¹.

Ещё больше функций имён существительных – восемнадцать – выделяет Ольга Фонякова, разделяющая их с опорой на сегменты

⁸ К. Hejwowski: *Iluzja przekładu*. Katowice 2015, с. 121.

⁹ «Идентификация может быть одной из функций, а именно – миметической – по отношению к таким текстам внелитературной действительности, целью которых является идентификация. Функции имён собственных в литературе обусловлены тем, что они собой представляют, какова причина введения их в литературное пространство». А. Cieślíkowa: *Nazwy własne w różnych gatunkach tekstów literackich*. В: *Onomastyka literacka*. Ред. М. Biolik. Olsztyn 1993, с. 33 (с. 33–39).

¹⁰ А.В. Федоров: *Основы общей теории перевода*. Москва 2002, с. 473.

¹¹ А.В. Суперанская: *Общая теория имени собственного*. Москва 1973, с. 266.

значения. Первая группа, по мнению учёной, это функции в сфере ономастической номинации, которые подразделяются на следующие подгруппы: языковые: номинативно-дифференциальная, идентифицирующая, дейктическая; речевые: прагматическая, апеллятивная, контактоустанавливающая, адресная, фатическая»¹². Следующая группа охватывает функции имён собственных в сфере сигнификации: «концептуальная, информативная, аккумулятивная». Третья группа – это функции в сфере коннотации, которые, в свою очередь, подразделяются на: языковые: стилистическая, эмоционально-оценочная, социально-оценочная, региональная, культурно-историческая; речевые: общая текстообразующая, эстетическая¹³.

Выделяя эти функции, О. Фонякова показывает их отличие от имён нарицательных. Имя собственное, содержащее в себе одну и ту же информацию, может одновременно выполнять несколько функций, представленных в данной классификации.

Существуют разные классификации собственных имён. Одну из наиболее популярных предлагает Александра Суперанская, которая при её создании опиралась на мнения разных других лингвистов, прежде всего, на классификацию, предложенную Адольфом Бахом¹⁴, разделившим имена собственные следующим образом:

- Имена живых существ или существ, которых считают живыми;
- Имена вещей, куда относятся местности, дома, средства передвижения, произведения изобразительного искусства, названия астрографических и космических объектов;
- Именования учреждений, обществ;
- Именования действий: танцев, игр;

¹² О.И. Фонякова: *Имя собственное в художественном тексте*. Ред. И.А. Сеина. Ленинград 1990, с. 16.

¹³ Там же.

¹⁴ A. Bach: *Deutsche Namenkunde. Bd I. Die deutsche Personennamen*. Т. 1. Heidelberg 1952, с. 4. Цит. по А.В. Суперанская: *Общая теория имени собственного*. Москва 1973, с. 174.

- Имена мыслей, идей: литературных произведений, военных и пр. планов;
- Именования музыкальных мотивов и произведений.

По словам исследовательницы, «подход к делению может быть разным ввиду не только объективных, но и субъективных причин, которые определяются как факторами общественного порядка, так и индивидуальностью исследователя»¹⁵. Создавая свою классификацию, Суперанская принимает во внимание как лингвистические, так и экстралингвистические факторы. В результате этого получаем следующую типологию:

- Антропонимы – обозначения людей (в том числе – индивидуальные и групповые);
- Зоонимы – обозначения животных;
- Фитонимы – обозначения растений;
- Топонимы – обозначения географических объектов (в том числе оронимы, гидронимы, урбанонимы и т.д.);
- Собственные имена природных явлений (ветров, сезонов, стихийных бедствий и т.п.);
- Космонимы – названия небесных объектов;
- Хронимы – названия временных отрезков или точек;
- Собственные имена праздников;
- Собственные имена кампаний или мероприятий;
- Названия учреждений и организаций;
- Собственные имена транспортных средств;
- Названия произведений (в т.ч. музыкальных, литературных, живописных и т.д.);
- Названия СМИ (газет, журналов, радиопередач);
- Хремотонимы – обозначения уникальных предметов;
- Мифонимы – названия объектов, созданных фантазией людей;

¹⁵ А.В. Суперанская: *Общая теория имени собственного*. Отв. ред. А.А. Реформатский. Москва 1973, с. 174.

- Фиктонимы — имена героев, названия мест действия и т.п. в художественных произведениях;
- Наименования гипотетических объектов, или гипотетонимы¹⁶.

Классификация Суперанской является очень объёмной, тем не менее следует подчеркнуть, что она является только одной из многих других. Популярной является также типология, разработанная Международным ономастическим советом (International Council of Onomastic Sciences), который выделяет 19 классов имён существительных, а именно:

- «*Anthroponym*: name of a human being;
- *Astronym*: name of a star (or more loosely of a constellation or other heavenly body);
- *Charactonym*: (irregular; sometimes used for) name of a (literary) character;
- *Chrematonym*: name of a politico-economic or commercial or cultural institution or thing; a catch-all category;
- *Endonym*: the locally used name, esp. for a place (contrast *exonym*);
- *Ergonym*: sometimes used for the name of an institution or commercial firm;
- *Ethnonym*: name of a people or tribe;
- *Exonym*: name used by speakers of other languages instead of a native name, e.g. Ger. *Pressburg* for *Bratislava*;
- *Hodonym*: name of a street or road;
- *Hydronym*: name of a river, lake or other body of water;
- *Hypocoristic*: a colloquial, usually unofficial, name of an entity; a pet-name or “nickname”;
- *Metronym*: name of a human being making reference to that person’s mother;
- *Oikonym* or (latinized) *oeconym*: name of a house or other building;
- *Oronym*: name of a hill, mountain or mountain-range;
- *Patronym*: name of a human being making reference to that person’s father;
- *Teknonym*: name of a human being making reference to that person’s child;

¹⁶ Там же, с. 144–145.

- *Theonym*: name of a god or of God;
- *Toponym*: name of a place, sometimes in a broad sense, sometimes used in a restricted sense of inhabited places;
- *Zoonym*: name of an animal»¹⁷.

Как можно заметить, приведённые классификации имеют сходства и различия, в связи с чем сложно признать исчерпывающей только одну из них. Помимо прочего, многие из классов, выделенных в этих классификациях, нуждаются ещё в тщательном изучении.

Анализ имён собственных, также с перспективы их перевода, требует учёта других важных факторов, в том числе их информационного содержания. А. Суперанская утверждает, что имя собственное содержит в себе три вида информации, существующих независимо друг от друга. Это:

- Речевая информация – наиболее массовая и «поверхностная» информация имени, осуществляющая связь имени с именуемым объектом и выражающая отношение говорящего к объекту. Данный тип информации присутствует всегда и для всех;
- Языковая информация – предполагающая, что первоначальное знакомство с объектом уже имело место, что является обязательным условием для введения имени в речь;
- Энциклопедическая информация – комплекс знаний об объекте, доступный каждому члену языкового коллектива, пользующемуся данным именем. Данный тип информации субъективен и индивидуален, что вытекает из индивидуальности восприятия, исключаяющей объективность¹⁸.

Наталия Васильева, в свою очередь, не разделяет информацию, содержащуюся в имени собственном, на типы, утверждая, что

¹⁷ *Onomastic terminology*: <https://icosweb.net/publications/onomastic-terminology>
(Дата обращения: 15.12.2022).

¹⁸ А.В. Суперанская *Общая теория имени собственного*. Отв. ред. А.А. Реформатский. Москва 1973, с. 259.

под ономастической информацией понимается имеющийся (или формирующийся) у говорящего комплекс знаний об имени собственном, куда входят информация об имени собственном как о языковой единице, информация о носителе имени собственного, а также ассоциации/коннотации, которыми обладает данное имя собственное для отдельного языка и/или данного лингвокультурного общества¹⁹.

Нина Арутюнова добавляет, что имена собственные обладают свойством уникальной референции и их наполнение зависит от признаков денотата²⁰.

В широком смысле в структуру значения имён собственных входят следующие компоненты:

1. Категориальная семантика (грамматические характеристики);
2. Номинативное и прагматическое значение;
3. Коннотации²¹;
4. «Психическая семантика» (представление говорящего об объекте);
5. Культурно-историческая семантика (фоновые знания)²².

Все эти компоненты должны приниматься во внимание также в процессе анализа имён собственных, использованных в произведениях художественной литературы.

5.2 Имена собственные в литературных произведениях

Имена и названия всегда были популярным объектом исследований представителей разных дисциплин науки, в том числе и переводоведов,

¹⁹ Н.В. Васильева: *Собственное имя в мире текста*. Отв. ред. Н. К. Рябцева. Москва 2009, с. 28.

²⁰ Н.Д. Арутюнова: *Язык и мир человека*. 2-е изд., испр. Москва 1999, с. 2.

²¹ Следует отметить, что значимые свойства коннотаций – это воплощение несущественных, но устойчивых признаков объекта, компаративность, национальная специфика и непредсказуемость. Учитывая это, оценка, выражаемая именем собственным и его коннотациями, личностна, эмотивна и субъективна.

²² О.И. Фонакова: *Имя собственное в художественном тексте*. Уч. пособие. Ред. И.А. Сеина. Ленинград: 1990, с. 23.

для которых изучение ономастикона²³ художественных произведений является одной из самых важных задач. Выступая как существенная часть реального мира, имена собственные отображаются в фиктивном мире художественной литературы. Всеволод Михайлов отмечает, что

данная лексическая группа занимает особое место среди речевых средств, формирующих образную систему произведения, и заслуживает специального внимания. Ономастические категории наиболее специфичны из всех компонентов речевой ткани литературного произведения, так как включают в себя весьма неоднородный материал с точки зрения степени общенародности и семантико-словообразовательной окказиональности, избираемых и моделируемых писателем собственных имен²⁴.

Маргарита Кузьмина, в свою очередь констатирует, что «имя собственное в художественной речи всегда многоаспектно. Одним из доминирующих и наиболее разработанных вариантов изучения литературной ономастики выступает лингвостилистический подход»²⁵.

В произведениях художественной литературы, в том числе и фантастической, собственные имена часто являются средством создания особого художественного мира. В произведении они служат также для раскрытия замысла писателя. По словам О. Фоняковой, «имена собственные в художественном произведении играют важную роль, так как обозначаемые ими объекты участвуют в развитии и построении речевой

²³ Под термином «ономастикон» понимается «словарь или список любых собственных имён (составленный обычно отдельно для разных категорий онимов, в частности антропонимикон, топонимикон), а также «репертуар собственных имен данного этноса, данного социума, для данного периода». См.: Н.В. Подольская: *Словарь русской ономастической терминологии*. Москва 1978, с. 98.

²⁴ В.Н. Михайлов: *О роли собственных имен в литературном творчестве (на материале антропонимов в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин»)*, «Вопросы русской литературы». Вып. № 2 (28). Львов, 1976, с. 67–76.

²⁵ М.И. Кузьмина: *Имя собственное в художественной речи*. «Лингвистика и межкультурная коммуникация». Выпуск № 2(16), 2015, с. 70 (70–76).

и литературной композиции текста, в выражении всех художественных смыслов и мировоззрения автора»²⁶.

Функции имён собственных в художественной литературе были предметом многих исследований. Александер Вильконь в своей монографии *Nazewnictwo w utworach Stefana Żeromskiego* выделяет следующие функции:

- Локализирующую, которая локализует действие произведения на определённой территории в определённое время;
- Социологическую, которая показывает принадлежность к среде, нации, общественному слою;
- Аллюзивную, при которой данное название используется в качестве менее или более открытых аллюзий к конкретным лицам и местам;
- Содержательную, роль которой – охарактеризовать персонажи и места действий согласно метафорическому и буквальному значению данного названия;
- Экспрессивную, состоящую в том, что названия используются в качестве знаков, выражающих эмоциональную позицию автора и персонажей, а также в качестве создающих определённый эмоциональный климат всего произведения или его фрагментов²⁷.

Литературные антропонимы могут классифицироваться по ономастическим разрядам: личные имена, фамилии, прозвища. Наиболее многочисленной группой являются личные имена.

Они могут также характеризовать героев по разным признакам, в частности:

- Указывать на профессию героя или на другой характер его действий;
- Давать внешнюю или внутреннюю характеристику героев;

²⁶ О.И. Фонякова: *Имя собственное в художественном тексте. Учебное пособие*. Ленинград 1990, с. 34.

²⁷ A. Wilkoń: *Nazewnictwo w utworach Stefana Żeromskiego*. „Prace Onomastyczne” 16. Wrocław–Warszawa–Kraków 1970, с. 83.

- Указывать на особые приметы героев.

Однако, возможны здесь классификации также по другим критериям, напр.:

- Имена, существующие в реальном антропонимиконе;
- Имена, вымышленные автором, являющиеся эффектом его творческих способностей.

Имена собственные, в частности же – топонимы – могут быть разделены также по линии «микро – макро». Микротопонимы обычно локальны, т.е. они известны небольшому количеству людей, макротопонимы, в свою очередь, – это названия местностей, известных почти всем. Они, как правило, связаны с крупными географическими объектами. По линии микро – макро можно разделять и антропонимы. Под микроантропонимами можно тогда понимать имена отдельных людей, неизвестные большинству, клички и т.п., а под макроантропонимами – имена известных людей, а также названия династий или известных семейств.

Имена собственные можно ещё характеризовать по критерию хронологии. Основой такой классификации является факт, что данные единицы могут со временем изменяться, может также измениться ономастическая система определённого языка. Как замечает Станислав Роспонд: «Для определения хронологической стратификации отдельных структурных схем важно установить типичные, общеславянские или даже унаследованные от праиндоевропейской эпохи именные базы первого и второго членов (имени собственного)»²⁸.

Имена собственные особенно важны для произведений, представляющих жанр фантастики. Это связано с тем, что писатель-фантаст обладает большей творческой свободой, эффектом чего является

²⁸ С. Роспонд: *Структура и классификация древневосточнославянских антропонимов (имена)*. «Вопросы языкознания». № 3, 1965, с. 5.

возможность применения в своём произведении приёмов, недопустимых в других жанрах. Единственным ограничением здесь могут быть только пределы его креативности. Ономастическое пространство произведений фантастической литературы очень объёмно. Мы находим в нём и хорошо известные имена собственные, т.е. такие, которые существуют в реальном ономастиконе, и вымышленные самим автором. Такое сосуществование этих единиц неоднократно создаёт иллюзию сближения фантастического мира с реальным, что часто соответствует творческой интенции автора.

Самой большой группой в произведениях фантастической литературы являются антропонимы. Они, как правило, не только несут информацию о персонаже, но часто также передают дополнительные сведения, напр., о времени или месте событий. Помимо прочего, они могут служить также для передачи признаков необычности или ирреальности происходящего. Антропоним в тексте художественного произведения выражает подтекстовую и содержательную информацию, включает в себя все необходимые образные смыслы, отображает авторский взгляд на события и действия, а также иногда служит вспомогательным элементом в передаче читателю скрытого смысла произведения.

Иногда авторы создают так называемые «говорящие имена» (значащие, аллюзивные имена) с целью указать на черты характера данного персонажа или, например, на род его деятельности.

Второй репрезентативной группой имён собственных в фантастике являются топонимы, а также хрематонимы, прежде всего названия организаций.

5.3 Способы перевода имён собственных

Имена собственные обладают «сложной смысловой структурой, уникальными способностями формы и этимологии, способностями к видоизменению и словообразованию, многочисленными связями с другими единицами и категориями языка»²⁹.

Однако, как правило, многие из этих свойств в процессе перевода утрачиваются. В связи с этим перенос собственных имён в другую культурную среду требует особого внимания. Обсуждая проблемы эквивалентности таких единиц, Роман Левицки замечает, что у переводчика имеются две возможности подобрать к ним эквивалент – он либо использует установленные раньше, т.е. до момента перевода эквивалентные отношения между исходным названием и определённым названием языка перевода, либо сам такой аналог придумывает, создавая его с помощью уже существующего путём приписывания ему статуса эквивалента данного оригинального названия³⁰. Однако, даже в случае существования в языке признанных эквивалентов, переводчик должен проявить креативный подход к тексту, чтобы предоставить читателю желаемое восприятие исходного текста³¹. Р. Левицки добавляет также, что потребность в переводе имён собственных в значительной степени зависит также от культурного содержания данного названия, от его возможности вызывать ассоциации с определёнными историческими либо

²⁹ Д.И. Ермолович: *Имена собственные на стыке языков и культур*. Москва 2001, с. 3.

³⁰ R. Lewicki: *Niektóre kulturowe aspekty ustalania ekwiwalencji w przekładzie nazw własnych*. В: *Przekład. Język. Kultura*. II. В: *Przekład. Język. Kultura*. II. Ред. R. Lewicki. Lublin 2010, с. 32 (с. 31–38).

³¹ J. Jóźwiak: *Культурологическая информация антропонимов в переводческой практике*. В: *Русистика и современность*. Т 1. *Лингвокультурология и межкультурная коммуникация*. Санкт-Петербург 2011, с. 324–329; J. Jóźwiak: *Antroponimy we współczesnych tłumaczeniach rosyjskich tekstów literackich*. «Acta Polono-Ruthenica». Т. XVIII, Olsztyn 2013, с. 175–183.

актуальными событиями, ссылаться на функционирующие в культурном пространстве произведения, персонажи или заглавия³².

Всё это, по мнению исследователя, является причиной того, что имена собственные должны занимать особое место в переводоведении. Исходя из этого, Р. Левицки предлагает рассматривать данный вопрос, опираясь на 3 постулата:

- 1) Определения цели перевода имён собственных, что позволяет выявить приоритеты относительно выбора стратегии их передачи в тексте;
- 2) Определения пределов традиционно понимаемой, т.е. постоянной эквивалентности в их переводе;
- 3) Описания асимметрии между исходной единицей (transland) и её аналогом (translat) и причин этого явления³³ (одной из причин этого явления могут быть различия в области семантических систем исходного и целевого языков или культурные факторы, другая система ценностей и т.п.).

В практике перевода художественных произведений применяются в принципе все доступные способы переноса имён собственных, в отличие от других типов текстов, например, публицистических и прикладных, где в этом плане имеются определённые указания и вытекающие из них ограничения. Анализ введения в текст таких единиц, содержащих культурные коннотации, даёт основы прийти к выводу, что переводческие решения обусловлены здесь функцией и категорией данного имени собственного.

Представим далее некоторые способы перевода имён собственных в текстах фантастической литературы, выделяемые исследователями.

Кшиштоф Хейвовски предлагает следующие техники перевода имён собственных в художественных произведениях:

³² R. Lewicki: *Niektóre kulturowe aspekty ustalania ekwiwalencji w przekładzie nazw własnych*. B: *Przekład. Język. Kultura* II. Ред. R. Lewicki. Lublin 2010, с. 31.

³³ Там же, с. 32.

- 1) Трансфер – чужое имя собственное переносится в целевой текст;
- 2) Трансфер с адаптационной модификацией;
- 3) Трансфер с транскрипцией;
- 4) Трансфер с объяснением:
 - а) Комментарий (часто применяемое решение в случае настоящих либо аллюзивных имён собственных, а также «непереведённых» интенциональных³⁴ имён³⁵;
 - б) добавление квалификатора типа *город, река*;
 - в) перевод квалификатора/формы обращения, заглавия, находящегося в тексте оригинала (являющегося иногда частью имени собственного);
 - г) добавление более объёмного разъяснения имени собственного в тексте перевода;
- 5) признанный эквивалент;
- 6) этимологический эквивалент (либо псевдоэтимологический) – в случае монархов, римских пап и некоторых выдающихся личностей из прошлого этимологические эквиваленты нередко стали признанными;
- 7) имя, похожее по графической либо по звуковой форме, хотя без этимологической связи;
- 8) имя собственное, не связанное с оригинальным – ни этимологически, ни по графической либо звуковой форме;
- 9) уменьшительная форма (в случае имён, как правило, касается этимологических эквивалентов);
- 10) перевод апеллатива (апеллативов, морфем), образующего иностранное имя собственное либо являющегося её частью – популярная техника в случае кличек, применяемая также в случае интенциональных (говорящих) имён;
- 11) замена реалистического имени собственного (прежде всего – фамилии) – интенциональным именем;

³⁴ Под интенцией понимается здесь способ выражения авторского замысла.

³⁵ Добавим, что аллюзивный антропоним содержит как элементы пресуппозиций, поскольку его значение включает определённую, известную для читателя информацию до прочтения текста, так и элементы импликации, поскольку актуализация данного знака подразумевает вывод информации на основе представленных в художественном тексте маркеров при опоре на внетекстовые и внеязыковые знания. Т. Сиренко: *Аллюзивные имена собственные как средство выражения авторской интенции*. «Филологические науки» 2015, с. 68 (68–70).

- 12) замена имени собственного аппеллятивом (*nomen appellativum*);
- 13) опущение части имени собственного (частая техника в случае двойных имён);
- 14) опущение имени собственного, иногда вместе с контекстом³⁶.

Предложенные К. Хейвовским техники не исчерпывают всех способов перевода данных единиц, при этом сам исследователь подчёркивает размытость границ между некоторыми из них (например, между трансфером и признанным эквивалентом³⁷). Помимо прочего, он добавляет, что представленная им классификация переводческих техник требует дальнейшего тщательного изучения.

Другие исследователи выделяют менее подробные техники, выделяя, в частности:

1. Транслитерацию – «формальное побуквенное воссоздание исходной лексической единицы с помощью алфавита переводящего языка; буквенная имитация формы исходного слова»³⁸.
2. Транскрипцию – фонетический способ передачи имён собственных.
3. Калькирование – способ перевода лексической единицы оригинала путём замены её составных частей – морфем или слов (в случае устойчивых словосочетаний) – их лексическими соответствиями на языке перевода.

Следует также подчеркнуть, что, как и все остальные элементы оригинального текста, в процессе перевода собственные имена (в

³⁶ К. Hejwowski: *Nazwy własne w tekście literackim – techniki tłumaczenia*. В: *Przekład. Język. Kultura*. III. Ред. R. Lewicki. Lublin 2012, с. 19–20 (с. 11–22).

³⁷ Там же, с. 20.

³⁸ Добавим, что в художественном тексте транслитерация менее употребительна, так как перевод имени при помощи этой техники может исказить его звуковой облик. При этом транслитерация русскими буквами имён, записанных латинским алфавитом, может порождать варианты этих имён, которые могут сильно отличаться от их оригинальных форм.

Г. Нуралиева: *Методы перевода собственных имен и особенности перевода некоторых групп имен собственных*: «Вестник современной науки». 2016. № 4, с. 40.

частности, личные) подвергаются интерпретации, которая всегда содержит в себе долю субъективности. Однако весь этот процесс осуществляется в рамках определённых норм. В результате этого перевод таких единиц должен стремиться к функциональной правдоподобности³⁹. Именно *правдоподобность* является, по мнению Лауры Сальмон, главным критерием переводчика при передаче личных имён⁴⁰. Она также считает, что «переводчик избирает *функциональные эквиваленты* ЛИ [личных имён], чтобы вызвать у получателей ТП [текста перевода] чувство «фамильярности», способное аннулировать (отчасти целиком) временную и культурную дистанцию [...]»⁴¹.

С этим мнением можно, конечно, согласиться, хотя, как показывает практика, использование функциональных эквивалентов является только одной из многих техник, к которым прибегают переводчики. На это обращает в дальнейшей части монографии и сама Сальмон, выделяя *компенсацию* и *остранение*, которые она определяет не как техники, а как переводческие стратегии. Компенсация осуществляется «путём добавления в текст информации, которая содержится в имени ИТ [исходного текста]⁴²». Она добавляет, что, если переводчик не в состоянии компенсировать информацию, он может прибегнуть к примечанию. Объясняя же суть *остранения*, исследователь ссылается на Лоуренса Венути, согласно которому *foreignisation*

имеет целью сохранение в ТП [тексте перевода] «остатков чуждости» (reminders). Их художественная или семиотическая сила может быть объяснена читателям в общем предисловии (или послесловии), заменяющем примечания переводчика, как правило, препятствующее эстетическому восприятию. В переводе имена оставляются в той форме,

³⁹ Л. Сальмон: *Личное имя в русском языке* (фрагменты). В: Т. А. Казакова: *Художественный перевод. Теория и практика*. Санкт-Петербург 2006, с. 403–404 (399–418).

⁴⁰ Там же, с. 404.

⁴¹ Там же, с. 404.

⁴² Там же, с. 405.

в которой они присутствуют в ИТ [исходном тексте] как *остатки исходной культуры*⁴³.

Л. Сальмон пишет также о возможности создания «гибрида», который, по её мнению, является самой перспективной стратегией перевода личных имён. Суть «гибрида» состоит во внедрении в текст перевода некоторых остраниющих элементов⁴⁴.

Подытоживая, можно сказать, что в принципе разницы в проблеме подхода к переводу собственных имён сводятся, в основном, к вопросам терминологии и подразделения на техники и стратегии (хотя в этом плане до сих пор нет единства взглядов). Общий же подход во многом является похожим. Помимо прочего, сомнению не подлежит тот факт, что независимо от своего выбора стратегии (в общем) или определённой техники переводчик в рамках своей компетенции и с учётом существования культурного сдвига должен стараться создать похожий коммуникативный эффект.

5.4 Специфика перевода имён собственных в произведениях фантастики

Для целей анализа способов перевода собственных имён, выступающих в выбранных нами произведениях фантастической литературы, мы решили разделить иллюстративный материал на несколько групп, т.е.:

- Польские фамилии и имена;
- Диминутивные формы имён и прозвищ;
- Фамилии известных людей, известные произведения культуры;

⁴³ Там же, с. 406 (399–418).

⁴⁴ Там же, с. 407.

- Имена фиктивных персонажей, известных из поп-культуры;
- Иностранные имена и фамилии;
- Названия элементов, типичных для данного культурного пространства.

Помимо прочего, мы будем также анализировать отдельно имена собственные, содержащие интертекстуальные ссылки, а также группу имён собственных, придуманных авторами, имеющих часто форму аббревиатур.

Данное подразделение можно трактовать лишь условно, так как в пределах одной группы часто встречаются элементы и других групп. Напр., в группе «Польские фамилии и имена» помимо польских имён и фамилий выступают также имена из других языков или вообще фантастические названия, ассоциирующиеся с фантастическим миром, а не с конкретной страной. Это можно считать, с одной стороны, элементом изображённого фантастического мира, но, с другой, также воспринимать как проявление процесса глобализации, в результате которого многие имена не воспринимаются уже как чужие.

Некоторые из собственных имён (напр., имеющие форму аббревиатуры) обсуждались нами также в главе, посвящённой языковой специфике.

Наш анализ начнём с первой выделенной нами группы, в которой часто встречаются польские фамилии с морфемами *-cki*, *-ski*, *-dzki*. Как замечает Эдвард Клисевиц в статье *Strukturalny typ nazwisk na -ski jako jeden ze stereotypów polskiego nazwiska*:

Nazwiska zakończone na *-ski* zajmują w historii polskiego nazewnictwa osobowego miejsce szczególne. Po pierwsze – genetycznie związane są z identyfikacją w warstwie szlacheckiej, po drugie – powstały najwcześniej jako trwałe formy identyfikacji (nazwiska), jako że warstwa szlachecka najwcześniej spośród siebie wyłoniła elity polityczne, administracyjne, inteligenckie etc. I po

trzecie – tak ukształtowane nazwisko stało się swoistą wizytówką dla tej warstwy społecznej⁴⁵.

При их передаче на русский язык переводчики чаще всего прибегают к использованию добавления буквы -й, вследствие чего получаем морфемы -ский или -цкий. В результате применения такой стратегии создаётся впечатление, что данные фамилии являются русскими, т.е. в русских переводах они не являются сигналами категории «чужого». Именно такие переводческие решения мы наблюдаем при передаче фамилий героев в анализируемых нами произведениях, напр.: *Arlecki* – *Арлецкий*, *Morawski* – *Моравский*, *Jaźwiński* – *Язьвиньский*, *Starogardzki* – *Старогардский*, *Koszyński* – *Кошинский*, *Biankowska* – *Бьянковская*, *Dziekieżyńska* – *Джекежинска*.

Ниже приводим примеры их употребления в конкретных фрагментах отдельных произведений:

[1] *Jerzy Arlecki* wpatrywał się w czerwoną tabliczkę z białymi literami [...] (Nocarz, с. 9).

Юрий Арлецкий внимательно изучил красную табличку с белыми буквами. (Ночар, с. 5)

[2] *Jestem kapitan Morawski*, będę pańskim oficerem prowadzącym podczas szkolenia (Nocarz, с. 13)

Я капитан Моравский. Буду руководить вашей подготовкой. (Ночар, с. 9)

⁴⁵ E. Klisiewicz: *Strukturalny typ nazwisk na -ski jako jeden ze stereotypów polskiego nazwiska*. «Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis», Folia 19, «Studia Linguistica» II, 2004, с. 117. «Фамилии, оканчивающиеся на -ski, занимают особое место в истории польского личного именования. Во-первых, они генетически связаны с идентификацией в дворянском слое; во-вторых, они раньше всего сформировались как постоянные формы идентификации (фамилии), поскольку дворянский слой раньше всех сформировал политическую, административную, интеллектуальную элиту и т.д. И в-третьих, образованная таким образом фамилия стала своеобразной визитной карточкой этого социального слоя».

[3] Pacjent **Piotr Jaźwiński** – przypomniał sobie z ulgą. (Nocarz, s. 235)

Пациент **Петр Язьвиньский**, – в конце концов сработала память.
(Ночар, с. 226)

[4] – Nazwisko – warknął.

– **Biankowska** – wydusiłam, starając się usilnie nie patrzeć na niego z odrazą.

– Imię.

– **Wiktoria**. (Ja, diablica, s. 8)

– Фамилия, – рявкнул он.

– **Бьянковская**, – пискнула я, изо всех сил пытаюсь не смотреть на него с отвращением.

– Имя.

– **Виктория**. (Я, дьяволица, с. 6)

[5] – *Tu jest napisane, że twój morderca, **Kamil Starogardzki**, miał na twoim punkcie obsesję. Chodził za tobą od kilku miesięcy. Obserwował. Czaił się.* (Ja, diablica, s. 246)

– *Здесь написано, что твой убийца, **Камил Старогардский**, был одержим тобой и следил за тобой несколько месяцев. Наблюдал. Скрывался.* (Я, дьяволица, с.126)

[6] – *Pan Onufry, czyli Stanisław... – oficer, który przez całą tę wymianę zdań nie odrywał wzroku od książki, odnalazł w niej właściwy zapis – ...**Koszyński**?* (Dzielnica obiecana, s. 64).

– *Пан Онуфрий, или Станислав... – офицер, всё это время не отрывающий взгляда от своей книги, нашел в ней соответствующую запись, – **Кошинский**?* (Район обетованный, с. 46)

[7] – *Ewa! – przerwał mu oficer. – A, prawda. Ewa. Zeznajecie więc, że inicjatorką waszej próby sabotażu była Ewa... Ewa **Dziekieżyńska**?* (Dzielnica obiecana, s. 66).

– Эва! – перебил его следователь. – Так, значит, Эва... Эва *Джекежжинская*? (Район обетованный, с. 47)

[8] – Grzegorz **Kowalski**. – *Policjant przeniósł wzrok na mężczyznę, w odpowiedzi otrzymał potwierdzające skinienie.* (Nocarz, с. 70)

– Георг **Ковальский**. – *Полицейский перенёс взгляд на другого мужчину и получил в ответ утвердительный кивок.* (Ночар, с. 65)

Последний из вышеприведённых примеров [8] интересен также тем, что в качестве эквивалента для польского имени *Grzegorz* переводчик использовала эквивалент *Георг*, который можно трактовать как сигнал категории «чужого», так как признанным эквивалентом имени *Grzegorz* на русском языке является *Григорий*. Имя *Георг* в русской среде ассоциируется с представителями немецкой национальности (ср. функционирующее в немецком языке имя *Georg*), несмотря на тот факт, что оно происходит из греческого языка, в котором обозначало фермера⁴⁶. Русским аналогом этого имени является *Георгий* и производные от него имена – *Юрий* и *Егор*, которым в польском языке соответствует имя *Jerzy*.

Среди собранного нами материала мы находим также фамилии польских героев, которые не указывают на их польское происхождение. К ним принадлежат фамилии типа: *Tazar* – *Тазар*, *Rzepiecha* – *Ренеха*, *Siedlar* – *Седлар*:

[9] – *Ts, tss! No dobrze. A oskarżona Wanda Tazar?* (*Dzielnica obiecana*, с. 64)

– *Ts, тссс! Ну хорошо. А обвиняемая Ванда Тазар?* (Район обетованный, с. 46)

Фамилия *Tazar* не воспринимается как польская, хотя слово *tazar* существует в польском языке и является названием вида рыбы⁴⁷. Нам

⁴⁶ Статья: *Georg*: <https://bankimion.pl/imie/georg/> (Дата обращения: 09.07.2023).

⁴⁷ *Tazar* (*Auxis thazard*) to gatunek ryby z rodziny makrelowatych [...]. <https://www.medianauka.pl/tazar> (Дата обращения: 09.07.2023).

представляется, что автор использовал эту фамилию, заимствуя её из компьютерной игры *Heroes of Might and Magic III* (данное название часто сокращают до *Heroes 3*). Это культовая компьютерная игра в жанре пошаговой стратегии, выпущенная в 1999 году, которая завоевала огромную популярность по всему миру. В игре *Heroes 3* есть герой по имени *Тазар*. Это герой с навыками, связанными с защитой, что делает его очень выносливым и трудным для победы на поле боя. Данная игра известна также в России, так что перевод указанной фамилии не доставляет переводческих проблем, вызывая одинаковые коннотации как у читателей оригинала, так и перевода, разбирающихся в компьютерных играх. Выступающее здесь имя *Wanda*, в свою очередь, традиционно считается польским, хотя его этимология неясна. Согласно одной из версий – это имя произошло от альтернативного латинского названия реки Вислы – *Vandalus*, которое происходило от названия вандалов. Другую версию предлагает А. Суперанская, согласно которой имя *Ванда* могло быть связано с древнелитовским божеством Вандой (или Вандуо) – недружелюбной и злой⁴⁸. Ещё одна версия указывает на происхождение от названия рыболовной снасти *węda* (удилище), что согласуется с версией Викентия Кадлубека⁴⁹.

В следующем примере опять находим фамилию с неясной этимологией, которая может вызывать коннотации с именем *Rzepicha* – женой Пяста, легендарного предка династии Пястов. Русским аналогом этого имени является Жепиха, но также Репка, Ржепка или Ржепиха. Русская переводчица, как нам кажется, не уловила этого сходства, выбирая в качестве эквивалента слово *Репеха*, в котором, согласно правилам, *rz* заменяется в русском языке буквой *р*:

⁴⁸ А.В. Суперанская: *Словарь русских имён*. Москва 2005, с. 291.

⁴⁹ Напомним, что первой известной носительницей этого имени была легендарная польская правительница Ванда, дочь основателя Кракова. В легендарном контексте дочь Крака «ловит» своей красотой женихов: Н. Fros, F. Sowa: *Twoje imię. Przewodnik onomastyczno-hagiograficzny*. Kraków 1975, с. 448.

– No widzicie! Piotr **Rzepiecha** zeznał, że za całym spiskiem stał właśnie Stanisław. (Dzielnica obiecana, с. 69)

– Ну вот видите! Петр **Penexa** дал показания, что за всем этим заговором стоял именно Станислав. (Район обетованный, с. 49)

Фамилия *Siedlar*, которая появляется в очередном фрагменте, существует в списке польских фамилий, однако считается очень редкой⁵⁰. Она переведена на русский язык с помощью транслитерации, имя же *Przemysław* – с помощью транскрипции, хотя неточной – *Пшемислав*. Как нам кажется, переводчица использовала здесь украинскую версию данного имени, так как в русских Интернет-ресурсах имя известных поляков с этим именем приводится как *Пшемислав*⁵¹:

Przemysław Siedlar, przez podwładnych i kolegów zwany Szramą – od paskudnej blizny przebiegającej na ukos przez całą jego twarz – prężył się na baczność przed pułkownikiem Romaszewskim. (Dzielnica obiecana, с. 87)

Пшемислав Седлар, которого подчиненные и коллеги называли Шрамом – из-за ужасного рубца, пересекающего почти все лицо, – стоял навтытяжку перед полковником Ромашевским. (Район обетованный, с. 60)

Имя *Przemysław* – «Пшемислав – происходит от другого древнего имени Пшемысл (*Przemysł*), в котором есть корень *mysł* ‘мысль’. Окончание -aw скорее всего появилось в результате аналогии. *Prze-*, по-видимому, означает *przez* (через). Так могли называть того, кто любит все тщательно продумывать, «пропускать через себя» (вдумчивый)»⁵².

⁵⁰ В настоящее время обнаруживаем 90 носителей этой фамилии. <https://www.szukaj-nazwiska.pl/wyszukaj?q=Siedlar> (Дата обращения: 07.11.2023).

⁵¹ См., напр., *Пшемислав Чарнек* (бывший министр науки и образования Польши); *Пшемислав Капитула* – известный в Европе органист, музыкальный импресарио и деятель культуры.

⁵² М. Gliński: *Вся правда о польских именах*. <https://culture.pl/ru/article/slavic-first-names-explained> (Дата обращения: 09.09. 2024).

Помимо фамилий, в приведённых примерах обнаруживаем также многочисленные имена, характерные для польской культуры, – *Ewa, Marcin, Marta, Maciek* и т.д. Они переводятся по-разному. Во фрагменте, который приводим ниже, выступает женское имя – *Marta*, переведённое с помощью аналога, т.е. *Марта*, который известен также в русском культурном пространстве. Выбор переводчика, однако, не является очевидным, так как признанным эквивалентом для данного имени в русском языке является имя *Марфа*⁵³:

– *Toż to najlepsze mięso! – pani **Marta** ujęła się pod boki. – Od Konopków!*
(*Dzielnica obiecana*, с. 212)

– *Это же лучшие мясо! – Пани **Марта** устала руки в боки. – От Конопок.* (*Район обетованный*, с.148)

Личными именами насыщен также следующий фрагмент:

***Piotr** oczywiście się oburzył. I nie tylko **Marcin** stał po jego stronie – poparła go, czemu nikt się nie dziwił, **Wanda**. Po stronie kierownika otwarcie stanęła tylko **Ewa**. **Marcin** nie sądził, by dziewczyną powodowała wiara w jego talent.*
(*Dzielnica obiecana*, с. 23)

*Конечно, **Петр** обиделся. Его поддержала, чему никто не удивился, **Ванда**. А на стороне руководителя труппы открыто выступила только **Эва**. И **Марчин** не тешил себя иллюзией, будто девушка руководствовалась только верой в его талант.* (*Район обетованный*, с. 17)

В принципе каждое из приведённых здесь имён может получить широкое толкование. Для очень популярного в Польше имени *Piotr* (заимствованного из древнегреческого языка) существует в русском языке признанный эквивалент – *Пётр* и он здесь использован переводчиком.

⁵³ Подробнее см.: <https://kakzovut.ru/names/marta.html> (Дата обращения: 09.09. 2024).

Имя *Marcin* – это имя латинского происхождения, образованное от имени *Martius* – «тот, кто связан с богом Марсом»⁵⁴. В русских переводах встречаем разные аналоги этого имени – кроме *Мартин*, также *Марчин* (как во фрагменте, приведённом выше) и *Марцин*⁵⁵. Имя *Ewa* (на иврите обозначающее «дающая жизнь»), переведено как *Эва*, хотя признанным эквивалентом этого имени в русском языке является *Ева*. Выбранный переводчиком эквивалент имени может восприниматься как сигнал категории «чужого». Похожее переводческое решение при переводе уменьшительной формы этого имени, т.е. *Ewka*, находим в произведении *Perfekcyjna niedoskonałość* (*Идеальное несовершенство*), в котором переводчик использовал аналог *Эвка*:

– *Marta, Erie, Justyna, Pączuś, Hilbert, Goates, Alamreva...*

– *Maciek, Krzysiek, Ewka Biała, Ewka Czarna, mój Boże, przecież jesteście do siebie podobne jak dwie krople wody!! Teraz dopiero sobie przypominam. (Perfekcyjna niedoskonałość, с. 57)*

– *Марта, Эри, Жюстина, Панчуш, Жильберта, Жоа, Аламрева...*

– *Мачек, Кишсек, Эвка Белая, Эвка Черная, боже мой, вы же похожи, как две капли воды! Я только сейчас, когда вспомнил. (Идеальное несовершенство, с. 107)*

В книге Рафала Косика *Felix, Net i Nika oraz teoretycznie możliwa katastrofa* (*Феликс, Нэт и Ника и теоретически возможная катастрофа*) имена главных героев можно увидеть уже в её заглавии. Они были переведены с помощью транскрипции. Этот приём вносит, как правило, незначительные графические изменения, обусловленные фонетическими соображениями или используемым алфавитом. Буква э, вероятно, стала востребованной для того, чтобы имя отличалось от русской частицы *нет*,

⁵⁴ Статья: *Marcin*: <https://www.ksiegaimion.com/marcin> (Дата обращения: 01.09.2023).

⁵⁵ Приводим здесь примеры известных поляков с этим именем из русского Интернета: Мартин Фримен (*Marcin Freeman*), Марцин Гортат (*Marcin Gortat*), Марчин Дорочиньский (*Marcin Dorociński*).

употребляемой при отрицании, а написание имени Феликс при употреблении букв *кс*, а не *х* вызвано, как нам представляется, сходством этой буквы с русской буквой *х*. Учитывая тот факт, что имена этих героев являются отличительным знаком целой серии, принятое переводчиком решение кажется нам верным.

В следующем примере находим женское имя *Aurelia*, заимствованное из латыни. Оно переведено с использованием признанного эквивалента, т.е. *Аурелия* (хотя в русском языке существует ещё один признанный аналог этого имени – *Аврелия*):

Aurelia, czarnowłosa piękność klasowa, uśmiechnęła się przepraszająco, szczerząc bielutkie ząbki. Nice, nie wiedzieć czemu, przypominał się film Szczęki. (Felix, Net i Nika ..., с. 31)

Аурелия, черноволосая красotka класса, очаровательно улыбнулась, извиняясь, и сверкнула белянькими зубками. Нике, неизвестно почему, вспомнился фильм «Челюсти». (Феликс, Нэт и Ника ..., с. 28)

В следующем примере находим героя, имя которого выступает всегда с формой *pan* – *pan Sylwester*, которая здесь не является формой обращения, а указывает лишь на пол. На русский язык это выражение переведено с помощью конкретизации – *ночной сторож Сильвестр*.

Имя *Sylwester* является именем латинского происхождения, однако в Польше оно в основном ассоциируется с праздником с 31 декабря на 1 января, т.е. со встречей Нового года, который традиционно называется Сильвестром.

Pan Sylwester, stróż nocny, miał w ostatnich miesiącach sporo problemów związanych z niecodziennymi wydarzeniami rozgrywającymi się w szkole. (Felix, Net i Nika ..., с. 8)

У ночного сторожа Сильвестра в последние месяцы было много неприятностей, связанных с необычными происшествиями в школе.
(Феликс, Нэт и Ника ..., с. 4)

В произведении *Felix, Net i Nika...* интересных имён и фамилий находим намного больше. Ниже мы обратим внимание на ещё одно из них. *Juliusz Stokrotka* – это имя и фамилия директора гимназии, в которой учатся главные герои произведения. Его фамилию трудно определить как «говорящую», однако соединение имени *Juliusz* и фамилии *Stokrotka* может вызывать комический эффект. *Juliusz* – это имя латинского происхождения (*Iulius*), хорошо в Польше известное, хотя не очень популярное. Оно ассоциируется прежде всего с императором Юлием Цезарем (лат. *Gaius Iulius Caesar*). Фамилия *Stokrotka* же – это название популярного растения из семейства астровых, которое в русском языке называется *маргаритка*. Учитывая такое соединение имени и фамилии, сопоставляя его дополнительно с внешним видом директора (Он невысокий, пухленький. Всегда ходит в аккуратном костюме, зелёных брюках и бежевой рубашке с галстуком-бабочкой на шее, выполненной в неблагоприятных тонах. На голове у него элегантная лысина), комический эффект является естественным.

*Wszedł do środka zapewne jako jeden z pierwszych i od razu trafił na ciekawą scenkę. Zatroskany dyrektor szkoły. Magister inżynier **Juliusz Stokrotka**, stał po środku hallu, w bordowym garniturze opinającym jego okazały brzuszek.*
(Felix, Net i Nika ..., с. 8)

В русском переводе в качестве эквивалента для фамилии *Stokrotka* был выбран другой аналог – *ромашка* (*rumianek*), т.е. название растения из того же семейства астровых, очень похожее на маргаритку. Добавим, что и маргаритка, и ромашка имеют характерную яркую жёлтую сердцевину, которая может напоминать лысину героя, о котором здесь идёт речь:

Он зашел в школу одним из первых и сразу же наткнулся на обеспокоенного директора. Магистр-инженер **Юлиуш Ромашка** стоял посреди холла в бордовом костюме, обтягивающем его большой живот. (Феликс, Нэт и Ника ..., с. 4)

Большинство исследователей придерживается мнения, что имена собственные как системные языковые единицы обозначают лишь определённые объекты внеязыковой действительности, ничего не говоря о характеристиках этих объектов. Следствием такого положения дел является отсутствие языкового содержания, которое можно было бы рассматривать как лексическое значение *nomen proprium*⁵⁶. Другие же (как, напр., Ежи Курылович) обращают внимание на наличие категориального минимума значения. Это, конечно, не лексическое значение или какая-то его часть, а только предполагаемый семантический признак, позволяющий включить конкретный индивидуальный объект в определённую категорию объектов⁵⁷. Кшиштоф Хейвовски обращает внимание на тот факт, что польские имена, по крайней мере, сообщают о грамматическом роде и роде названного объекта и указывают на его пол. Кроме того, имена и фамилии могут прямо указывать на социальную и этническую принадлежность данных объектов⁵⁸.

Средством характеристики персонажей могут быть, в частности, говорящие (аллюзивные, значащие) собственные имена. Сравнение с конкретным объектом или лицом в данном случае также с помощью имени собственного даёт возможность достигнуть желаемый эффект с одновременной экономией языковых средств. Следует при этом обратить внимание на то, что аллюзивное имя собственное должно соотноситься с фактами или текстами, известными достаточно большому кругу людей.

⁵⁶ E. Bogdanowicz: *Konotacje nazw własnych (na materiale publicystyki prasowej)*. Białystok 2017, с. 23.

⁵⁷ Z. Kaleta: *Teoria nazw własnych. B: Polskie nazwy własne. Encyklopedia*. Ред. E. Rzetelska-Feleszko. Warszawa – Kraków 1998, с. 24 (15–36). Цит. по: K. Hejwowski: *Iluzja przekładu*. Katowice 2015, с. 130.

⁵⁸ K. Hejwowski: *Iluzja przekładu*. Katowice 2015, с. 130.

Столкновение переводчика со смысловыми именами и прозвищами чаще всего является вызовом и проверкой его креативных способностей.

Во многих литературных произведениях видно стремление наделить имена собственные определёнными оценочными качествами. В изобразительном отношении обычные имена и фамилии, которые обладают лишь номинативной значимостью, оказываются гораздо менее выразительными, чем прозвища и говорящие имена. Именно такие фамилии и прозвища встречаем в произведении *Felix, Net i Nika...*

Учительницу математики ученики называют *pani Ekierka*. Это прозвище вызывает прямые ассоциации с математикой, так как *ekierka* – это слово французского происхождения, обозначающее «*przyrząd do kreślenia w kształcie trójkąta prostokątnego*»⁵⁹. Прямым аналогом этого слова является в русском языке *угольник*, т.е. слово мужского рода. Этим, как нам представляется, обусловлен переводческий выбор, т.е. использование в качестве эквивалента этого значащего прозвища слова *линейка*, которое тоже вызывает желаемые ассоциации и, что самое главное, сохраняет и сходство звучания, и женский род:

*Zza zakrętu korytarza wypadła **Ekierka**, ich matematyczka, pochylona jak sprinter na łuku bieżni. Walcząc ze sporą nadwagą i łapiąc na wypastowanym parkiecie lekki poślizg, wyszła na prostą. Jakimś cudem nie wywróciła się, ale obcasy jej pantofli nie wytrzymały przeciążeń.* (Felix, Net i Nika ..., с. 9)

*Из-за поворота выбежала **Линейка**, их математичка. Наклонившись, словно спринтер на изгибе беговой дорожки, едва справляясь со своим большим весом и слегка пробуксовывая на полированном полу, она каким-то чудом все-таки не упала, но ее каблук не выдержали перегрузки.* (Феликс, Нэт и Ника ..., с. 5)

Добавим, что настоящая фамилия этой героини, отличительной чертой которой является, в частности, лишний вес, – это *Cecylia Bąk*. В

⁵⁹ Статья: *ekierka*: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/ekierka.html> (Дата обращения: 23.05.2024).

связи с этим её фамилию также можно трактовать как значащую, поскольку слово *bąk* в обычном понимании отождествляется с насекомым *шмель* (*trzmiel*), хотя на самом деле это не одно и то же. Шмель (*trzmiel*) напоминает толстую пчелу, в то время как *bąk* (слепень) напоминает большую, серую муху. В переводческом аспекте, однако, эти нюансы показались переводчику неважными, так как данная фамилия переведена просто с помощью транскрипции – *Бонк*.

Следующий пример «говорящих» имён – имя и фамилия учительницы географии – *Konstancja Konstantynowska*, которые сразу ассоциируются с Константинополем и требуют знания географии и истории (Константинополь – это название Византии, данное городу Константином Великим, сейчас город называется Стамбул). На русский язык название было переведено с помощью транслитерации как *Констанция Константинопольская*, что кажется уместным, учитывая существование признанного эквивалента этого города на русском языке – Константинополь:

*Pani **Konstancja Konstantynowska** rozpoczęła lekcję geografii od przedstawienia sytuacji politycznej w Wenezueli. Rozwijala właśnie wątek podziałów społecznych w Caracas, stolicy tego kraju, gdy drzwi do Sali otworzyły się. (Felix, Net i Nika ..., s. 31)*

***Констанция Константинопольская** начала урок географии с представления политической ситуации в Венесуэле. Она как раз рассказывала о социальном расслоении в Каракасе, столице этой страны, когда двери в класс распахнулись. (Феликс, Нэт и Ника ..., с. 28)*

В очередном примере мы находим прозвище, представляющее собой отсылку к месту, а именно к городу *Cedynia*, расположенному в Западно-поморском воеводстве и известному прежде всего благодаря сражению, состоявшемуся 24 июня 972 года между войсками князя Мешко I и маркграфа Саксонской Восточной марки Одо I. Оно известно в

польской истории как битва под Цедыней. В романе Рафала Косика прозвище – *pan Cedynia* – получил учитель истории. В русском переводе использован признанный эквивалент названия города – *Цедыня*, который, однако, как нам кажется, не вызывает у русского читателя ассоциаций, аналогичных с ассоциациями польских адресатов (особенно с учётом того, что данная книга предназначена для молодого читателя):

Cedynia zmarszczył brwi i przekrzywiła głowę, licząc coś w myślach, a oddział partyzancki wyminął go i ruszył dalej. (Felix, Net i Nika ..., с. 7)

Цедыня наморщил брови, покачал головой, что-то подсчитывая в уме, и задумчиво прошел мимо партизанского отряда. (Феликс, Нэт и Ника ..., с. 14)

Следующей группой, которую хотим здесь обсудить, является группа, охватывающая диминутивные (уменьшительные, ласкательные) формы собственных имён и прозвищ. Они передают часто субъективно-оценочное значение малого объёма, размера, обычно выражаемое посредством уменьшительных аффиксов. Значение уменьшительности может также сопровождаться различными эмоционально-экспрессивными окрасками. На многообразие значений диминутивных форм существительных указывал Виктор Виноградов: «При их посредстве выражаются самые разнообразные оттенки экспрессии: сочувствие, ирония, пренебрежение, злоба, пёстрая и противоречивая гамма эмоций и оценок»⁶⁰. В отличие от полных, официальных имён уменьшительные (а также грубовато-фамильярные) формы имени эмоционально окрашены и не обладают стилистической нейтральностью. Они способны выражать количественную характеристику, т.е. с их помощью можно передать своё отношение к другому человеку. Кроме того, звуковой облик слова связан, как правило, с грамматической категоризацией, так как заимствованное имя часто приобретает значение грамматического рода целевого языка.

⁶⁰ В. Виноградов: *Русский язык. Грамматическое учение о слове*. Москва 1972, с. 98.

Проиллюстрируем вышесказанное примерами из анализируемых нами произведений. Так, в книге М. Козак *Nocarz (Ночар)* мы находим очень интересный пример использования диминутивной формы – номинацию *Puszek Okruszek*. Это имя отсылает к песенке Натальи Кукульской под таким же заглавием – *Puszek Okruszek*, рассказывающей о маленькой собаке. В русском переводе в качестве эквивалента для данного названия был использован эквивалент *Крошка Ру*, также являющийся интертекстуальной ссылкой. Она отсылает к известной книге Алана Александра Милна о приключениях Винни-Пуха и его друзей, в которой такое имя носит один из персонажей – детёныш кенгуру. Винни-Пух в польской культуре известен как *Kubuś Puchatek*, а *Крошка Ру* как *Maleństwo*. Обе эти номинации – как *Puszek Okruszek*, так и *Крошка Ру* обозначают что-то небольших размеров и их можно рассматривать как говорящие имена. В данной книге они используются, однако, в особой функции – как определение человека особо больших размеров. Такое контрастное сопоставление можно трактовать как средство иронии и насмешки над этим персонажем, в связи с чем эмоциональная тональность исходного выражения изменяется.

*Czytałeś ich? Zwłaszcza ten duży, co to na niego mówią **Puszek Okruszek** czy jakoś tak... Ten to jest pełen odrazy dla takiego kaleczenia rzemiosła!* (Nocarz, с.164)

– Ты их читал? Особенно того гиганта, которого все называют **Крошкой Ру** или как-то так... Сколько презрения в отношении такой халтуры в ремесле! (Ночар, с. 157)

Выбранный переводчицей аналог выполняет функции оригинала и вызывает желаемые коннотации несмотря на то, что отсылает к другому тексту культуры.

Наш следующий пример почерпнут из произведения *Perfekcyjna niedoskonałość (Идеальное несовершенство)*. В нём мы обнаруживаем

диминутивные формы собственных имён и кличек как польских, так и иностранных:

– *Marta, Erie, Justyna, Pączuś, Hilbert, Goates, Alamreva...*

– *Maciek, Krzysiek, Ewka Biała, Ewka Czarna, mój Boże, przecież jesteście do siebie podobne jak dwie krople wody!! Teraz dopiero sobie przypominam – (Perfekcyjna niedoskonałość, с. 57)*

– *Марта, Эри, Жюстина, Панчуш, Жильберт, Жоа, Аламрева...*

– *Мачек, Кшисек, Эвка Белая, Эвка Черная, боже мой, вы же похожи, как две капли воды! Я только сейчас, когда вспомнил – (Идеальное несовершенство, с.107)*

Кличка *Pączuś*, которая появляется в данном фрагменте, по внешней форме слова является уменьшительной формой, образованной от слова *pączek*, которое обозначает круглое либо кольцообразное жареное изделие с начинкой или без неё. В случае применения этого слова как клички проявляется её шуточный характер, так как оно обычно употребляется по отношению к людям с лишним весом. В связи с этим данную кличку можно отнести к значащим («говорящим») именам собственным, так как автор указывает здесь на дополнительный смысл данного слова, использованного для индивидуального обозначения человека. Кроме того, ссылаясь на компоненты, присутствующие в значениях имён собственных (согласно Д. Ермоловичу), можно сказать, что эта кличка содержит и индивидуализирующий, и характеризующий компоненты. Индивидуализирующий компонент – это «специальная предназначенность данного имени для наречения одного из предметов в рамках денотата»⁶¹. Характеризирующий же компонент представляет собой «набор признаков референта, достаточных, чтобы собеседники понимали, о чём или о ком идёт речь»⁶². На русский язык эта кличка была переведена при помощи транскрипции, хотя не без ошибки – как *Панчуш*,

⁶¹ Д.И. Ермолович: *Имена собственные на стыке языков и культур*. Москва 2001, с. 12.

⁶² Там же.

т.е. польский носовой гласный *a* передан здесь как [ан], а не, согласно рекомендациям, как [он]. Помимо прочего, трудно также оценить положительно выбор самого эквивалента, так как вторичный читатель не сможет обнаружить шутливого характера этой клички и не уловит всей оценочной информации, которая в ней содержится. Нам кажется, что более подходящим был бы выбор аналога – *колобок*, который обозначает небольшой круглый хлебец и тоже часто используется в России для определения людей с лишним весом.

В вышеприведённом фрагменте находим также уменьшительные формы собственных имён *Maciek*, *Krzysiek*, а также формы с характеризующими компонентами, обозначающими, как нам представляется, цвет волос – *Ewka Biała*, *Ewka Czarna*.

Уменьшительная форма мужского имени *Maciek* образована от имени древнееврейского происхождения – *Maciej*, признанным эквивалентом которого является в русском языке имя *Мамвей* (оно также является эквивалентом другого польского имени – *Mateusz*). Однако переводчик выбрал другое решение, используя транскрипцию, в результате чего польское имя приобретает в русском языке форму *Мачек*, которая в русских интернет-ресурсах чаще всего выступает как фамилия. В данном случае его можно считать сигналом категории «чужого». Аналогичная техника применяется переводчиком при переводе уменьшительной формы *Krzysiek*, образованной от распространённого в Польше мужского личного имени греческого происхождения *Krzysztof*. Переводчик передал это имя как *Киисек*. Имя *Krzysztof* и его диминутивная форма являются в русском языке носителями «чуждости», которая могла бы быть освоенной, если переводчик выбрал бы другой аналог, напр. *Христофор* (ср. Христофор Колумб), который тоже имеет уменьшительные формы, напр., *Христик*. В настоящее время данное имя в русском языке встречается очень редко, тем не менее оно известно.

Как мы уже указывали, наше деление собственных имён на отдельные группы можно считать лишь условным, так как в одном фрагменте можем встретить формы, представляющие собой разные группы. В данном фрагменте встречаем, напр., полную форму личного имени *Justyna*, которое в русском переводе приобретает форму *Жюстина*⁶³. Таким образом переводчик отказывается здесь от реализации стратегии форенизации (отчуждения) и применяет стратегию доместикации (одомашнивания). *Жюстина* – это один из аналогов имени *Устинья*⁶⁴, которое является признанным эквивалентом имени *Justyna*.

Отметим также ошибку, совершённую переводчиком при передаче имени *Hilbert*. Данное имя является показателем категории «чужого» как в польском, так и в русском языках. Имя *Hilbert* происходит от древнегерманского имени *Hildebert*, которое образовано от двух слов: *hild* (битва) и *berht* (яркий, блестящий). Таким образом, имя Хильберт можно перевести как *светлый воин* или *славный в битве*⁶⁵. Согласно правилам, данное имя следует произносить как *Хильберт*, переводчик же выбрал вариант *Жильберт*, напоминающий французскую версию имени *Gilbert*. Такое переводческое решение не соответствует интенции автора. Хотя категория чужого сохраняется, ассоциации, возникающие в результате такого выбора, связаны с французским, а не немецким языком, что противоречит первоначальному контексту.

В следующем примере обнаруживаем несколько польских уменьшительных форм имён – *Jurek*, *Adaś*, *Heniek*, *Marcin* и *Karol*. При их передаче переводчик применяет разные техники:

– *Co się dzieje?* – *zapytał szybko*.

⁶³ Имя *Жюстин* происходит от латинского имени *Justinus*, что означает «справедливый». Было распространено в Римской империи, но позже стало популярным среди христиан. <https://dzen.ru/b/ZoUdoG-ZOxFMGRoD> (Дата обращения: 12.09.2024).

⁶⁴ Значение имени *Устинья*: <https://kakzovut.ru/names/ustiniya.html> (14.03. 2024). Добавим, что на данном сайте, среди известных женщин с этим именем, перечисляется польская лыжница *Justyna Kowalczyk*, имя которой записано как *Юстина*.

⁶⁵ Статья: *Hilbert*: <https://nazwy.org/nazwa-hilbert> (14.03. 2024).

– *Cześć, Adaś.*

– *Cześć, Jurek – odparł Adaś, wyraźnie zdenerwowany.*

– *Z Heńkiem, Marcinem i Karolem niedobrze. Wiesz, oni byli w dość ciężkim stanie, a przed chwilą im się pogorszyło.*

– *Słyszałem jak jeden z lekarzy powiedział, że właściwie to już reanimują trupa – dorzucił drugi. – Kurwa mać... – głos mu się nagle załamał. (Nocarz, s. 238)*

– *Что происходит? – спросил он быстро.*

– *Привет, Адам.*

– *Привет, Юрек, – ответил Адам, явно взволнованный.*

– *С Генком, Мартином и Карлом плохо. Помнишь, они и так были в достаточно паршивом состоянии, а только что оно ухудшилось. Серьёзно.*

– *Я слышал, как один из врачей сказал, что, собственно говоря, они реанимируют уже труп, – добавил второй. – Блядь... – Его голос внезапно сорвался. (Ночар, с. 229)*

Итак, в случае имени *Jurek* использована транскрипция – оно переводится здесь как *Юрек*, несмотря на тот факт, что в русском языке существует признанный эквивалент этого имени *Юрий*, от которого можно образовать уменьшительные формы – *Юрка, Юра, Юрик, Юрок*.

Adaś – это польская диминутивная форма от имени *Adam*, в переводе же использована полная форма этого имени – *Адам*. *Heniek* – это диминутивная форма от имени *Henryk*. В русском переводе переводчица выбрала в качестве аналога имя *Генек*. Такое решение можно считать переводческой ошибкой, так как *Генек* – это уменьшительная форма от имени *Eugeniusz* (русс. *Евгений*). Имена *Karol* и *Marcin* переводчица перевела с помощью эквивалентов, являющихся сигналами «чужого», соответственно – *Карл, Мартин*.

Также в очередном примере встречаем как диминутивные, так и полные формы личных имён:

*Przedstawili się krótko: **Maria, Staszek, Wojtek.** (Nocarz, с. 16)*

*Представились коротко: **Мария, Станислав, Войтек.** (Ночар, с. 13)*

При переводе имён *Maria* и *Wojtek* была использована транскрипция, причём *Войтек* воспринимается как сигнал «чужого». Относительно перевода имени *Staszek* на русский язык переводчица заменила польскую диминутивную форму полной формой имени, которое звучит практически одинаково как в польском, так в русском – *Stanisław* – *Станислав*. Следует, однако, отметить, что переводчица является непоследовательной, так как в очередном примере, в котором речь идёт об этом герое, она применяет диминутивную форму – *Сташек*. Такое переводческое решение может привести к проблемам с идентификацией данного персонажа:

– ***Staszek** plecie bzdury – orzekła **Maria** pośpiesznie* (Nocarz, с. 27)

– ***Сташек** сказки рассказывает, – быстро сказала **Мария.*** (Ночар, с. 23)

Следующий фрагмент содержит уменьшительно-ласкательные формы, образуемые от имён *Aleksandr* и *Siergiej*. Это соответственно – *Сашка, Саша* и *Серёжа*.

– ***Saszka!** – Naprawdę nie przyglądałem tu się specjalnie. Może ciocia zapyta mnie jeszcze o kolor oczu gospodina Rudnickiego?!* (Adept, с. 65)

– ***Сашка!** – Ну правда, я его специально не разглядывал. Может, вы спросите меня про цвет глаз господина Рудницкого?* (Адепт, с. 31)

– *Oj, **Sierioża, Sierioża** – westchnął. – Krugłowi był świnią, ale przecież nie pierwszy raz trzymał broń w ręku.* (Adept, с. 77)

– *Ох, **Серезжа, Серезжа**, – вздохнул он. – Krugłowi był swinią, ale nie w pierwszy raz trzymał broń w ręku.* (Адепт, с. 36)

Данные имена, введенные в польский текст (*Saszka, Siorioża*), ассоциируются с русским культурным пространством, в связи с чем они воспринимаются как сигналы категории «чужого» в оригинальном романе. В русском переводе, что очевидно, ощущение чуждости исчезает, так как эти имена не только являются русскими, но также очень популярны. *Сашка* – это в русском языке сокращённая форма имени *Александр*, *Серёжа* является уменьшительной формой имени *Сергей*. Такие формы, часто обоснованные культурно и исторически, представляют собой проблему, особенно для иностранцев, для которых их соотношение с полной формой имени не является очевидным.

Возможные проблемы с декодированием связи с первоначальной формой имени отражает один из фрагментов книги *Ja, diablica*, который одновременно сразу отсылает к русскому культурному пространству:

Sasza? Nigdy nie potrafiłam pojąć zdrobnień w języku rosyjskim. Dymitr – Dima, Michail – Misza, ale Aleksander – Sasza? Gdzie tu sens? (Ja, diablica, с. 466)

Саша? Я никогда не могла понять эти сокращенные имена в русском языке. Дмитрий – Дима, Михаил – Миша, но Александр – Саша? В чем смысл? (Я, дьяволица, с. 234)

В романе *Ja, diablica* встречаем также другие уменьшительно-ласкательные формы, например *Zuza, Wiki* и *Sebek*:

Wdech i wydech. Pamiętaj, zawsze w tej kolejności. Nigdy dwa wdechy albo dwa wydechy z rzędu, przypomniałam sobie słowa mojej najlepszej przyjaciółki z dzieciństwa, Zuzy. (Ja, diablica, с. 10)

Вдох и выдох. Именно в таком порядке, а не два вдоха или выдоха подряд. Запомни, – говорила мне моя лучшая подружка детства Зуза, и ее слова сейчас всплыли в памяти. (Я, дьяволица, с. 7)

– Kochanie... – Wiki – przerwałam tu. – Mów mi Wiki, wszyscy mnie tak nazywają. (Ja, diablica, с. 15)

– Дорогая... – **Вики**, – перебила я его, – просто **Вики**, все меня так называют. (Я, дьяволица, с. 9)

Sebek przyglądał się srebrnemu cacku w swoich dłoniach. Przypalił skręta, przez co trochę zakręciło mu się w głowie. Najnowszy samsung. Ale miał szczęście, że go znalazł. (Ja, diablica, с. 44)

Себек разглядывал серебряное устройство в руках и курил травку, отчего у него закружилась голова. Новехонький «Самсунг». Именно ему повезло его найти. (Я, дьяволица, с. 25)

Zuza является уменьшительной формой, образованной от имени Zuzanna. В русском переводе данное имя передано как Зуза – с использованием транскрипции, в результате чего оно воспринимается как проявление категории «чужого». В русском пространстве данное имя не имеет своего признанного аналога, часто как соответствие используется форма Сюзанна⁶⁶, которая, однако, также является показателем чуждости.

Wiki это уменьшительная форма от имени Wiktoria. Она переводится на русский с помощью транслитерации как Вики, что по звучанию напоминает русский вариант данного имени, т.е. Вика.

Диминутив **Sebek** образован от имени Sebastian. Оно тоже было переведено с помощью транслитерации.

В следующем примере мы видим уменьшительный вариант имени Piotr, то есть Piotrek:

– Eee... – *mruknęłam niechętnie.*

– *Trochę mi się nie chce.*

– *Będzie **Piotrek**.*

Te dwa jakże magiczne słowa podziałały na mnie jak red bull. (Ja, diablica, с. 47)

⁶⁶ Сюзанна – женское имя, пришедшее в современное общество из древнееврейской культуры, в дословном переводе означающее «лилия» или «белоснежная лилия». <https://znachenieimeny.ru/imena/syuzanna/> (Дата обращения: 17.10.2023).

Признанным эквивалентом уменьшительной формы имени *Piotrek* является в русском языке *Петя*. Переводчица, однако, использовала здесь полную форму имени – *Pётр*, которая в русском языке звучит аналогично как в польском:

– Э-э-э, – неохотно протянула я.

– Не очень хочется.

– Там будет **Петр**. Три этих волшебных слова подействовали на меня как «Ред Булл». (Я, дьяволица, с. 26)

Наконец, заканчивая обсуждение уменьшительных форм и прозвищ, мы хотели обратить внимание на ещё один интересный пример, почерпнутый из книги *Adept*. Находим в нём «именование прозвищного типа⁶⁷» – *Szwybzyk*, являющегося отсылкой к Анастасии Романовой, которую так называли её близкие. Кроме того, они обращались к ней с помощью уменьшительно-ласкательной формы – *Настя*, которая также появляется в данном фрагменте:

– *Nazywają mnie **Szwybzyk** – poinformowała dziewczynka z szelmowskim uśmiechem.*

– *Odpowiednie przezwisko – burknął Rudnicki.*

***Szwybzyk** znaczyło tyle co chochlik lub diabełek.*

– *Ale pytałem o imię – kontynuował.*

– ***Nastia** – odparło dziecko. (Adept, с. 369)*

Отметим, что при слове *Szwybzyk* автор сразу в тексте помещает объяснение, что позволяет избежать сомнений относительно значения слова. В русском переводе встречается то же слово, на записанное по-

⁶⁷ Д.И. Ермолович: *Имена собственные на стыке языков и культур*. Москва 2001, с. 37.

другому, чем в оригинале и иначе, чем в источниках, упоминающих об этом прозвище Анастасии Романовой⁶⁸:

– Меня зовут **Швыбзик**, – проинформировала девочка с озорной улыбкой.

– Соответствующие прозвище, – буркнул Рудницкий.

Швыбзик означало «бесенок» или «дьяволёнок».

– Но я спрашиваю твое имя.

– **Настя**, – ответила девочка. (Адепт, с.160)

Анастасия Романова была младшей дочерью царя Николая II Романова. *Швыбзик* – это было её семейное прозвище, которым её ласково называли родители и близкие за подвижность и неистощимость в изобретении шалостей и проказ⁶⁹. Анастасия была известна своим весёлым, живым характером, и это прозвище как раз отражало её игривость и озорство. Напомним, что в русской ономастике прозвище трактуется как вид антропонима – дополнительное имя, данное человеку окружающими в соответствии с его характерной чертой⁷⁰.

Появление этого слова в оригинале можно считать заимствованием из немецкого языка с применением техники транслитерации, хотя это слово было известно также в XIX веке в России⁷¹.

Очередная группа примеров охватывает фамилии, известные из истории, культуры и поп-культуры, а также фамилии известных фиктивных персонажей.

⁶⁸ Великая княжна Анастасия Романова по прозвищу «швыбзик»: <https://dzen.ru/a/YV36UIWg4wNL4Ygr> (Дата обращения: 07.09.2023).

⁶⁹ Р. Kurth: *The Life of Anna Anderson*. Boston 1983, с. 309. *Швыбзик*, вероятно, попал в царскую семью благодаря немецким корням династии Романовых. Николай II и Александра Фёдоровна (жена Николая II и мать Анастасии) имели тесные связи с европейскими королевскими домами, в том числе с Германией. Александра Фёдоровна, в частности, была родом из германской семьи Гессен-Дармштадт, поэтому в их семье иногда использовались немецкие слова.

⁷⁰ Н.В. Подольская: *Словарь русской ономастической терминологии*. Москва 1978, с. 115.

⁷¹ В литературе, например, у Николая Гоголя в произведении *Ревизор*, это слово употребляется в смысле чего-то хитроумного, ловкого или странного.

Из наших наблюдений вытекает, что при переводе широко распространённых в культуре имён собственных – фамилий людей, известных из истории или поп-культуры, – проблем с переводом, как правило, не возникает. В таких случаях переводчики используют признанные эквиваленты, существующие как в языке оригинала, так и в языке перевода, что проиллюстрируем несколькими примерами.

В выбранных для анализа произведениях часто находим фамилии, известные из поп-культуры. К ним причисляем фамилии известных актёров, таких как, например, *Bogusław Linda* (Богуслав Линда). Эту фамилию мы обнаружили в книге *Феликс, Нэт и Ника...*

– *Ale możemy wynajść jakiegoś aktora, żeby udawał ojca Niki. Przecież nikt mu nie sprawdzi dowodu osobistego. Może **Bogusław Linda**? Grał kiedyś tatę... Nie, dyr pozna przecież, że to **Linda**... Ok, głupi pomysł.* (Felix, Net i Nika ..., с. 48)

– *Но мы можем нанять какого-нибудь актёра, чтобы он прикинулся отцом Ники. Ведь у него никто не будет требовать паспорт. Может, **Богуслав Линда**? Он когда-то играл папу... Нет, дерик его узнает... Ладно, глупая идея.* (Феликс, Нэт и Ника ..., с. 45)

Отметим, что имя и фамилия этого популярного в Польше актёра переведены на русский язык с помощью транскрипции без переводческого комментария. Такое решение трудно одобрить, так как данная фамилия может быть неизвестна русскому читателю, особенно молодому, которому эта книга адресована. Другое решение относительно перевода имени и фамилии этого актёра было применено переводчиком романа *Nocarz* (Ночар). В данном случае переводчица использовала генерализацию, смысл которой заключается в замене конкретного элемента выражением с более общим значением, – *популярный актёр*:

*Pozostali funkcjonariusze dawno już poszli na śniadanie, a kapitan mówił głosem **Lindy** „Co ty, kurwa, wiesz o zmęczeniu”⁷², dodając sarkastycznie „panie Arlecki”, i wydawał kolejną komendę. (Nocarz, с. 20)*

*Остальные уже давно пошли завтракать, а капитан голосом **популярного актёра** вещал: «Что ты, сука, знаешь об усталости», саркастически добавляя «господин Арлецкий» и отдавал следующий приказ. (Ночар, с. 16)*

В очередном фрагменте появляется антропоним *Michael Jackson*. Это американский певец, известный во всём мире, называемый «королём поп-музыки». Данный антропоним переведён на русский язык с помощью транскрипции, что является частым, но не идеальным решением, так как такая техника допускает разные варианты одного и того же имени, хотя бы в зависимости от произношения. Здесь был выбран аналог *Майкл Джексон*:

*Tuż przy wejściu widniał wielki plakat z okładką filmu z **Michaelem Jacksonem** o tymże tytule. Jakby właściciel chciał wszem i wobec obwieścić, że jest wiernym fanem piosenkarza i że to właśnie na jego cześć nazwał pub w ten, a nie inny sposób. (Felix, Net i Nika ..., с. 59)*

*Прямо при входе висела большая афиша с обложкой **Майкла Джексона** с тем же названием, как будто объявляя всему миру, что хозяин является верным поклонником певца и именно в его честь назвал своё заведение именно так, а не иначе. (Феликс, Нэт и Ника ..., с. 55)*

Так же известным является американский актёр *Brad Pitt*. Как мы уже указывали, фамилии таких общеизвестных персонажей имеют, как правило, свои признанные эквиваленты, в связи с чем их перевод не доставляет проблем:

*Matko Boska – on wygląda jak **Brad Pitt**!!! (Ja, diablica, с. 72)*

*Матерь божья, ну вылитый **Брэд Питт**! (Я, дьяволица, с. 39)*

⁷² Это интертекстуальная отсылка к высказыванию Богуслава Линды в популярном фильме *Psy*.

Подытоживая, можно сказать, что в случае таких персонажей предполагается, что они хорошо известны читателю. Этот экстралингвистический фактор находит своё выражение в том, что антропонимы данного типа не нуждаются в комментариях уточняющего характера, нет необходимости также вводить сопровождающий контекст.

Немного по-другому это выглядит, если в произведении появляется фамилия какого-то исторического персонажа, известного благодаря своим достижениям, изобретениям, деятельности и т.п., который, однако, не обязательно известен всем. В таких случаях, чаще всего, информация относительно характера его достижений помещается уже в самом оригинальном произведении, как будто автор не доверяет знаниям своего читателя или хочет облегчить ему восприятие произведения. В переводе используется здесь, как правило, признанный эквивалент, но, как покажем на примерах, не только. Это можно объяснить, в частности, тем, что также степень известности данного имени может быть разной в стране языка оригинала и языка перевода, в связи с чем передача только формальной стороны данного имени собственного может оказаться недостаточной для его адекватного восприятия.

В первом фрагменте появляется имя собственное *Jan Bloch*, при котором автор оригинала сразу объясняет, кем является данный персонаж – это *bankier* и *przedsiębiorca, król kolei żelaznych*:

– *Kojarzysz nazwisko Bloch? – Chodzi o Jana Blocha, tego bankiera i przedsiębiorcę? Króla kolei żelaznych? – Rudnicki zmarszczył brwi.*

– *Tak.*

– *Przecież on nie żyje, zmarł bodajże w tysiąc dziewięćset drugim. – Owszem, jednak przed śmiercią wydał książkę „Przyszła wojna” – poinformował sucho oficer. – W kilku tomach. (Adept, c. 41/42)*

Это имя собственное имеет свой признанный эквивалент в русском языке – Иван Блюх, который был использован здесь переводчиком.

– Ты про **Ивана Блюха**, того банкира и предпринимателя? **Короля железных дорог**? – Рудницкий поморщился.

– Именно. – Так он же умер, кажется, в тысяча девятьсот втором. – Конечно, однако перед смертью он издал книжку «Будущая война», – сухо проинформировал офицер. – В нескольких томах. (Адепт, с. 20)

Помимо этого, переводчик решил применить здесь комментарий: «Иван Станиславович Блюх – (на польском *Jan Bloch*) – (1836–1902) русский банкир, концессионер железных дорог в Российской империи, меценат, деятель международного движения за мир». Д. Ермолович называет такое примечание «комментирующим переводом», толкуя его как «использование ономастического соответствия, дополненного комментарием в примечании или приложении»⁷³. Как нам кажется, такое пояснение кажется здесь лишним, так как в данном случае вся необходимая информация содержится уже в главном тексте. Существует также возможность получить быстро дополнительную информацию, о чём знает каждый пользователь Интернета⁷⁴.

Такую же пояснительную информацию в главном тексте находим при другой фамилии:

– **Maurycy Pusch** – przeczytał na głos. – Co to za jeden? – **Fotograf**. Dość znany – poinformował kapitan. (Адепт, с. 148)

– **Мауриций Пуш**, – прочитал он вслух. – Кто он такой?

– **Фотограф**. Довольно известный. (Адепт, с. 66/67)

Имя **Маурысу** известно в русском культурном пространстве как **Маврикий**, хотя бы благодаря фигуре Святого Маврикия – христианского

⁷³ Д. Ермолович: *Имена собственные на стыке языков и культур*. Москва 2001, 35.

⁷⁴ Отметим, что на сайте *Википедия* при данном персонаже в польской версии написано, что это польский финансист и промышленник – «polski finansista i przemysłowiec, „król kolei żelaznych” – twórca i budowniczy kilku ważnych w Rosji linii kolejowych, w tym „Drogi Żelaznej Fabryczno-Łódzkiej”» https://pl.wikipedia.org/wiki/Jan_Gottlieb_Bloch, (Дата обращения: 11.07.2023), в русской же – «русский банкир, концессионер железных дорог в Российской империи, меценат, учёный-экономист, деятель международного движения за мир». https://ru.wikipedia.org/wiki/Блюх,_Иван_Станиславович (Дата обращения: 11.07.2023).

мученика. Переводчик, однако, принял решение применить транслитерацию. В окончании русского варианта видим -й, что можно объяснить тем, что в русском языке мужские имена часто оканчиваются на звонкие согласные, такие как -ий, -ей, -ой. Окончание на гласную, как в польском имени *Maurycy* (оканчивающееся на -и), не является характерным для русского языка. Чтобы имя звучало естественнее для носителей русского языка, добавляется й, что делает его более привычным на слух. Окончание й позволяет имени *Мауриций* быть склоняемым по падежам (например, в родительном падеже: *Мауриция*).

Фамилию человека, известного благодаря своим достижениям, встречаем также в другом фрагменте произведения *Adept*. Это *Kazimierz Funk* – польский биохимик, который создал название *витамин*. В Интернет-ресурсах мы нашли разные варианты его имени на русском языке – *Казимеж* (т.е. применена здесь транскрипция)⁷⁵ и – признанный русский эквивалент – *Казимир*:

– *No dobrze – mruknął Rudnicki. – Spróbuję na przykładzie... Niedawno Polak, Kazimierz Funk, odkrył, a raczej wyodrębnił nową substancję, którą nazwał witaminą.* (*Adept*, с.13)

– *Ну хорошо, – буркнул Рудницкий. – Попробую на примере... Недавно поляк Казимир Функ открыл, а скорее извлек новую субстанцию, которую назвал «витамин».* (*Адепт*, с. 7)

Как подчёркивает Д. Ермолович, «далеко не каждый член языкового коллектива обладает всей полнотой сведений о конкретном лице, поэтому значение единичного антропонима в языке есть известная абстракция, соответствующая среднему уровню знаний о носителе имени»⁷⁶.

⁷⁵ Статья: *Функ, Казимеж*: https://ru.wikipedia.org/wiki/Функ,_Казимеж (Дата обращения: 05.07.2023). Однако, там также употребляется известный в русском языке признанный эквивалент – *Казимир*. В *Большой медицинской энциклопедии* (Гл. ред. Н. А. Семашко. Москва 1936. Т. 34.) применяется вариант *Казимир*, в другом источнике – *М. Шатило: 100 великих евреев*. Москва 2004, с. 212—214. – *Казимеж*.

⁷⁶ Д. И. Ермолович: *Имена собственные на стыке языков и культур*. Москва 2001, с. 41.

В случае известных исторических антропонимов именно такие знания, а также определённые ассоциации требуются от читателя.

Очень много исторических персонажей находим в романе *Ja, diablica*, что не удивляет, так как героями данной книги являются люди, умершие при разных обстоятельствах, в связи с которыми превратились в дьяволов. Они бессмертны, поэтому на страницах книги встречаются с людьми, представляющими разные эпохи. В данном случае антропонимы переведены, как правило, с помощью признанных эквивалентов, напр.:

Ptolemeusz XII Auletas – Птолемей XII Авлет; Cezar – Цезарь; Kleopatra VII – Клеопатра VII; Achilles – Ахилл; Hatszepsut – Хатшепсут; Janosik – Яношик.

Ниже мы приводим примеры их употребления в тексте:

[1] – *Gdy miałam siedemnaście lat, objęłam władzę nad Egiptem po śmierci mego ojca **Ptolemeusza XII Auletasa**. By móc władać moim umiłowanym krajem, musiałam poślubić mojego młodszego brata, dziesięcioletniego Ptolemeusza XIII.* (*Ja, diablica*, с. 38)

– *Когда мне было 17, я стала царицей Египта после смерти своего отца, **Птолеменя XII Авлета**. Чтобы править дорогим мне краем, я должна была выйти замуж за своего младшего брата, десятилетнего Птолеменя XIII.* (*Я, дьяволица*, с. 22)

[2] *Po śmierci **Cezara** razem z moim synem **Cezarionem** zostaliśmy sami, znowu musieliśmy walczyć o to, by Egipt nie został podzielony i przekazany jakiemuś rzymskiemu namiestnikowi. Dopiero z tym mężem **Markiem Antoniuszem** doprowadziliśmy Egipt do rozkwitu.* (*Ja, diablica*, с. 39)

*После смерти **Цезаря** я и мой сын **Цезарион** остались одни, и нам пришлось снова сражаться за то, чтобы Египет не поделили на части и не поставили во главе страны какого-нибудь римлянина. Только когда я вышла замуж за **Марка Антония**, Египет достиг наибольшего расцвета.* (*Я, дьяволица*, с. 22)

[3] – *Kleopatra VII*, wcielenie bogini Izydy. – *Westchnęła z rozkoszą. – Ależ miałabym piękne inskrypcje na pomnikach! Jedną w Aleksandrii, a drugą w Karnaku!* (Ja, diablica, с. 42)

Клеопатра VII, воплощение богини Исиды, – сладко выдохнула она. – *Какие красивые надписи были бы на памятниках! Мне бы построили новые храмы!* (Я, дьяволица, с. 23)

[4] – *Ma dziecko?! – odwróciłam się do niej. – Miał. Achilles zmarł bodajże w tysiąc sto osiemdziesiątym czwartym roku przed naszą erą pod Troją. Nie ma chyba już żadnych żyjących krewnych.* (Ja, diablica, с. 62)

– *У него есть ребенок?! – Я повернулась к ней. – Был. Ахилл погиб, кажется, в 1184 году до нашей эры под Троей. Больше никаких родственников у него нет.* (Я, дьяволица, с. 33)

[5] *Hatszepsut* rządziła Egiptem o wiele wcześniej przed *Kleo* i jako jedna z nielicznych kobiet nosiła tytuł faraona. Męski tytuł... (Ja, diablica, с. 65)

Хатшепсут правила Египтом намного раньше *Клео* и была одной из тех немногих женщин, которые носили титул фараона. Мужской титул... (Я, дьяволица, с. 34)

В следующем примере упоминается имя румынского диктатора – *Nicolae Ceaușescu*, который был президентом Румынии с 1974 по 1989 год. Переводчица перевела его имя как *Николай*. Такой перевод является приемлемым, поскольку *Николай* – это русский аналог румынского имени *Nicolae*. Однако, в русскоязычных источниках чаще встречается другая форма этого имени – *Николае Чаушеску*. Как нам кажется, в случае исторического лица лучшим был бы именно такой вариант⁷⁷.

⁷⁷ Отметим, что это мнение разделяет Д. Ермолович, когда пишет о передаче имён людей современной эпохи с русского языка на английский: «Если речь идет о людях современной эпохи, нет никакой нужды „англизировать” русские имена, подставляя вместо них этимологически родственные. То есть имя Михаил должно корректно передаваться на английский как Mikhail, а не Michael, Николай – Nikolay, а не Nicholas [...]». Д.И. Ермолович: *Имена собственные на стыке языков и культур*. Москва 2001, с. 80.

W Targoviste w grudniu 1989 został stracony czerwony dyktator Nicolae Ceaușescu wraz z żoną. (Nocarz, s. 19)

В декабре 1989 года в Тарговисте были казнены кровавый диктатор Николай Чаушеску с женой. (Ночар, с. 15)

В романе *Ja, diablica* находим имя – *Joanna d’Arc* – национальной героини Франции, одной из командующих французскими войсками в Столетней войне. Эта историческая личность имеет признанный эквивалент в русском языке, который был здесь использован переводчиком:

– Wiki. Ty masz tylko zdobyć jej duszę. Resztą się nie martw. Wiesz, jakie kłopoty były na początku z Joanną d’Arc? Teraz ja wpatrywałam się w niego zdziwiona. (Ja, diablica, s. 199)

– Вики. Тебе всего лишь надо получить ее душу. За остальное не переживай. Знаешь, сколько проблем сначала было от Жанны Д’Арк? (Я, дьяволица, с. 103)

При переводе фамилии исторического словацкого разбойника, имя которого известно в Польше как *Janosik*, переводчик решил применить также комментарий, считая, наверное, его фигуру малоизвестной в целевой культуре. Это кажется уместным, так как в Польше данный персонаж стал известным после появления на экранах телесериала, который сильно его идеализировал, показывая его наподобие Робина Гуда, популярного героя средневековых английских народных баллад, благородного предводителя лесных разбойников.

– Boję się go – powiedziałam. Beleth rozejrzał się czujnie. – Jego? – wskazał zaskoczony na jakiegoś zbója w białej ludowej koszuli z haftem, który nas właśnie mijał. – Nie ma czego. Wygląda na zakapiora, ale to tylko Janosik. (Ja, diablica, s. 303)

– Я его боюсь, – сказала я. Белег настороженно огляделся. – Его? – Он удивленно показал на какого-то разбойника в расшитой национальной

*рубашке белого цвета, который только что прошел мимо нас. – Нечего бояться. Он похож на головореза, но это просто **Яношик**. (Я, дьяволица, с. 154)*

Комментарий переводчика: «Юрай Яношик – легендарный словацкий Робин Гуд».

В следующем фрагменте приводится имя и фамилия *Vlad Tepes*. Это трансфер и румынского языка в упрощённой записи (рум. *Vlad Țepeș* или *Vlad Drăculea*). В польском языке данное имя имеет признанный эквивалент – *Wład Palownik*, хотя чаще он известен под прозвищем *Drakula* (Дракул/Дракула), т.е. «дьявол» или, по ассоциации, «дракон». В русском языке существует признанный эквивалент этого имени – *Влад Цепеш*, однако переводчик выбрал аналог *Влад Тепеш*. Проверяя Интернет-ресурсы, мы обнаружили, однако, что в русском языке более распространённым вариантом имени Влада III является Влад Цепеш, а не Влад Тепеш. Это связано с тем, что *Цепеш*⁷⁸ более точно передаёт румынское прозвище *Țepeș*, которое означает «надеватель на кол».

*Może im całą historię **Vlada Tepesa** wygrzebać, do tego dokładając wirtualny przewodnik po jego stolicy, Targoviste. (Nocarz, с.18)*

*Интересно, надо ли вытащить на свет всю историю **Влада Тепеша** и добрать виртуальный путеводитель по его столице – Тарговисте. (Ночар, с. 15)*

В этой группе мы решили проанализировать также названия объектов, созданных человеком. К ним причисляем название парохода – *Titanic*, который был так назван в честь героев древнегреческих мифов – титанов, которые вознамерились свергнуть богов-олимпийцев, за что были низвергнуты ими в Тартар. *Titanic* затонул в ночь с 14 на 15 апреля

⁷⁸ Именно этот вариант используется в большинстве исторических и популярных источников.

1912 года после столкновения с айсбергом. Именно под таким названием году Джеймс Кэмерон снял в 1997 году фильм о нём.

Название *Titanic* можно причислить к хремотонимам, которые Богдан Вальчак определяет как «nazwy własne wytworów człowieka»⁷⁹. Название корабля – «Титаник» – можно считать хремотонимом, поскольку оно является собственным именем, используемым для обозначения конкретного созданного человеком объекта. Данное название встречаем в нижеприведённом примере:

Właśnie czytam o statku, co się nazywa Tytan. Nie! Tytanik!
– *Mam nadzieję, że to nie omen – wymamrotał pod nosem Rudnicki.*
– *Znaczy co? – zaniepokoiła się kobieta. – Niestety jakie?*
– *Titanic zatonął – poinformował sucho alchemik.*
– *Całkiem i ze wszystkimi? – Całkiem, choć niektórzy się uratowali.*
– *A pan Leonardo,*
– *Co za Leonardo?*
– *Cudnej piękności pasażer – wyjaśniła z rozmarzeniem Okoniowa.*
– *Blady na gembie, z falującymi włosami (Adept, s. 396)*

Я читаю про корабль, этот Титан. Нет! Титаник!
– *Надеюсь, это не примета, буркнул под нос Рудницкий.*
– *Чё значит? – забеспокоилась женщина. – Несчастье како?*
– *«Титаник» затонул, – сухо проинформовал алхимик*
– *Совсем и со всеми?*
– *Совсем, хотя некоторые спаслись.*
– *А господин Леонардо?*
– *Что за Леонардо?*
– *Чудной красоты пассажир, – мечтательно сказала Окенева. Бледный с волнистыми волосами (Адепт, с.172)*

В данном примере встречаем три разновидности названия парохода – *Tytan, Tytanik, Titanic*. Два первых используются в связи с тем, что говорящий не может точно назвать корабль, поэтому искажает название. На русский язык это переводится следующим образом – *Titan* как *Титан*, *Titanic* как *Титаник*, пропускается, однако, одна из искажённых форм –

⁷⁹ К хремотонимам относятся названия кораблей, зданий, мостов, брендов, учреждений, транспортных средств (самолётов, поездов и т.д.), а также других искусственных материальных объектов.

В. Walczak: *Chremonimia – najbardziej dziś dynamiczna kategoria nazewnicza*, с. 179. <https://dSPACE.uni.lodz.pl/bitstream/handle/11089/31922/179-184%20Walczak.pdf?sequence=1&isAllowed=> (Дата обращения: 10.01.2024).

Tytanik, хотя можно было перевести её как *Тытаник*, чтобы подчеркнуть оговорку говорящего.

Отметим также, что в оригинальном произведении находим здесь одну неточность. Действие в романе *Adept* происходит в начале XX века. Таким образом, герои книги могут знать о катастрофе *Титаника*. Однако в дальнейшей части приведённого фрагмента появляется вопрос о судьбе господина Леонардо. Речь идёт об известном актёре Леонардо Ди Каприо, сыгравшем главную роль в фильме *Титаник* режиссёра Джеймса Кэмерона, который вышел на экраны только в 1997 году, так что этого фильма герои не могли знать.

Как мы уже указывали, на страницах фантастических произведений часто находим имена исторических, но фиктивных лиц, например, литературных героев произведений. Так, во фрагменте, который приводится ниже, обнаруживаем фамилии персонажей из историко-приключенческого романа Александра Дюма-отца, *Три мушкетёра*. Поскольку это произведение является очень популярным во многих странах, также в России, имена главных героев были переведены с помощью признанных эквивалентов:

– *Przyjdzie wam więc, panie, zginąć z ręki muszkietera!* – zawołała wcielająca się w rolę **Aramisa** Ewa, głosem tak niskim, jaki tylko umiała z siebie dobyć. – **D’Artagnanie!**

– *Tak jest!* – Marcin ocknął się z zamyślenia. – *Pojedynek z panem Atosem zmniejsza szanse na zabicie mnie przez pana Portosa, a niemal zupełnie przekreśla szanse pana Aramisa.* (Dzielnica obiecana, с. 23/24)

– *Przyjdzie wam, господин, умереть от руки мушкетера!* – воскликнула играющая роль **Арамиса** Эва таким низким голосом, какой только могла из себя извлечь. – **Д’Артаньян!**

– *Так точно!* – Марчин вышел из состояния оцепления. – *Поединок с господином Атосом серьезно уменьшает мой шанс на дуэль с*

господином **Портосом** и почти совсем сводит к нулю шансы господина **Арамиса**. (Район обетованный, с. 18)

Помимо литературных героев в произведениях фантастической литературы находим также часто ссылки на фиктивные персонажи, известные из популярной культуры. В романе *Nocarz*, например, автор упоминает героя американского фантастического фильма *Uciezka z Nowego Jorku* (Побег из Нью-Йорка):

– *No to teraz wiesz mniej więcej, jak się czuł **Snake Plissken** – wyjaśnił oprawca.* (Nocarz, с. 231)

– *Теперь приблизительно знаешь, как чувствовал себя **Снейк Плисскен**, – объяснил ему палач.* (Ночар, с. 221)

Имя *Snake Plissken* переведено с помощью транскрипции, что следует считать переводческой ошибкой. Оно имеет в русском языке признанный эквивалент *Змей Плискин*, употребление которого позволило бы сохранить смысл и значимость имени. Вследствие принятого переводчицей решения не сохраняются интертекстуальная ссылка, т.е. утрачена связь с первоисточником.

В очередном фрагменте из произведения *Perfekcyjna niedoskonałość* находим название *Klub Diogenesa* (Клуб Диогена), являющееся названием клуба джентльмена, созданным сэром Артуром Конаном Дойлом. Его название содержит имя древнегреческого философа – *Diogenesa* – *Диогена Синопского*. *Mycroft Holmes*, в свою очередь, является старшим братом сыщика Шерлока Холмса из рассказов Дойла. Все указанные собственные имена были переведены на русский язык с использованием признанных эквивалентов:

*Nie był to „**Klub Diogenesa**” **Mycrofta Holmesa**, niemniej nikt tu nie podnosił głosu ponad poziom leniwej konwersacji, a i kobiet nie dostrzegł Adam zbyt wiele. Wszystkie meble wykonano z ciemnego drewna, ciemne drewno pokrywało ściany, bordowe dywany wyścielały parkiet, tłumiąc odgłos*

kroków... Cisza posiadała głębię i fakturę arabskiego gobelinu (Perfekcyjna niedoskonałość, с. 189)

Это не был «Клуб Диоген» Майкрофта Холмса, но, тем не менее, никто не повышал голос над уровнем ленивой беседы, да и женщины Адам заметил не слишком много. Вся мебель выполнена из темного дерева, оно же покрывало стены, бордовые ковры выстилали паркет, приглушая звуки шагов... Тишина обладала глубиной и фактурой арабского гобелена. (Идеальное несовершенство, с. 351)

В анализируемых нами произведениях появляются также другие фиктивные персонажи. Среди них мы находим героя популярного фильма *Piraci z Karaibów* (Пираты Карибского моря). Это *Jack Sparrow* в оригинале, в таком же виде данная фамилия появляется в польской версии фильма. В русской же версии было принято другое решение – фамилия была переведена, что допускается чаще всего при «говорящих» именах:

Jedyną rzeczą, którą miał na sobie, a która nie była czarna, był mały indiański wisiołek z piórek na piersi i srebrne kółko w uchu przypominające mi piracką biżuterię. Miał w sobie coś z Jacka Sparrowa. Ten spryt w oczach. (Ja, diablica, с. 119)

Единственной не черной вещью на нем была небольшая индейская подвеска из перьев на груди и серебряное колечко в ухе, напоминающее пиратское украшение. В нем было что-то от Джека Воробья. Такие же лукавые глаза (Я, дьяволица, с. 63)

Как можно заметить, перевод фамилии с помощью аналога *Джек Воробей* представляет собой гибридную форму. Это связано с тем, что в переводе сочетаются две техники:

1. Транскрипция: Имя *Jack* было переведено как *Джек*, то есть передано с сохранением звуковой формы.
2. Дословный перевод: Фамилия *Sparrow* была переведена буквально как *Воробей*.

Такое переводческое решение создаёт, как нам представляется, гармоничное сочетание. Оно позволяет сохранить фонетическую идентичность оригинала (имя) и смысловую идентичность (фамилия). Однако, русское слово *воробей* звучит более естественно для носителей русского языка, чем *sparrow* для англоговорящих, так как в английском *sparrow* как фамилия встречается реже и воспринимается как нечто уникальное. Данная фамилия на английском, хотя и означает воробья, обладает определённым шармом, который хорошо подходит к пиратскому образу персонажа. Воробей – маленькая птица, что может создавать интересный контраст с дерзким и непредсказуемым характером Джека Воробья. В русском языке *воробей*⁸⁰ также вызывает ассоциации с маленькой, но хитрой птицей, что отражает черты персонажа. Этот перевод сохраняет иронию оригинального имени.

В анализируемых нами произведениях встречаются фамилии многих других фиктивных героев. Они также переводятся на русский язык с помощью признанных эквивалентов, напр.: *Robin Hood* – Робин Гуд, *Han Solo* – Хан Соло, *Luke Skywalker* – Люк Скайуокер, *Geralt* – Гералт, *Kapitan Kloss* – Капитан Клосс. Проиллюстрируем вышесказанное примерами:

[1] – *Ach, robisz mi przykrość - ktoś szepnął mi do ucha. - Tak by chciał zdobyć nową kobietę. Poprzednia porzuciła go pewnie dla jakiegoś **Robin Hooda** w rajtuzach. (Ja, diablica, c. 116)*

⁸⁰ Напомним, что фамилия *Воробей* довольно известна в русском культурном пространстве благодаря *Мёртвым душам* Николая Гоголя. Главный герой – господин Чичиков покупает «мёртвые души» у нескольких помещиков, в том числе у помещика Собакевича. Крепостными душами в документах считались крестьяне мужского пола. Чичиков обнаруживает, что Собакевич продал ему женщину-крестьянку со странным именем – Елизавет Воробей. Чичиков не понимает, почему крестьянина-мужчину зовут Елизавет и думает, что Собакевич обманул его. Как оказалось при жизни, Воробей была очень крепкой и работала как мужчина, поэтому Собакевич искренне считал её мужчиной.

– *Ах, ты его так огорчила, – шепнул мне кто-то на ухо. – Он так хотел завоевать новую женичину. Предыдущая, видимо, бросила его ради какого-нибудь Робин Гуда* (Я, дьяволица, с. 135)

[2] – *Miałeś powiedzieć: Niesamowite przygody Hana Solo i jego wiernego друга, Luke’a Skywalker! rzucił gniewnie Piotr, pochylając się nad Panem Onufrym.* (Dzielnica obiecana, с. 26)

– *Ты должен был сказать: Необычные приключения Хана Соло и его верного друга Люка Скайуокера! – гневно выдавил из себя Петр, наклоняясь к пану Онуфрию.* (Район обетованный, с. 19)

[3] – *Dziwne słowa w ustach kogoś, kto z taką ochotą odgrywa wiedźmina Geralta – roześmiał się wówczas Pan Onufry.* (Dzielnica obiecana, с. 43)

– *Удивительный слушать такие слова из уст того, кто с такой охотой играет ведьмака Гералта – засмеялся пан Онуфрий.* (Район обетованный, с. 31)

[4] – *Ale to Kapitan Kloss! My w nim nie gramy.* (Dzielnica obiecana, с. 53)

– *Но это «Капитан Клосс»! А мы в нем не играем.* (Район обетованный, с. 37)

Отметим, что при переводе фамилий персонажей, таких как *Robin Hood*, *Han Solo*, *Luke Skywalker* и других, проявляется феномен интертекстуальности, который опирается на культурные знания читателя. Интертекстуальность – это связь текста с другими текстами, которая позволяет читателю распознавать определённые отсылки и культурные коды. *Robin Hood* или *Luke Skywalker* давно стали символами, культурными архетипами, в связи с чем перевод этих имён не требует пояснений. В случае таких персонажей, как *Гералт* или *Капитан Клосс*, переводчик не только сохраняет оригинальные фамилии, но и рассчитывает на то, что читатель будет знаком с их историями и символикой. Например, *Гералт* из *Ведьмака* настолько известен, что его

имя стало нарицательным. Перевод здесь не требует адаптации, так как культурный контекст уже достаточно знаком.

Приведём ещё несколько примеров:

Zobacz – Bebeth wskazał głową parę tańczącą obok nas. – To Marilyn Monroe tańczy z Montezumą II. Obok nas rzeczywiście płaśała blond piękność w różowej sukni rodem z filmu Mężczyźni wolą blondynki, w objęciach niskiego mężczyzny w przepasce na biodrach i skórze jaguara zarzuconej na ramię. Jej partner o zakrzywionym nosie był od niej znacznie niższy, jednak Marilyn nie robiło to większej różnicy. – Kto to ten Montecośtam? – zapytałam.

– Montezuma II to ostatni władca Azteków. Potem przybyli Hiszpanie i całą cywilizację szlag trafił – wyjaśnił. (Ja, diablica, с. 297)

– Смотри. – Белем головой указал на пару, танцевавшую рядом с нами. – Это Мэрилин Монро с Монтесумой II. Рядом с нами действительно танцевала белокурая красавица в розовом платье родом из фильма «Джентльмены предпочитают блондинок» в объятиях невысокого мужчины в набедренной повязке и шкуре ягуара, перекинутой через плечо. Ее партнер с носом с горбинкой был намного ниже ее, но Мэрилин это никак не заботило.

– Кто этот Монте-что-то-там? – поинтересовалась я.

– Монтесума II – это последний правитель ацтеков. Затем прибыли испанцы, и целой цивилизации пришел конец, – объяснил он. (Я, дьяволица, с. 150/151)

В вышеприведённом примере появляется фамилия *Marilyn Monroe* – американской киноактрисы, певицы, модели и секс-символа 1950-х годов, которая стала одним из наиболее культовых образов американского кинематографа и всей мировой культуры⁸¹. Помимо этого, здесь появляется также заглавие известного фильма, в котором она снималась.

⁸¹ G. Chapman: *Marilyn Monroe*. В: *The Guide to United States Popular Culture*. Ред. R. Browne, P. Browne. Madison 2001.

Это фильм *Gentlemen Prefer Blondes*, который в польской версии известен как *Mężczyźni wolą blondynki*, в русской же – *Джентльмены предпочитают блондинок*, что переводчик знал, так как применил в тексте именно эту фразу.

Анализируя выбранные нами произведения, мы обратили внимание на значительное количество имён собственных, которые в польском языке можно рассматривать как сигналы категории «чужого». Их анализ позволяет понять, каким образом передаются или адаптируются чуждые элементы и какие стратегии применяет переводчик при их передаче.

Данная категория в переводе собственных имён проявляется в нескольких существенных аспектах, влияющих на способы их передачи из одного языка в другой. Вопрос о сохранении или адаптации имён представляет собой сложную задачу, поскольку они могут нести в себе не только идентифицирующую функцию, но и культурные, языковые и исторические коннотации, потенциально незнакомые читателю целевого языка.

Выбор переводческой стратегии во многом зависит от жанра текста, его аудитории, традиций перевода в конкретной культуре, а также от значимости имени в повествовании. В некоторых случаях переводчики стремятся сохранить аутентичность имён, используя транскрипцию или транслитерацию, в других – адаптируют их, приближая к нормам целевого языка или создавая эквиваленты с учётом культурного контекста.

Наш анализ этой группы мы начнём с фамилий и имён, напоминающих русские. Большинство таких единиц мы нашли в романе *Adept (Adept)* и это тесно связано с сюжетом книги – речь идёт о столице Польши в период российской оккупации в начале XX века. Интересно отметить, что большинство имён и фамилий героев этого романа созданы по образцу реально существовавших персонажей из истории. Это

заставляет думать, что мы имеем дело с историческим романом. На самом деле, однако, история переплетается с вымыслом.

– *Przeżyjemy – zapewnił **Matuszkin**, klepiąc Rudnickiego po ramieniu.* (Adept, с. 8)

– *Переживем, – заверил его **Матушкин**, хлопая Рудницкого по плечу.* (Адепт, с. 6)

Фамилия *Matuszkin* в польском тексте и его русский аналог *Матушкин* – представляют собой интересный материал для анализа как с точки зрения фонетики, так и культурных контекстов. Окончание *-ин* типично для русских фамилий, однако в исходном тексте указанная выше фамилия фонетически адаптирована к польской языковой системе, так как в ней присутствует буква «sz», характерная для польского письма и произношения. Адаптация окончания «ин» добавляет русский колорит, что может изменить восприятие названия в культурном контексте, но не меняет его основного звучания. В русском переводе оно воспринимается как «свое», ассоциируясь со словом *матушка*, которое является уменьшительно-ласкательной формой от слова *мать* с суффиксом *-ушк-*. Оно используется для выражения теплоты, уважения или ласки по отношению к матери. Данное слово является притяжательным прилагательным⁸² – суффикс *-ин* указывает на принадлежность к матери.

В очередном примере встречаю фамилию *Jerszow* с окончанием *-ow*, типичным для русских фамилий. В польском языке она выступает как сигнал «чужого», который естественно нивелируется в переводе:

*Rudnicki zapił suchary herbatą, ponownie przesunął szklankę w stronę samowara. Wąsaty żołnierz nazwiskiem **Jerszow** odkręcił kurek.* (Adept, с. 11)

⁸² Притяжательные прилагательные в русском языке образуются от существительных с помощью специальных суффиксов (например, *-ин*, *-ов/-ев*, *-ий*) и обозначают принадлежность кого-либо чему-либо.

*Рудницкий запил сухари чаем и снова подвинул стакан в сторону самовара. Усатый солдат по фамилии **Еришов** открутил краник. (Адепт, с. 7)*

Категория чуждости ещё усиливается, когда в тексте появляется отчество:

*– Proszę mi wybaczyć – rzucił z ukłonem porucznik. – **Aleksander Borysowicz Samarin**. O ile mnie pamięć nie zawodzi, herb Rudnickich to Jastrzębiec? (Adept, с. 16)*

*– Прошу прощения, – с поклоном произнес офицер. – **Александр Борисович Самарин**. И, если меня память не подводит, герб Рудницких – это ястшембец? (Адепт, с. 9)*

Отметим только, что в оригинале находим польскую версию имени – *Aleksander*, в русской же она адаптируется и переводчик применяет русский аналог данного имени – *Александр*.

(Добавим, что слово *ястшембец* поясняется в переводческом комментарии следующим образом: Ястшембец – польский дворянский герб, включающий 1108 родов, некоторые из них занесены в Общий гербовник дворянских родов Российской империи).

В произведении *Адепт* находим ещё много других русских фамилий – *Krugłow, Tichon, Kwaszinina-Samarina, Wołkoński, Samarin, Bestużewa, Korsakowa, Golicyn, Szeremietiewa* и *Bujnicka*:

*– Informuję was uprzejmie, że pułkownik Krugłow to pierdolony złodziej! – **Krugłow** to...? – Kwatermistrz garnizonu – odpowiedział Polak ze zdziwieniem w głosie. – Nie wiedział pan? (Adept, с. 24)*

*– Только любезно сообщаю, что полковник Круглов – чертов вор! **А Круглов** – это... – Интендант гарнизона, – ответил поляк с удивлением в голосе. – Вы не знали ... (Адепт, с. 13)*

Круглов – окончание «-ов» характерно для русских фамилий. Данная фамилия может быть связана с русским словом «круг», что может указывать на какие-то географические или описательные особенности.

*Nie żeby to specjalnie pomagało. Swego czasu, jeszcze przed powstaniem muru, egzarcha **Tichon** poprowadził uroczystą procesję do centrum enklawy.* (Adept, с. 34)

*В свое время, еще до возведения стены, экзарх **Тихон** возглавил торжественную процессию к центру анклава.* (Адепт, с. 17)

Тихон – это типично русское имя, происходящее от греческого имени «Тихон» (Τύχων), которое означает «счастье» или «случай». Оно может также использоваться как фамилия. *Тихон* известен в истории России, особенно в контексте религиозных фигур, таких как святые.

*– Ciotka jest z domu **Kwaszinina-Samarina**, to inna gałąź rodu. Z Jastrzębca pozostała im tylko podkowa na piersi orła. Ciotka wyszła za generała Wołkońskiego, ale po jego śmierci posługuje się własnym herbem.* (Adept, с. 35)

*– Тетка из рода **Квашинина-Самарина**, это другая ветвь. От ястшембца тут осталась только подкова на груди орла. Тетка вышла за генерала Волконского, но после его смерти использует свой герб.* (Адепт, с. 18)

Квашинина-Самарина – это фамилия, объединяющая две разные фамилии, что может указывать на происхождение из знатной семьи или на значимость. «Самарина» может быть связана с местом Самара или регионом, связанным с Самарой в России.

Волконский – окончание «-ский» также типично для русских фамилий. Это одна из фамилий в романе *Война и мир* (1869) Льва Толстого. В этом эпическом произведении появляются несколько членов

семьи Волконских, включая князя Андрея Волконского и его сестру Марию Волконскую⁸³.

Большое количество известных фамилий обнаруживаем в очередном примере:

– *To pułkownik **Samarin** – przedstawiła go krótko nauczycielka. – Pomaga nam znaleźć Nataszkę. Panienki: **Bestużewa, Korsakowa, von Rennenkampf, Golicyn, Szeremietiewa i Bujnicka.*** (Adept, с. 289)

– *Это полковник **Самарин**, – коротко представила учительница. – Он помогает найти Наташку. Барышни: **Бестужева, Корсакова, фон Ренненкамф, Голицына, Шереметьева и Буйницкая.*** (Адепт, с. 126)

Самарин – также типично русская фамилия. Окончание «-ин» указывает на русское происхождение, а «Самарин», как мы уже отмечали выше, может быть связан с названием города Самара (см. *Самарина* – выше).

Бестужева – это также фамилия, характерная для русских дворянских родов. Окончание «-ева» указывает на женскую форму фамилии. Род Бестужевых был известен в России, особенно в XIX веке.

Корсакова – русская фамилия, часто встречающаяся в литературе и истории. Окончание «-ова» указывает на женскую форму фамилии.

В данном фрагменте появляется также немецкая фамилия *фон Ренненкамф* – с типичной немецкой частицей «von», указывающей на дворянское происхождение.

Голицын – русская фамилия, типичная для аристократических родов в России.

Шереметьева – русская фамилия с окончанием «-ева», указывающим на женскую форму. Шереметевы – один из

⁸³ *Волконский* – это также фамилия реальных исторических личностей. Род Волконских был известен в российской аристократии и оказал влияние на политическую и социальную жизнь в России. Эта фамилия, как в литературе, так и в истории, представляет аристократическую семью со значительным влиянием и является важным элементом в изображении российского общества XIX века.

виднейших боярских родов царства Русского и Российской империи, который внесён в Бархатную книгу, т.е. в родословную книгу наиболее знатных боярских и дворянских фамилий царской России.

Среди фамилий, перечисленных в вышеприведённом фрагменте, находим также фамилию, которая не является сигналом «чужого» ни для польского, ни для русского читателя. Это фамилия *Буйницкая*, которая может иметь польские, белорусские или украинские корни. Окончание «-цкая» типично для польских и украинских фамилий. Фамилия Буйницкая могла иметь в своей основе польские слова «*bućn*», «*bućn*», что в переводе на русский язык означают «буйный, бойкий». Как утверждают специалисты из Центра исследований «Анализ фамилии», «сейчас фамилии польского происхождения имеют два типичных суффикса: -ский/-цкий (первоначально фамилии с такими суффиксами принадлежали дворянству и образовывались от названия владения) и -ович/-евич (эти суффиксы нередко имеют украинско-белорусское происхождение и поэтому во многих случаях невозможно установить, откуда на самом деле происходят такие фамилии)»⁸⁴. Есть упоминания, что один из родов Буйницких ведёт своё начало от Полоцко-Витебских князей.

В романе *Dzielnica obiecana* находим, в свою очередь, фамилии, которые, хотя сразу вызывают ассоциации с русским культурным пространством, не воспринимаются как чужие ввиду своей известности в Польше (хотя, как мы многократно подчёркивали, это зависит от компетенции читателя и уровня его фоновых и энциклопедических знаний). Это фамилии известных русских писателей, произведения которых переводились часто на польский язык – *Tostoj*, *Gogol*, *Puszkina*, *Dostojewski*, *Bułyczow*:

– *O czym rozmawialiście wtedy z Panem Onufrym? – O Tolstoju – odparł Wesoly. – I o Czechowie. Pytałem tego waszego kierownika, czy zna Tolstoja i*

⁸⁴ <https://www.analizfamalii.ru/Buynitskaya/proishozhdenie.html> (Дата обращения: 10.07.2024).

pytałem, czemu nie wystawia Czechowa. Albo Gogola. – Czechowa? – nie zrozumiał Marcin. – Gogola? – Ot, właśnie – westchnął duch. – Wiecie, co to Gwiezdne wojny, ale nie wiecie, kto to Tolstoj czy Gogol. Nie wiecie kto to Puszkina, Dostojewski ani nawet Bułyczow. (Dzielnica obiecana, s. 155)

– О чем вы разговаривали с паном Онуфрием?

– О Толстом, – спокойно ответил дух. И о Чехове. Я спросил вашего директора, читал ли он Толстого и почему он не ставит Чехова. Или Гоголя.

– Чехова? – не понял Марчин. – Гоголя?

– Вот и я о том же. – вздохнул дух. – Вот вы знаете, что такое «Звездные войны», но не знаете, кто такие Толстой или Гоголь! Не знаете, кто такой Пушкин, Достоевский или даже хотя бы Булычев. (Район обетованный, с. 109)

Роман *Cienioryt (Тенеграф)*, в свою очередь, как мы уже указывали, принадлежит к жанру «плаща и кинжала». Очевидной ассоциацией с этим жанром является роман *Три мушкетёра* Александра Дюма, который значительно популяризировал этот жанр. Кшиштоф Пискорски, как он сам говорит, был вдохновлён испанской школой фехтования и своим пребыванием в Барселоне. По этой причине имена персонажей и названия мест ассоциируются с испанским языком. Они воспринимаются как чужие как в оригинале, так и в переводе. Проиллюстрируем это примерами:

[1] *Kawaler nazywał się Arahon Caranza Martenez Y’Grenata Y’Barratora i był mistrzem szermierczej szkoły znanej jako la destreza. (Cienioryt, s. 5)*

Звали кавалера Арахон Каранза Мартинез И’Грената И’Барратора, и был он мастером фехтовальной школы, известной как la destreza. (Тенеграф, с. 6)

[2] *Y’Barratora znał trzy uderzenia, które były na tyle trudne i mało powszechne, że mogły uchodzić za sekretne. Pierwsze, Pchnięcie Królowej,*

*było słynnym manewrem, **Iniga Valquezara**, opisanym w szczegółach z trzeba rycinami w traktacie «Taniec żelaza». (Cienioryt, с. 22)*

***И'Барратора** знал три удара, которые были настолько трудны и малоизвестны, что могли считаться секретными. Первый, Укол Королевы, был славным маневром **Иниго Вальквезара**, с подробностями описанным вкупе с тремя рисунками в трактате «Танец железа». (Тенеграф, с. 13)*

В переводе собственных имён в этих двух отрывках можно заметить несколько интересных аспектов. Рассмотрим их ниже:

1. *Y'Barratora – И'Барратора*: Отметим здесь, что в испанских именах и фамилиях апостроф не используется, что делает написание Y'Barratora в польском тексте графически нестандартным. Апострофы характерны для французских (например, *d'Artagnan*) и ирландских (например, *O'Connor*) фамилий. Таким образом, написание Y'Barratora является стилизацией, созданной автором для придания имени экзотичности или архаичности. В русском переводе сохранение апострофа в имени *И'Барратора* также является стилистическим решением переводчика, поскольку в русском языке апострофы в испанских именах и фамилиях не используются. Также буква Y в начале испанских фамилий почти не встречается, за исключением редких примеров типа *Yglesias* (устаревший вариант *Iglesias*). Таким образом, Y'Barratora – это скорее авторский неологизм, чем реально существующая испанская фамилия.
2. *Inigo Valquezar – Иниго Вальквезар*: Имя и фамилия персонажа переведены фонетически, что является типичным приёмом при передаче имён и фамилий. Оба варианта звучат практически одинаково, с незначительными отличиями, продиктованными фонетикой и орфографией каждого языка. В русском переводе

сохранён испанский характер фамилии (с буквой «z»), что отражает оригинальный стиль. Однако, как уже упоминалось, испанская фонетика предполагает, что *Valquezar* звучит скорее как *Валькесар*. Оценивая русский перевод этой фамилии, можно сказать, что сохранена в нём визуальная экзотика, но нарушена традиционная передача имён в русском языке. Переводчик использует транскрипцию, приближённую к оригиналу, но сохраняет букву **z**, что соответствует испанскому написанию.

Помимо имён и фамилий в данном примере обнаруживаем ещё другие интересные наименования:

3. *Pchnięcie Królowej* – *Укол Королевы*: Здесь наблюдается небольшое смысловое смещение. *Pchnięcie* на польском может подразумевать более сильный, энергичный удар, в то время как русское *укол* скорее ассоциируется с точным, лёгким уколом. Оба термина описывают движение в бою, но русская версия кажется более деликатной – изменён оттенок движения, что влияет на восприятие техники боя. Отметим также, что обе версии сохраняют название *Królowej* / *Королевы*, что соответствует передаче ассоциаций, связанных с этим персонажем.
4. *Трактат «Taniec żelaza»* – *Трактат «Танец железа»*: Название трактата переведено дословно, что является понятным и правильным. Оба названия сохраняют ту же символику и значение.

Похожие явления наблюдаем и в других фрагментах данного произведения:

[1] *W tym zamieszaniu Świetlista Kapituła eklezjarchy Andreosa z każdym dniem zdobywała coraz większą władzę, zręcznie umieszczając swoich szpiegów wśród wszystkich zwaśnionych stron.* (Cienioryt, c. 8)

А в этом вареже **Светлый Капитул** эклезиярха **Андреоса** с каждым днем наращивал все большую власть, умело внедряя своих шпионов меж всеми заинтересованными сторонами. (Тенеграф, с. 7)

Świetlista Kapituła дословно переводится как *Светоносный Капитул* или *Сияющий Капитул*. Вариант *Светлый Капитул* передаёт общий смысл, но слегка сглаживает торжественность и возвышенность оригинала.

[2] *Drugą z osób, które okażą się ważne dla całej opowieści, był Elhandro Camina, drukarz z malutkiej oficyny w pobliżu Zaułka Krzyżaków.* (Cienioryt, с. 11)

Второй из персон, оказавшихся важными для всего повествования, был Эльхандро Камина, печатник из маленькой типографии поблизости Переулка Криков. (Тенеграф, с. 8)

[3] *Arahon przyczepił więc do pasa długi lewak z ułamanym jelcem, a potem sięgnął po rapier.* (Cienioryt, с. 17)

Поэтому Арахон прицепил к поясу длинную дагу с обломанной гардой и потянулся за рапирой (Тенеграф, с. 11)

Собственные имена, являющиеся сигналами «чужого», находим также в других произведениях. В романе *Nocarz (Ночар)*, например, появляется имя *Nidor*, которое переведено аналогично – *Нидор*:

– *No proszę... Ród wojowników rozrasta nam się niespodziewanie szybko. Tylko trochę wolniej niż renegaci.* – *Zerknęła na Nidora złośliwie.* (Nocarz, с. 65)

– *Смотрите-ка... род Воинов растёт неожиданно быстро. Только чуть медленнее ренегатов.* – *Она посмотрела на Нидора с насмешкой.* (Ночар, с. 60)

Это имя звучит фантазийно и необычно, что сразу указывает на его происхождение из литературного мира вымышленной вселенной. Оно

короткое и загадочное, что придаёт ему характер, типичный для имён персонажей этого жанра. По результатам наших исследований можно сказать, что имя *Nidor* не имеет явных корней в известных языках, что предполагает его вымышленную природу, созданную специально для литературного мира. Однако в латинском языке слово *nidor* означает «запах дыма»⁸⁵. В этом контексте имя могло бы ассоциироваться с огнём, дымом или отсылкой к теплу и запаху.

Интересные сигналы «чужого», чаще всего латинских влияний, мы находим и в других фрагментах романа *Nocarz*:

Odkąd to Winorośle interesują się polityką? – odparował tamten natychmiast.

– *Lord Viticula* wydała nowe zarządzenie? (*Nocarz*, с. 65)

– С каких это пор *Лозы* заинтересовались политикой? – немедленно парировал тот. – Новый приказ *Лорда Витикулы*? (*Ночар*, с. 60)

В вышеприведённом отрывке можно выделить несколько важных аспектов перевода собственных имён и стиля:

1. *Winorośle* – *Лозы*: В польском оригинале *Winorośle* относится к определённой группе или организации, чьё название ассоциируется с растительностью, а именно с виноградной лозой. Русский вариант *Лозы* также означает ветви винограда, что является точным переводом. Перевод сохраняет символику и смысл, который мог относиться к сообществу или группе с таким характером.
2. *Lord Viticula* – *Лорд Витикула*: Собственное имя *Lord Viticula* было переведено фонетически как *Лорд Витикула*. Транскрипция позволяет передать звучание и характер оригинального имени.

⁸⁵ В *Латинско-русском словаре* под редакцией И. Х. Дворецкого: слово *nidor* определяется как: «дым, чад, гарь; испарение, запах»: <https://ashishkin.ru/wp-content/uploads/2019/03/Latinskii---Dvoretskii---.pdf> (Дата обращения: 07.01.2025)

Это слово находим также в английском языке, где оно толкуется как «сильный запах», особенно запах готовящегося или горящего мяса или жира <https://www.merriam-webster.com/dictionary/nidor>. В *Oxford English Dictionary* упоминается, что самое раннее известное использование существительного *nidor* относится к началу 1600-х годов: <https://www.oed.com/dictionary/nidor> (Дата обращения 11.01.2025).

Vitacula происходит от латинского слова, означающего виноградную лозу (*vitis*), что может указывать на связь персонажа с виноградом или растительностью.

„Nareeszcie!” – potwierdzili **Ebur** i **Falx** z wyraźną ulgą. (Nocarz, с. 162)

«Ура-а-а-а!» – подтвердили **Эбур** и **Фалькс** с явным облегчением. (Ночар, с. 155)

Имена *Ebur* и *Falx* имеют интересное происхождение и могут быть интерпретированы с учётом их латинских корней. В латинском языке *ebur* означает *слоновая кость*⁸⁶. Это слово ассоциируется с чем-то редким, ценным и прочным. Имя *Ebur* было выбрано для персонажа, который обладает такими качествами, как сила, долговечность и элегантность. В вымышленных мирах такие имена часто используются для подчёркивания определённых характеристик персонажа, опираясь на символику натуральных материалов или минералов. В альтернативном варианте, имя может быть создано для звучания, без глубокого значения, что также является распространённой практикой в фантастической литературе.

Слово *falx*⁸⁷ в латинском языке означает *серп* или *изогнутое лезвие*, что может указывать на связь с боем или сельским хозяйством. В контексте литературы имя *Falx* может подразумевать персонажа, связанного с оружием, точностью или даже более мрачными аспектами, если учитывать символику лезвия. В древнем Риме слово *falx* также обозначало особый вид оружия – изогнутый меч, используемый некоторыми древними народами, что может указывать на воинственный характер персонажа.

Сигналы «чужого» находим и в других произведениях:

⁸⁶ <https://ashishkin.ru/wp-content/uploads/2019/03/Latinskii---Dvoretiskii--.pdf> (Дата обращения: 07.01.2025).

⁸⁷ Там же.

Po wszystkich ćwiczeniach z ojcem Japre ta ją zadziwiła ta naturalność całkowitego odzwyczajenia się od mowy, iż nie mogła się powstrzymać i zagadała do napastującego ją miodowoda; własny głos zabrzmiał jej obco. (Perfekcyjna niedoskonałość, с. 47)

После всех тренировок с отцом Жюпре ее так удивила эта естественность полного отвыкания от языка, что она не она смогла сдержаться и заговорила с увязавшимся за ней медоедом; собственный голос звучал как чужой. (Идеальное несовершенство, с. 88)

Имя *Japre* было переведено как *Жюпре*. Это перевод сохраняет оригинальное звучание и ощущение экзотичности имени. Однако в русской версии имя стало более французским по звучанию, что может немного изменить восприятие.

В данном фрагменте находим также название птицы *miodowód*, которое переводчик перевёл как *медоед*. Однако в данном случае наблюдаем явление, известное как «ложные друзья переводчика»⁸⁸. *Miodowody* в польском языке – это птицы⁸⁹, аналогом которых на русском языке являются *медуказчиковые*⁹⁰. Переводчик же перевёл это с помощью похоже звучащего слова *медоед*, которое, однако, обозначает млекопитающее из семейства куньих (по-польски это *ratel miodożerny*, *gatunek drapieżnego ssaka z rodziny łasicowatych*⁹¹).

В произведении *Adept* находим также имена, указывающие на венгерскую культуру:

⁸⁸ Это слова или выражения в двух разных языках, которые выглядят или звучат похоже, но имеют разные значения. Такие слова могут привести к ошибкам в переводе, если переводчик не проверит их значение в контексте. Именно такую ситуацию наблюдаем здесь.

⁸⁹ *Miodowody* (Indicatoridae) – rodzina ptaków z rzędu dzięciołowych (Piciformes), obejmująca kilkanaście gatunków ptaków. <https://pl.wikipedia.org/wiki/Miodowody> (Дата обращения: 09.06.2021).

⁹⁰ *Медуказчиковые* (лат. Indicatoridae) — семейство птиц отряда дятлообразных/ https://dic.academic.ru/dic.nsf/enc_animals (Дата обращения: 09.06.2021).

⁹¹ https://pl.wikipedia.org/wiki/Ratel_miodożerny (Дата обращения: 09.06.2021).

*To niejaki **Istvan Nyikos**, teoretycznie poddany austriacki. Teoretycznie, bo nie gwarantuję, że nazwisko czy paszport są autentyczne.* (Adept, с. 279)

– *Это некий **Истван Никос**, теоретически австрийский подданный. Теоретически, поскольку не гарантирую, что фамилия или паспорт настоящие.* (Адепт, с. 121)

Istvan – это венгерский вариант имени *Стефан*, в русском языке традиционно передаётся согласно транскрипции как *Иштван*.

Nyikos – это венгерская фамилия. В русском переводе она была преобразована в *Никос*. Вероятнее всего, она должна звучать на русском как *Нийкош* или *Нийкош*, а не *Никос*, что ближе к греческому имени.

Нагромождение собственных имён, представляющих разные культуры, наблюдаем в нижеприведённом фрагменте из романа *Dzielnica obiecana*:

*Wystrój przedszkola dowodził, zdaniem Siedlara, że w Komunie mieszkali sami szaleńcy. Nie chodziło nawet o to, że na ścianach wymalowano czym się dało portrety **Marksa, Engelsa, Lenina, Che, Gwoźdźcia, Fidela, Mao**, któregoś z **Kimów** (Siedlar nigdy nie potrafił ich odróżnić) i **Boba Marleya**.* (Dzielnica obiecana, с. 171)

*Внутреннее убранство бывшего детского сада, по мнению Седлара, свидетельствовало о том, что в Коммуне жили одни сумасшедшие. И дело было даже не в том, что на стенах были чем попало намалеваны портреты **Маркса, Энгельса, Ленина, Че, Гвоздя, Фиделя, Мао**, какого-то из **Кимов** (Седлар никого не мог из них различить) и **Боба Марли**.* (Район обетованный, с. 120)

Степень распознаваемости фамилий – *Маркс, Энгельс, Ленин, Че, Гвоздя, Фидель, Мао, Кимы* и *Боб Марли* – может зависеть от общих знаний читателя, а также от его возраста. Так:

- *Маркс (Карл Маркс)*: Немецкий философ, экономист и социолог, основатель теории марксизма. Его портреты часто

используются в контексте идеологий, связанных с социализмом и коммунизмом.

- *Энгельс (Фридрих Энгельс)*: Немецкий философ и соратник Карла Маркса, соавтор *Манифеста коммунистической партии*. Его также часто упоминают вместе с Марксом в идеологических контекстах.
- *Ленин (Владимир Ленин)*: лидер большевиков, основатель Советского Союза. Его портреты символизируют коммунистическую революцию и советскую власть.
- *Че (Эрнесто Че Гевара)*: аргентинский революционер, символ марксистской революционной борьбы.
- *Гвоздь*: это, скорее всего, вымышленная фамилия, которая в данном контексте использована для добавления определённого элемента эксцентричности.
- *Фидель (Фидель Кастро)*: Кубинский революционер и долгосрочный лидер Кубы.
- *Мао (Мао Цзэдун)*: основатель Китайской Народной Республики. Его портреты символизируют коммунистическое руководство в Китае.
- *Кимы (Ким Ир Сен, Ким Чен Ир, Ким Чен Ын)*: Северокорейские лидеры. Кимы – это семейство, которое управляло Северной Кореей на протяжении многих десятилетий. В данном контексте упоминаются как неразличимые, что подчёркивает путаницу и сложность их идентификации.
- *Боб Марли*: Ямайский музыкант, известный как один из самых влиятельных исполнителей регги. Его портрет может быть включён для контраста с другими политическими фигурами, добавляя элемент культурной разнообразности.

Перевод собственных имён в этом фрагменте выполнен, как нам кажется, корректно и сохраняет оригинальные культурные и исторические ссылки.

Анализируя собственные имена, выступающие в фантастических произведениях, мы обнаружили, что они часто содержат интертекстуальные ссылки. Это проявляется через связь текста с другими текстами, культурными или историческими контекстами. Интертекстуальность играет ключевую роль в передаче глубины и многозначности текста, сохраняя его оригинальное значение и контекст.

Как отмечают многие исследователи (напр. Агнешка Адамович-Посьпех), в контексте перевода проблема интертекстуальности до сих пор не получила должного развития⁹². Много внимания данной проблеме уделяет Анна Майкевич в своей монографии *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu*⁹³, которая замечает, что:

Niezależnie od tradycji badawczej, współczesne rozważania w obrębie humanistyki dowiodły, że relacje międzytekstowe, w które jest uwikłany każdy tekst, wykraczają poza wewnątrzliterackie odniesienia i obejmują związki z innymi sztukami (sztuki plastyczne, film itp.) oraz z pozaliterackimi dyskursami (media, kultura masowa itp.)⁹⁴.

В контексте перевода А. Майкевич обращает внимание на тот факт, что «właściwością ontologiczną przekładu jest odwoływanie się do swojego oryginału, a to zakłada już pewną intertekstualność, dlatego [badacze] przekład traktują jako szczególny przypadek cytowania»⁹⁵.

⁹² A. Adamowicz-Pośpiech: *Intertekstualność jako dominanta przekładu*. „Między Oryginałem a Przekładem XVIII. Dominanta a przekład”. Ред. А. Bednarczyk, J. Brzozowski. Kraków 2012, с. 164. (163–180).

⁹³ A. Majkiewicz: *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu*. Warszawa 2008. См., в частности, главу *Intertekstualność jako obszar badań w translatologii*.

⁹⁴ Независимо от исследовательской традиции, современные соображения в области гуманитарных наук показывают, что интертекстуальные отношения, в которые вовлечён любой текст, выходят за рамки внутрилтературных ссылок и включают отношения с другими видами искусства (визуальными искусствами, кино и т. д.) и внелитературными дискурсами (СМИ, массовой культурой и т. д.): A. Majkiewicz: *Intetektstualność – implikacje dla teorii przekładu*. Warszawa 2008, с. 9.

⁹⁵ Онтологическое свойство перевода – это отсылка к оригиналу, что предполагает определённую внутритекстовость, поэтому [исследователи] рассматривают перевод как особый

Интертекстуальность – это концепция, согласно которой текст не существует в вакууме, а взаимодействует с другими текстами и культурными контекстами. Это может включать ссылки на литературные произведения, исторические события, культурные и социальные контексты, которые имеют значение для понимания текста. Когда собственные имена включают известные исторические или культурные фигуры, важно сохранить их значение и контекст.

Например, имя *Че Гевара* вызывает ассоциации с революцией и марксизмом, и переводчик должен сохранить эти ассоциации, чтобы не потерять смысл. Иногда имена могут быть адаптированы для соответствия культурным особенностям целевой аудитории.

На многие примеры интертекстуальности при собственных именах мы указывали, однако здесь мы приведём ещё несколько:

*No i skąd, do kurwy nędzy, wzięłu się sekretarz **Judasa** w moim Pałacu Pamięci?! Toż to **Dickowski obłąd**, istny istny **Palmer Eldritch**: otworzę toaletę i wyjdzie tysiąc małych Gheorgów. (Perfekcyjna niedoskonałość, с. 14)*

*И откуда же, сучья лапа, взялась секретарь **Джудаса** в моем Дворце Памяти?! Это же **диковское безумие**, настоящий **Палмер Элдрич**: открою туалет, и выйдет тысяча маленьких Георгов. (Идеальное несовершенство, с. 254)*

В вышеприведённом фрагменте появляется имя *Judas*, что вызывает ассоциации с именем *Judasz – Иуда. Иуда Искарот* – это предатель Иисуса Христа. В данном контексте это может означать нечто предательское или мошенническое. Само упоминание *sekretarz Judasa* создаёт ощущение человека, который служит кому-то, возможно, злему или предательскому хозяину. Это отсылает к образу Иуды как фигуры, олицетворяющей

случай цитирования: A. Majkiewicz: *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu*. Warszawa 2008, с. 10.

предательство и обман. Выбранный русским переводчиком аналог не совсем это передаёт, так как он напоминает английские имена.

Выражение *Dickowski obłąd* явно отсылает к Филипу Дику (Philip K. Dick), американскому писателю научной фантастики, известному своими философскими произведениями о природе реальности, сознания и восприятия. Его творчество наполнено параноидальными настроениями, смещением реальности и иллюзии, а также влиянием психотропных веществ и альтернативных миров. То, что герой называет происходящее *диковским безумием*, указывает на ощущение полной утраты контроля над реальностью и парадоксальность ситуации, где внутренний мир смешивается с внешним хаосом. Переводчик довольно точно передал отсылку, создавая неологизм на основе фамилии писателя – *диковское*. Это позволяет сохранить языковую игру, а также передать ощущение специфического фантастического безумия.

В данном фрагменте появляется также фамилия *Palmer Eldritch*. Это имя персонажа из романа Ф. К. Дика *Три стигмата Палмера Элдрича* (*The Three Stigmata of Palmer Eldritch*). Этот герой был известен своими странными, часто безумными действиями. В русском переводе этого романа имя традиционно передаётся как *Палмер Элдрич*, что и использовано в приведённом отрывке.

Как видно, в переводе удалось сохранить основные интертекстуальные ссылки, что позволяет передать интенции автора. Однако следует обратить внимание на тот факт, что восприятие отдельных аллюзий может несколько отличаться для польского и русского читателя.

Интересным представляется также следующий фрагмент из романа *Ja, diabolica*:

„*Diablo gabana*” – *odczytałam na głos*. (*Ja, diabolica*, с. 25)

– «*Дьябло Габбана*», – *прочла я вслух*. (*Я, дьяволица*, с. 14)

В польском тексте фраза *Diablo gabana* звучит как пародия на известный модный бренд *Dolce & Gabbana*. Слово *diablo* (на испанском – дьявол) созвучно с частью этого имени, а *gabana* – искажённая версия *Gabbana* из названия бренда. Таким образом, возникает каламбур, который добавляет юмористическую и сатирическую нотку к тексту. В русском переводе это передано как *Дьябло Габбана*. Переводчик сохраняет игру слов, где *Дьябло* – это русифицированное *Diablo* (что также означает дьявол), а *Габбана* сохраняет связь с известным брендом. Это удачный перевод, поскольку сохраняется смысловая игра и культурная отсылка – каламбур работает так же эффективно, как и в польском оригинале.

Ссылки на названия известных брендов находим также в других фрагментах из данного произведения:

W końcu natrafiłam na bluzkę podpisaną M&S. O! Marks & Spencer? Wreszcie coś ziemskiego i ludzkiego! Zerknęłam na drugą stronę metki. A jednak nie. Mefisto & Szatan... (Ja, diablica, c. 25)

Наконец я наткнулась на блузку с надписью M&S. О! «Маркс и Спенсер»? Хоть что-то земное и человеческое! Я глянула на другую сторону этикетки. Все-таки нет. «Мефистофель и Сатана» ... (Я, дьяволица, с. 15)

В польском тексте *M&S* сначала ассоциируется с британским брендом *Marks & Spencer*, который известен своей одеждой и товарами для дома. Восприятие этого бренда как чего-то *земного и человеческого* подчёркивает его доступность и знакомство с ним в массовой культуре. В русском переводе *M&S* также сначала воспринимается как *Маркс и Спенсер*. Бренд также широко известен в русскоязычном пространстве, поэтому данная ассоциация делает этот момент понятным и узнаваемым. Потом, однако, в польском оригинале, после первой ассоциации с *Marks & Spencer*, идёт неожиданное и комичное разоблачение, что на самом деле *M&S* означает *Mefisto & Szatan* (*Мефисто и Сатана*). Эта игра слов и

парадоксальная замена одного культурного символа (бренда) на другой (фигуры зла) усиливает комический и сатирический эффект, указывая на тему двойственности и обманчивости поверхностных восприятий. В русском переводе сохраняется та же игра слов: *Мефистофель* и *Сатана*. Имена Мефистофеля (персонажа из *Фауста*, олицетворяющего дьявола) и Сатаны делают парадокс ещё ярче.

Приведённый фрагмент демонстрирует удачную игру с ожиданиями читателя и использованием известных имён и брендов для создания комического эффекта. Переводчик умело передал интертекстуальность и игру слов, сохраняя культурные отсылки.

В следующем фрагменте находим отсылку к марке *Lamborghini Diablo*:

Gdy wyszliśmy naganek, zapytałam, jaka to marka. Usłyszałam, że Lamborghini Diablo. Czemu mnie to nie zdziwiło? (Ja, diablica, c. 34)

Как только мы вышли на крыльцо, я поинтересовалась, что это за марка. «Ламборгини Дьябло». Почему меня это совсем не удивило? (Я, дьяволица, с. 19)

Выражение *Lamborghini Diablo* является игрой с названием известной модели автомобиля. *Diablo* в переводе с испанского означает, как мы уже писали, *дьявол*, и это подчёркивает тему зла и демонических сил, которая присутствует в романе *Ja, diablica*. Название автомобиля дополняет образ главной героини – дьяволицы и вносит элемент иронии: она словно окружена дьявольскими символами даже в повседневных вещах. В русском переводе эта отсылка сохраняется: *Ламборгини Дьябло* – название модели звучит так же грозно и символично.

В романе *Ja, diablica* находим также имя *Azazel*, что сразу отсылает к одному из известных демонов или падших ангелов в различных религиозных и культурных традициях. *Азазель*, как правило, ассоциируется с грехом, демоническими силами и нечистой силой, что

подчёркивает тему демонического мира, в который погружена героиня произведения:

*Za cholerę nie zrozumiałam, o co mi chodziło... **Azazel** kazał mi tu przyjść...*
(*Ja, diablica*, с. 9)

*Ни черта не поняла, что он имел в виду... – **Азазель** сказал мне прийти сюда...* (*Я, дьяволица*, с. 7)

В русском переводе имя *Азазель* сохранено без изменений, благодаря чему связь с демоническим контекстом полностью сохраняется⁹⁶.

Ещё один фрагмент из произведения *Ja, diablica* содержит собственное имя *Beleth* (в польском оригинале) и *Белет* (в русском переводе). Рассмотрим, как это имя функционирует в контексте романа и выявим его интертекстуальные значения.

*– Witaj, jestem **Beleth** – przedstawił się i uśmiechnął zachęcająco. – Mogę podanie? (*Ja, diablica*, с. 11)*

*– Привет, я **Белет**, – представился он и ободряюще улыбнулся. – Можно заявление? (*Я, дьяволица*, с. 7)*

Beleth – это имя, связанное с демонологией. В частности, оно фигурирует в средневековых гримуарах, таких как *Lesser Key of Solomon*⁹⁷ (*Малый ключ Соломона*), где Белет описывается как один из

⁹⁶ Добавим ещё, что в романе *Мастер и Маргарита* Михаила Булгакова появляется схожее имя – *Азazelло*, что также является отсылкой к демоническому происхождению этого персонажа. Азazelло – один из приспешников Воланда (собственно, дьявола), выполняющий приказы своего хозяина и обладающий разрушительными способностями. Он демон с функцией организатора и исполнителя наказаний, причём его внешность (рыжий, с кривым зубом) и действия добавляют ему пугающих и гротескных черт. Булгаковский Азazelло – это явная отсылка к библейскому Азazelю, падшему ангелу.

⁹⁷ A. Crowley, S. L. MacGregor Mathers: *Lesser Key of Solomon*. Woodbury 2016. *Lesser Key of Solomon* часто датируется XVII веком, хотя многие из содержащихся в нём материалов могут происходить из более ранних источников. Текст считается развитием и продолжением магических традиций, восходящих к средневековым временам. В литературе и популярной культуре эта книга часто упоминается как авторитетный источник знаний о демонологии и магических практиках, что влияет на его представление в книгах, фильмах и играх.

могущественных королей ада. Согласно этим источникам, Белет командует легионами демонов и обладает огромной силой. В русском переводе имя *Белет* сохранено практически без изменений. Это удачное решение, так как оно в той же форме известно и в русской демонологической традиции. Таким образом русскоязычный читатель может уловить те же интертекстуальные отсылки к демонологии, что и польский.

В романе *Ja, diablica*, помимо отсылок к дьяволам, находим также отсылки к Библии:

– *Mieli trzech synów: Kaina, Abła i Seta. Set narodził się po zamordowaniu Abła. Pokiwałam głową zadowolona. Kain zabił Abła – przynajmniej to wiedziałam wcześniej, zanim mi powiedział!* (Ja, Diablica, с. 272)

– *У них было трое сыновей: Каин, Авель и Сет. Сет родился после убийства Авеля. Довольная собой, я покивала. Каин убил Авеля – по крайней мере, это я знала и до Белета!* (Я, дьяволица, с. 139)

Kain и *Abel* происходят из библейской истории о Каине и Авеле, первых сыновьях Адама и Евы. Каин убивает Авеля из-за зависти, что является важным событием в библейском повествовании о первородном грехе и моральных уроках. *Set* – это третий сын Адама и Евы, рождённый после смерти Авеля. Он продолжает человеческий род, и его имя символизирует новую надежду после трагедии.

В русском тексте эти имена переведены с помощью признанных эквивалентов. Использование стандартных библейских форм имён обеспечивает чёткую связь с религиозной традицией и историей. Добавим также, что использование этих имён в литературе часто служит для создания контекста или подчёркивания тематики, связанной с моральными или философскими вопросами.

И наконец, мы хотели обратить внимание на интертекстуальные отсылки к польской литературе, которые были нами обнаружены в романе *Dzielnica obiecana*:

– **Pan Onufry**, czyli Stanisław... – oficer, który przez całą tę wymianę zdań nie odrywał wzroku od książki, odnalazł w niej właściwy zapis – ...Koszyński?

– Tak, ale my na niego mówimy „**Pan Onufry**”, bo jest trochę tęgi i jednooki, wie pan, drugie oko ma sztuczne i.... – Wiemy o tym – przerwał mu oficer. (Dzielnica obiecana, s. 64)

– **Пан Онуфрий**, или Станислав... – офицер, всё это время не отрывающий взгляда от своей книги, нашел в ней соответствующую запись, – Кошинский?

– Да, но мы его всегда называли **паном Онуфрием**, потому что он немного полноват, да еще одноглазый. Понимаете, у него второй глаз искусственный и...

– Я знаю об этом. (Район обетованный, с. 46)

Появляется здесь имя *pan Onufry*, что сразу вызывает ассоциации с одним из второстепенных персонажей трилогии Хенрика Сенкевича. *Onufry Zagłoba* – это герой, который вносит в сюжет элементы юмора и служит контрастом для основных драматических линий. Он часто выполняет комическую роль, особенно в контексте своих многочисленных пороков и привычек. Трилогия Сенкевича является известной в русском культурном пространстве, в связи с чем данное имя имеет свой признанный аналог, использованный здесь переводчиком. Благодаря такому решению читатель, ознакомленный с произведениями польского писателя, сможет обнаружить связь с первоисточником.

В заключение к этой части можно сказать, что в произведениях фантастической литературы использование интертекстуальных ссылок позволяет авторам добавить дополнительный слой значений и ассоциаций. Когда имя персонажа или название места отсылает к известному культурному, историческому или мифологическому источнику, это создаёт более богатый контекст для читателя. Например, имя, связанное с древнегреческим мифом, может добавить символическое

значение или отразить характеристики персонажа. Интертекстуальные ссылки помогают установить связь с культурными традициями и произведениями, с которыми читатели уже знакомы. Это может усилить восприятие и понимание фантастического мира, создавая мост между известным и новым. Например, использование имён, связанных с библейскими или мифологическими персонажами, помогает читателям быстрее ориентироваться в характерах и мотивациях.

Писатели могут использовать интертекстуальные ссылки, чтобы подчеркнуть оригинальность своих произведений, путём введения знакомых элементов в новый контекст. Это позволяет создать уникальные комбинации и интерпретации, которые делают мир фантастической литературы более запоминающимся и оригинальным. Помимо прочего, интеграция известных имён или символов в новое повествование может создать интересные и неожиданные параллели, что делает чтение более увлекательным. Например, когда персонаж с именем, связанным с древним демоном, проявляет черты, противоречащие ожидаемым, это может создать интересный контраст и углубить характеристику персонажа.

Интертекстуальные ссылки могут также служить для создания связи с читателями, которые хорошо знакомы с оригинальными источниками. Это может добавить дополнительный уровень удовлетворения и понимания для тех, кто знаком с упомянутыми произведениями или культурными элементами.

Подытоживая вышесказанное, можно прийти к выводу, что вопрос о переводе имён собственных представляет собой обширную сферу для разнообразных исследований, так как предоставить полный список приёмов перевода имён собственных очень сложно. Помимо прочего, наблюдения над функционированием данных единиц в конкретных произведениях всё ещё не привели к формированию последовательной теории литературной ономастики, объясняющей многие факты

художественной практики. Тем не менее анализ материала, почерпнутого из произведений, представляющих разные подвиды жанра фантастики, а также обсуждение различных методов их исследования подготавливают этап теоретического осмысления проблем литературной ономастики в отношении данного жанра.

Смысловое наполнение имени собственного в художественном тексте характеризуют средства вторичной номинации, идентифицирующие способы наименования персонажа (или объекта): определения, перифразы, синонимические замены, диминутивные формы, местоимённые субституты. Поэтому при изучении семантики имени собственного продуктивно также обращение к лингвостилистическому методу анализа⁹⁸.

Важное место в художественной литературе (не только в произведениях исследуемого здесь нами жанра) играют «говорящие» (аллюзивные) имена собственные. Они выполняют не только номинативно-назывательную функцию, но также характеризующую и оценочную. В связи с этим подход к переводу информации, которая в них содержится, должен отличаться от принципов перевода обычных имён собственных. В данном случае следует прежде всего обнаружить заключённую в них информацию, так как целью употребления автором «говорящего» имени собственного является последовательное обнаружение читателем (а сначала – переводчиком) смысла внутренней формы и восприятия её образности. Применение такой переводческой техники, как транскрипция (или транслитерация) не обеспечивает желаемого эффекта, так как в таком виде имя собственное не может

⁹⁸ О.И. Фонякова: *Имя собственное в художественном тексте*. Ленинград 1990, с. 104.

оказать желаемого эмоционального воздействия на читателя, в то время как в оригинале оно рассчитано на такой эффект.

Категория «чужого» в переводе собственных имён выражается в том, как переводчики решают сохранить или адаптировать имена, чтобы они были понятны для целевой аудитории. Это может включать транслитерацию, культурную адаптацию, сохранение оригинальности или изменения в зависимости от контекста и целей перевода. Переводчики должны учитывать как фонетические, так и культурные аспекты, чтобы обеспечить точность и соответствие перевода ожиданиям читателей.

Мы надеемся, что проведённые нами исследования смогут способствовать развитию этой проблемы в контексте проблем перевода имён собственных, функционирующих в произведениях фантастической литературы.

ГЛАВА ШЕСТАЯ

Лексика подстандартных регистров и её передача в переводе

Поддстандартные (ненормативные) явления характерны для современной прозы, включая фантастическую литературу. Следуя концепции Романа Левицкого и других исследователей, под этим понятием будем понимать стилистически сниженные, нарушающие языковые и, нередко, культурные табу слова и выражения, которые выходят за рамки стандартного языка¹. Роман Левицкий определяет стандартный язык как идеализированный (абстрактный) вариант языка, реализуемый преимущественно в речи образованных слоёв среднего и высшего классов. Этот язык, по мнению учёного, характеризуется стилистической, регистровой и эмоциональной нейтральностью². Однако стоит отметить, что данное определение частично утратило уже свою актуальность. Это связано с тем, что в современной литературе ненормативная лексика часто воспринимается как проявление

¹ R. Lewicki: *Przekład wobec zjawisk podstandardowych*. Lublin 1986, с. 40. См. также: Е. Біалек: *Słów kilka o kolokwializacji w oryginale i przekładzie*: <https://journals.akademicka.pl/moap/article/view/1869/4458> (Дата обращения: 14.11.2024); J. Warchał: *Kategoria potoczności w języku*. Katowice 2003; А. Озерский: *Ненормативная лексика в английском и русском художественном дискурсе*: <https://cyberleninka.ru/article/n/nenormativnaya-leksika-v-anglijskom-i-russkom-hudozhestvennom-diskursie/viewer> (Дата обращения: 14.11.2024); Т.В. Ларина, М.М. Козырева, А.А. Горностаева: *О грубости и коммуникативной этике в межкультурном аспекте: постановка проблемы*. «Вестник Российского университета дружбы народов». Сер. Лингвистика. № 2, 2012, с. 126–133; Л. Панкова: *Карнавальная функция мата в художественных произведениях*: <https://doxa.onu.edu.ua/Doxa5/349-355.pdf> (Дата обращения: 16.11.2024); И.А. Стернин: *Неприличная форма высказывания в лингвокриминалистическом анализе текста*: <https://rusexpert.ru/public/statjy-pdf/Sternin2011.pdf> (Дата обращения: 20.11.2024); Т. Szczerbowski: *Polskie i rosyjskie słownictwo slangowe*. Kraków 2018.

² R. Lewicki: *Przekład wobec zjawisk podstandardowych*. Lublin 1986, с. 40.

лингвистического миметизма³ – стремления к имитации реальности. Это результат ослабления строгих норм восприятия подстандартных явлений в языке. Процессы либерализации способствуют размытию границ между литературным стандартом и отклонениями от него. Таким образом, ненормативная лексика всё чаще используется для достижения художественных целей – реалистичного изображения жизни без идеализации. Применение ненормативной лексики в литературе позволяет глубже раскрывать характеры персонажей, социальный фон событий и культурную среду, в которой они существуют. Такие языковые элементы помогают сделать героев более убедительными и реалистичными, подчёркивают их социальный статус, культурные особенности, а иногда и политические взгляды. Кроме того, ненормативная лексика может усиливать эмоциональный эффект предложения. Например, грубые выражения передают гнев, удивление или страх, что делает текст более правдоподобным и насыщенным. В некоторых ситуациях использование подобных слов может быть единственным способом выразить подлинное эмоциональное состояние персонажа.

Существует также другой важный аспект – использование подстандартных единиц как формы художественного эксперимента. Современная литература нередко стремится бросить вызов традициям, разрушить нормы и привлечь внимание к новым темам. Это способ переосмысления устоявшихся взглядов и поиска новых форм выражения. Язык, как живой организм, меняется, и то, что в прошлом считалось табу, постепенно становится приемлемым в определённых контекстах. Литература фиксирует эти изменения, отражая эволюцию общественного восприятия ненормативной лексики. Сегодня она уже реже воспринимается как исключительно негативное явление, особенно если её использование оправдано художественным замыслом.

³ Об этом пишет, в частности, Яцек Вархала в своей монографии: J. Warchala: *Kategoria potoczności w języku*. Katowice 2003, с. 182–191, в главе: *Literatura – nowy typ mimesis*.

Таким образом, подстандартная лексика становится частью общего стремления литературы быть ближе к реальности и честно отражать жизнь со всеми её противоречиями и особенностями. Этот подход предполагает более терпимое отношение к таким элементам, как диалектные выражения, жаргонизмы, разговорные формы, заимствования, упрощённые грамматические конструкции и другие отклонения от языковых норм. Либерализация способствует расширению границ допустимого, повышая языковую толерантность и учитывая разнообразие языковых процессов в обществе.

Эти явления обнаруживаем также в произведениях жанра фантастики, что может немного удивлять, однако, нельзя не заметить, что фантастическая литература претерпела значительные изменения, особенно во второй половине XX века и в начале XXI века. Если ранняя фантастика часто изображала идеализированные миры или высокотехнологичные утопии, то современная фантастика чаще обращается к мрачным, реалистичным или антиутопическим сюжетам. Это сдвиг акцента с идеализации на правдоподобие привёл к использованию ненормативной лексики как инструмента, который позволяет показать следующие аспекты: социальные конфликты, напряжённые отношения между персонажами; деградацию общества (часто в антиутопиях); разрыв между «элитой» и «низами», где язык становится маркером социальной принадлежности⁴. Ненормативная лексика служит способом сделать персонажей и их среду более правдоподобными. Люди в стрессовых ситуациях, таких как война, постапокалипсис или колонизация новых миров, часто используют сниженные регистры речи. Это связано, в частности, с эмоциональной

⁴ В произведениях, таких как *1984* Джорджа Оруэлла ненормативная лексика (или её аналоги) используются для передачи угнетающей атмосферы и отражения социокультурной деградации. В романах Яцка Дукая ненормативная лексика часто используется для подчёркивания разницы между социальными слоями, особенно в условиях футуристических обществ.

разрядкой через табуированную лексику; необходимостью краткого и выразительного выражения чувств в экстремальных ситуациях; желанием создать контраст между героическими образами прошлого и современным подходом к персонажам, у которых есть свои слабости, гнев и страхи.

Помимо прочего, современная литература активно смешивает фантастику с элементами реализма, детектива, триллера или даже комедии. Такое жанровое разнообразие требует адаптации стилистики языка, что приводит к появлению ненормативной лексики.

Однако обилие ненормативной лексики в тексте ставит переводчиков перед особыми вызовами. Одной из главных сложностей становится поиск эквивалентов в целевом языке. Нестандартная лексика включает сленг, диалекты, жаргон, архаизмы и неологизмы, которые часто трудно адекватно передать, сохранив атмосферу оригинала. Помимо этого, переводчики должны учитывать стиль и авторское намерение. Многие произведения, такие как, например, тексты Яцека Дукая, характеризуются уникальной языковой игрой, включающей каламбуры, иронию и метафоры. Сохранение этих особенностей в переводе требует от переводчика креативности и глубокого понимания авторского замысла.

Ещё одна задача – адаптация культурного контекста. Ненормативная лексика часто привязана к определённой эпохе или среде, что может быть непонятно носителю другого языка. Переводчику приходится выбирать стратегию – либо сохранять культурные реалии, рискуя сделать текст трудным для восприятия, либо адаптировать их, что может привести к потере аутентичности. При переводе ненормативной лексики важно соблюдать баланс между точностью и адаптацией. Слишком буквальный подход может исказить смысл, а чрезмерно вольная интерпретация – изменить тональность текста. Успешный перевод таких элементов требует высокой языковой компетенции и умения сохранять оригинальную интенцию автора.

В итоге подстандартные явления перестают восприниматься исключительно как отклонение от нормы, а рассматриваются как естественная часть языковой эволюции.

Нестандартная лексика часто обладает яркой эмоциональной окраской или особым оттенком, который бывает сложно адекватно передать на другом языке. Переводчик должен учитывать, какое впечатление производит данное слово или выражение на читателя оригинального текста, и стремиться передать аналогичное воздействие в переводе⁵. Эта задача требует тонкого подхода и глубокого понимания культурного и языкового контекста. Иногда переводчики вынуждены создавать новые слова или словосочетания, чтобы сохранить стилистическое и эмоциональное богатство оригинала. Такой подход требует не только высокого уровня креативности, но и знания правил целевого языка, чтобы созданные термины органично вписывались в общий стиль текста. Для этого могут использоваться разные переводческие приёмы, аналогичные тем, что применяются при работе со стандартной лексикой. Среди них можно выделить следующие: буквальный перевод, транслитерация и транскрипция, языковая калька, описательный эквивалент – замена сложных терминов или понятий более развёрнутым описанием; смягчение (эвфемизм) – использование менее грубых или нейтральных выражений вместо ненормативных; комментарии – добавление пояснений для лучшего понимания читателем

⁵ См. об этом, напр., К. Hejwowski: *Iluzja przekładu*. Katowice 2015, с. 215–225; Н.А. Абросимова: *К вопросу о переводе ненормативной лексики в кинотексте*: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-perevode-nenormativnoy-leksiki-v-kinotekste/viewer> (Дата обращения: 14.11.2024). А.А. Аминова, А.А. Хафизова: *Проблемы адаптации стилистически сниженной лексики в языке переводов*. Вестник ТГГПУ. 2016; № 2 (44): 11–16. (Дата обращения: 17.11.2024); Ю. Завьялова: *Особенности перевода ненормативной и сниженной лексики на материале социального комикса*: www.nauteh-journal.ru/files/245e44c7-6084-436f-9171-5ecdb3fb723a (Дата обращения: 17.11.2024); К.Е. Максимова: *Приемы перевода ненормативной лексики в романе Ирвина Уэлша «Кошмары Ауста Марабу»* https://elibrary.ru/download/elibrary_49307930_83146645.pdf (Дата обращения: 18.11.2024).

культурного контекста; адаптация – подбор аналогов, понятных носителям целевого языка, с учётом их культурных особенностей; опущение – пропуск ненормативных элементов, если они не критичны для сюжета или общего смысла; замена нейтральными выражениями – замена грубых слов синонимами без вульгарной окраски; изобретение новых выражений – создание оригинальных терминов или фраз для сохранения тональности текста; цензурирование – использование звёздочек, пропусков или иных символов для замены ненормативных слов; добавление примечаний – сноски или пояснения, помогающие читателю понять специфику оригинала.

Каждый из этих способов имеет свои преимущества и ограничения. Выбор конкретной стратегии зависит от характера текста, целевой аудитории, культурного контекста и требований издателя. Нередко переводчики применяют несколько подходов, чтобы сохранить баланс между точностью, стилистической выразительностью и доступностью перевода.

Таким образом, перевод ненормативной лексики – это не только технический процесс, но и акт творческого переосмысления, который позволяет адаптировать текст к особенностям восприятия читателя. Приблизим решения переводчиков в этой области на примере отдельных групп.

6.1. Вульгаризмы, используемые в качестве междометий для выражения сильных эмоций

Наше исследование начнём с рассмотрения способов перевода вульгаризмов, которые часто встречаются в произведениях фантастической литературы. Само понятие «вульгаризм» определяется следующим образом:

«(франц. vulgarisme, от лат. vulgaris – обыкновенный, простой) – грубые слова и выражения, употребляемые в литературном языке. Источники вульгаризмов – жаргон и просторечие. Вульгаризмы представляют собой стилистически сниженные синонимы слов и выражений литературного языка, например: лицо – харя, мурло, мордovorot; есть – жрать, хавать; хотеть (чего-либо) – раскатать губы. Они носят оценочный и/или экспрессивный характер, поэтому могут использоваться для выражения эмоций, как элемент языковой игры, а также для характеристики персонажей в художественных текстах. Однако употребление вульгаризмов без стилистической цели нарушает речевой этикет и приводит к огрублению речи⁶.

Следует отметить, что эта дефиниция объединяет два подхода к восприятию вульгаризмов. С одной стороны, очевидно, что они представляют собой сниженный регистр языка. С другой стороны, подчёркивается их способность передавать экспрессию. На этот аспект обращает внимание польский лингвист Мачей Гроховский, который определяет вульгаризм как слово или выражение, нарушающее языковые табу, но одновременно служащее для выражения эмоций говорящего: «Jednostka leksykalna, za pomocą której mówiący ujawnia swoje emocje względem czegoś lub kogoś, łamiąc przy tym tabu językowe⁷».

Именно такое понимание вульгаризмов становится для нас основным в процессе анализа языкового материала и его перевода.

Наши размышления начнём с примеров, почерпнутых из романа *Nocarz (Ночар)*, так как именно в этом произведении наблюдается значительное количество ненормативной лексики. Напомним, что книга рассказывает об отряде специального назначения Агентства внутренней

⁶ Статья: *вульгаризмы*. Научно-образовательный портал «Большая российская энциклопедия». <https://bigenc.ru/c/vul-garizmy-bd7154> (Дата обращения: 8.06. 2024).

⁷ «Лексическая единица, с помощью которой говорящий раскрывает свои эмоции по отношению к чему-либо или кому-либо, нарушая при этом языковое табу». [Пер. П.К.]. М. Grochowski: *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*. Warszawa 2003, с. 19.

безопасности, состоящем из специально обученных вампиров. Язык, которым пользуются персонажи, насыщен ненормативной лексикой. Однако это оправдано, поскольку такой язык подчёркивает реалистичность описываемой среды и свидетельствует о том, что автор глубоко знаком с темой, о которой пишет. Эти предположения подтверждаются биографией Магдалены Козак: она дважды участвовала в польских военных миссиях в Афганистане, окончила Школу кандидатов в офицеры сухопутных войск и получила звание лейтенанта. Более того, она является женой бойца спецназа. Эти факты объясняют, почему в её текстах столь широко применяются сниженные языковые средства, и подчёркивают, что они играют важную роль в сюжетах её произведений.

В связи с этим возникает вопрос: как переводчица справляется с задачей передачи подобной лексики?

В первом примере находим вульгарное выражение *ja pierdolę*, которое толкуется в словарях следующим образом: «wulg. używane dla wyrażenia zaskoczenia lub zdziwienia tym, o czym mowa»⁸:

Przez tego cholernego kota musimy teraz zapierdalać na piechotę – pojawiła mi się w głowie gniewna myśl. „Co za noc, ja pierdolę, co za dzień...”
(Nocarz, с. 26)

«А из-за какого-то паршивого новобранца нам приходится тащиться пешком». – В его голове появилась неожиданная злая мысль: – «Ну что за гребаная ночь! И не менее гребаный день...» (Ночар, с. 22)

В польском тексте данное выражение выполняет роль эмоционального усилителя. Оно передаёт раздражение, усталость и фрустрацию героя, являясь одновременно лаконичным и выразительным комментарием. Это типичный элемент разговорной и вульгарной лексики, который добавляет тексту непосредственность и снижает его стилистический уровень.

⁸ Статья: *ja pierdolę*: *Wielki słownik języka polskiego*: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/67747/ja-pierdole> (Дата обращения: 17.11.2024).

На русский язык это выражение переведено с помощью словосочетания *гребаный день*. Добавленное к слову *день* прилагательное *гребаный*⁹ относится к разговорной и грубовато-эмоциональной лексике. Оно является эвфемизмом, то есть заменой более грубого нецензурного слова другим, и выражает негативное отношение или раздражение к чему-либо. Словосочетание *гребаный день* передаёт общее настроение раздражения и негодования, характеризующее оригинальное польское выражение. Оно не является дословным переводом, но сохраняет эмоциональный оттенок и грубоватый стилистический оттенок, который присущ польской фразе. Этот вариант можно считать здесь уместным, если учесть желание передать сильное эмоциональное раздражение, не прибегая к откровенно нецензурным словам. Однако для сохранения аналогичной стилистики более подходящими были бы, как нам представляется, фразы типа: *Черт возьми, что за день!* или *Твою мать, что за день!*

В очередных примерах слово *гребаный* было использовано для перевода вульгаризма *kurwa*, который в польском языке является довольно грубым и часто применяется для усиления эмоционального воздействия фразы. Он добавляет реплике резкость и грубость:

– *Zaczniј się, **kurwa**, maskować – warknął nagle Nidor ściszoným głosem. – Jak na razie myślisz tak głośno, że odbiera cię, kto chce. Lustro, tworzysz lustro, pamiętasz? (Nocarz, с. 62)*

Слово *гребаный* менее грубое, оно не передаёт полного эмоционального оттенка оригинала, хотя является довольно экспрессивным:

– *Займись в конце концов **гребаной** маскировкой! – вдруг приказал Нидор совсем другим голосом. – Пока что ты думаешь так громко, что*

⁹ Статья: *гребаный: Толковый словарь русского аргота*: https://gufo.me/dict/russian_argot/грёбаный (Дата обращения: 17.11.2024).

принимай – не хочу. Зеркало, помнишь? Ты создаешь зеркало. (Ночар, с. 58)

Исходное выражение указывает на раздражение и командный тон персонажа. Русский перевод старается сохранить экспрессивность, но выразительность негативных эмоций по сравнению с оригиналом в нём сглажена. В тексте на русском языке их могли бы отразить фразы типа: *Займись, черт побери, маскировкой!* или *Займись, мать твою, маскировкой!*

Отметим, что польское слово *kurwa* относится к одному из наиболее часто употребляемых вульгаризмов в произведениях фантастической литературы и, в частности, в исследуемом нами романе Магдалены Козак. Значительное количество примеров его использования и разнообразие переводческих эквивалентов требуют в связи с этим более детального анализа.

Вульгаризм *kurwa* в польском языке может выполнять роль эмоционального вставного слова, усиления высказывания, выражения удивления, раздражения, гнева или презрения, а также использоваться как оскорбление, направленное на конкретное лицо. Это слово широко распространено в разговорной речи, и его интенсивность обуславливается контекстом. В зависимости от ситуации *kurwa* может переводиться на русский язык различными эквивалентами, такими как *блять*¹⁰ (или *блядь*), *сука*, *черт подери* (*побери*, *возьми*) и другие. Рассмотрим теперь конкретные примеры, в которых встречается данный вульгаризм, в том числе как элемент устойчивых междометных оборотов.

¹⁰ В *Словаре мата русского языка* находим информацию, что слово *блять* является синонимом слова *блядь*. «БЛЯДЬ (синоним – *блять*, старинная форма – *блеть*)»: <https://github.com/nickname76/russian-swea>. (Дата обращения: 10.01.2023). Некоторые источники указывают, что слово *блядь* «стало писаться как *блять* исключительно после того, как Роскомнадзор принял закон о штрафах за мат». <https://starshinazapasa.livejournal.com/1126305.html> (Дата обращения: 10.01.2023).

– *Co to, **kurwa**, było? – spytał człowiek, wskazując na trupa leżącego przed nimi.*

– *Co on nam zrobił, co? (Nocarz, с. 184)*

– *Что это, **блять**, было? – спросил человек, показывая на лежащий перед ними труп.*

– *Что он с нами сделал, а? (Ночар, с. 177)*

– *Co to było? – wybelkotał. – Co to, **kurwa**, było... kolego? (Nocarz, с. 192)*

– *Что это было? – пробормотал он. – Что это, **блять**, было... коллега? (Ночар, с. 185)*

Русский эквивалент *блять* в данных случаях выполняет ту же функцию, что и *kurwa* в оригинале: усиливает эмоциональную окраску высказываний. Однако в переводе второго фрагмента заслуживает внимания ещё один интересный элемент, опосредованно связанный с основной темой данной главы. Им является слово *коллега*. В польском языке *kolega* может использоваться как в формальном, так и в ироничном или шутливом значении. В русском языке *коллега* воспринимается в основном как официальное обращение, связанное с рабочей обстановкой. Это делает перевод более формальным, чем подразумевается в оригинале. Для передачи неформального или ироничного оттенка *kolego* в русском языке лучше подошли бы эквиваленты: *дружище*, *приятель* или *товарищ*. Выбор одного из предлагаемых нами обращений выяснял бы и применение в реплике грубого вульгаризма, который в существующем переводе диссонирует с официальной формой обращения.

В очередном примере перевод подстандартной лексики, в том числе слова *kurwa*, удачно передаёт экспрессивность и эмоциональную напряжённость оригинала:

*A ja jestem tutaj, **kurwa**, uziemiony! – wybuchnął wreszcie. Siedzę na dupie jak stara ciota i nosa za drzwi nie wychylam! (Nocarz, с. 216)*

А я, блять, сижу и тут кукую! – взорвался он наконец. – Я сижу на жопе, как старый мудака, и носа за дверь не высовываю! (Ночар, с. 206/207)

Использование слова *блять* сохраняет динамику речи, а такие выражения, как *кукую, сижу на жопе* и *старый мудака*, полностью адаптируют речь персонажа к русскому языку.

Эквивалент *блять* в следующем фрагменте также позволяет сохранить эмоциональную насыщенность и экспрессию оригинального текста. Сравним оригинал и перевод:

– *Co jest, kurwa, kocie! – wydarł się na niego Morawski. – Napieraj pan, napieraj! Dziewczyny Bonda czekają na pana w kolejce, wszystkie cyscatе i dupiatе jak trzeba, jedna w drugą, a pan tu leżysz beczynnje? (Nocarz, с. 26)*

– *Так, новичок, в чем дело! Шевелись, блять, шевелись! Там тебя ждет очередь девушек Бонда. Грудь – во! Задница – во! А ты тут прохлаждаешься в одиночестве. (Ночар, с. 22)*

Отметим, что в этом примере используется обращение *kocie*, последующее за вульгаризмом, который в русском переводе (*блять*) введён в дальнейший ход диалога. Слово *kot* в данном значении обозначает новичка, человека, который только начинает чем-то заниматься, и несёт в себе лёгкий оттенок пренебрежения, характерный для более опытного человека, обращающегося к менее опытному. В польском солдатском жаргоне *kot* – это слово, обозначающее неопытного солдата срочной службы с коротким сроком службы¹¹.

В русском переводе слово *новичок* является удачным эквивалентом – оно сохраняет значение оригинала, хотя теряет отсылку к образу животного. Однако в данном контексте важнее, как нам кажется, смысловая точность и передача общего тона высказывания.

¹¹ Статья: *kot*: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/29368/kot/5136348/w-wojsku> (Дата обращения: 10.01.2023).

Кроме того, перевод данного отрывка сохраняет иронию и юмористическую составляющую оригинала, включая гиперболизированное описание девушек Бонда (*Груди – во! Задница – во!*), что соответствует стилю оригинального текста. Выбор русского выражения *В чем дело!* удачно, как нам кажется, передаёт эмоциональный окрик *Co jest...!*, сохраняя динамичность сцены.

Вульгаризм *kurwa* в русском переводе романа *Ночар* передаётся также фразой *твою мать*, что позволяет частично сохранить эмоциональную насыщенность оригинала. Однако стоит отметить, что *твою мать* в русском языке имеет более личный контекст и чаще используется как оскорбление, направленное на собеседника, что делает его не всегда точным эквивалентом. Приведём пример:

– *Muszę się wreszcie, kurwa, obudzić – odparł Okruszek i zemdlał, osuwając się na dywan bezwładnie. Vesper popatrzył na niego z politowaniem: zemdlał cienias jeden...* (Nocarz, с. 246)

– *Твою мать, я должен в конце концов проснуться, – ответил Крошка и упал в обморок, бессильно разметавшись по ковро. Веспер посмотрел на него с жалостью: упал в обморок, вот ботаник...* (Ночар, с. 237)

В данном фрагменте фраза *твою мать* передаёт экспрессивность слова *kurwa*, однако слово *ботаник*¹² как эквивалент *cienias*¹³ не совсем соответствует оригиналу. *Cienias* подразумевает неудачливость, физическую или моральную слабость, в то время как *ботаник* ассоциируется с чрезмерным увлечением учёбой и отсутствием социальных навыков. Более уместным было бы применение слова *слабак* или *неудачник*. Как нам представляется, лучшим вариантом перевода могла бы быть следующая версия:

¹² Статья: *ботаник*: «Ирон.1. Прилежный ученик, всезнайка, зубрила, отличник»: <https://ozhegov.slovaronline.com/2097-BOTANIK> (Дата обращения: 17.02.2023).

¹³ Статья: *cienias* pot. «osoba, której możliwości intelektualne, finansowe lub sprawnościowe nisko oceniamy»: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/cienias.html> (Дата обращения: 17.02.2023).

Твою мать, я должен в конце концов проснуться, – ответил Крошка и упал в обморок, бессильно разметавшись по ковру. Веспер посмотрел на него с жалостью: упал в обморок, вот слабак...

В отрывках, приведённых ниже, переводчица выбрала для слова *kurwa* аналог *чёрт (тебя) подери*, который в русском языке служит для выражения сильных эмоций, таких как гнев, раздражение или удивление¹⁴. Данная фраза используется в ситуациях, когда говорящий хочет подчеркнуть своё недовольство или удивление. Это выражение близко по значению в выражении гнева с исходным польским словом, но менее вульгарное и более литературное по сравнению с ним. В результате русский перевод смягчает вульгарный тон, что может не передавать полностью интенсивность эмоций персонажа. Обратим внимание, что в примере [3] также встречается словосочетание *pierdolone psy*, которое было переведено как *чертовы собаки*. Слово *чертовы* отражает негативные эмоции и неприязнь, но оно менее вульгарное, чем *pierdolone*, что изменяет интенсивность и жёсткость высказывания.

[1] – *Nie wiem, **kurwa**, nie wiem! – pomyślał Vesper z przerażeniem* (Nocarz, с. 139)

*Я не знаю, **чёрт подери**, я не знаю! – в страхе подумал Веспер.* (Ночар, с. 132)

[2] – *Vesper, weź się **kurwa**, do roboty! – huknął Lord głośno.* (Nocarz, с. 141)
*– Веспер, **чёрт тебя подери**, работай, давай! – громко рявкнул Лорд.* (Ночар, с. 134)

[3] *Pomóż mi... usłyszał Vesper. Niech mi tego, **kurwa**, nie robią... Niech chociaż grają honorowo, jak na Dzieci Nocy przystało... Pierdolone Psy!* (Nocarz, с. 140)

¹⁴ Статья: *чёрт подери*: «1. прост. возглас, выражающий сильную досаду, неудовольствие»: <https://kartaslov.ru/начение-слова/чёрт+подери> (Дата обращения: 16.11.2024).

*Помоги мне... – услышал Веспер. – **Черт подери**, пусть они перестанут... Пусть они хотя бы играют честно, как положено Детям Ночи... Чертовы собаки! (Ночар, с. 133)*

Выражение *черт тебя подери* было выбрано также в качестве переводческого соответствия для фразы *kurwa twoja mać*, которая считается очень вульгарной. Она имеет характер оскорбления, направленного в адрес какого-либо человека или его матери, произносится также для разрядки гнева, злости и т.п. Согласно словарному толкованию – это синоним выражения *job twoju mać*¹⁵, что, учитывая его происхождение, могло бы служить подсказкой для переводчика, который, однако, применил аналог *чёрт тебя подери*:

*Prawie dwie paki na blacie, **patrz żesz**¹⁶ na drogę, kurwa twoja mać!*
(Nocarz, с. 72)

*Там стрелка почти на двух сотнях, **черт тебя подери**, смотри на гребаную дорогу! (Ночар, с. 67)*

Стоит также отметить, что в этом примере присутствует сленговое выражение *prawie dwie paki na blacie*, что означает скорость около 200 км/ч¹⁷. Это выражение было переведено как *стрелка почти на двух сотнях*, что означает, что стрелка (спидометра) приближается к 200 км/ч. Перевод передаёт смысл фразы, хотя он менее разговорный, чем оригинал.

В следующем примере рассмотрим перевод выражения *O żesz*¹⁸ *kurwa mać* как *мама родная*. Польский оборот выражает сильное удивление, раздражение или досаду, а присутствие вульгаризма *kurwa mać* значительно усиливает эмоциональную окраску высказывания, придавая

¹⁵ Статья: *job twoju mać*. «bardzo wulgarne przekleństwo mające charakter obelgi, kierowane pod adresem jakiejś osoby lub jej matki, wypowiedane także dla wyładowania gniewu, złości itp.» *Słownik języka polskiego* [tps://sjp.pl/job+twoju+mać](https://sjp.pl/job+twoju+mać) (Дата обращения: 16.11.2024).

¹⁶ Отметим, что данное польское слово записано здесь с ошибкой. Правильная запись – это – *żez* (имеется здесь соединение двух эмфатических частиц *-że* и *-ż*). См. статья *ożez*: <https://sjp.pwn.pl/poradnia/haslo/Ozez-ty;137.html> (Дата обращения: 16.11.2024).

¹⁷ <https://www.miejski.pl/slowo-Paka> (Дата обращения: 16.11.2024)

¹⁸ *Sic!*

ему грубый и экспрессивный тон. Русское восклицание *Мама родная* дословно означает *Мать родная* или *Мама дорогая* и используется для выражения изумления, удивления, восторга. Оно имеет просторечный характер, но не вульгарный, из-за чего общий тон становится гораздо мягче и нейтральнее по сравнению с оригиналом. Таким образом, перевод не передаёт всей эмоциональной напряжённости и грубости польского выражения. Слово *чертовски* добавляет высказыванию некоторую степень интенсивности, но не является столь вульгарным или эмоционально заряженным, как оригинал.

– *Silny był, nie spodziewałem się – wydyszał Nidor z udręką. – O żesz kurwa mać, jaki on był silny... Rzucił nas na kolana, nawet nie zdążyłem pisnąć.* (Nocarz, с. 228)

– *Он оказался чертовски силен, а я просто не ожидал, – с мукой сказал Нидор. – Мама родная, как он был силен... Бросил нас на колени, я даже не успел чирикнуть.* (Ночар, с. 217)

Подводя здесь итог, можно сказать, что перевод характеризуется потерей эмоциональной экспрессивности и снижением градуса грубости, который был заложен в оригинале.

Очередное смягчение наблюдается в следующем примере. В оригинале снова представлена эмоционально насыщенная реплика, наполненная вульгаризмами, которые подчёркивают раздражение и враждебность говорящего. Однако эквивалент *трижды долбаный*, подобранный для польского выражения *kurwa jego w dupę jebana mać*, значительно смягчён. Хотя фраза *трижды долбаный* (что можно интерпретировать как *тройной, чертовски проклятый*) содержит негативный и грубый элемент, она не обладает той же интенсивностью и крайней грубостью, что оригинал. Польское выражение несёт в себе гораздо более агрессивный и вульгарный заряд, тогда как русский перевод выглядит более нейтральным и приглушённым.

*No pięknie. Renegat, **kurwa** jego w dupę jebana mać. – Zawarczał, nie kryjąc zdenerwowania (Nocarz, с. 90)*

*Просто прекрасно. **Трижды долбанный ренегат!** – рявкнул он, даже не пытаясь скрыть злость. (Ночар, с. 85)*

Следующий пример показывает хаотичный поток мыслей героя, отражающий его сильное беспокойство и напряжённость ситуации. В оригинале вульгаризмы, такие как *kurwa* и *pierdolone wsparcie*, используются для подчёркивания интенсивности эмоций и состояния ума героя. В переводе вульгаризмы были переданы менее дословно – *kurwa* как *черт возьми* и *pierdolone wsparcie* как *гребаная подмога*. *Черт возьми* смягчает тон оригинального вульгаризма, в результате чего утрачивается часть интенсивности эмоций из оригинала. Слово *гребаная* является более мягким, чем *pierdolone*, но сохраняет эмоциональную силу. В оригинале слово *kurwa* повторяется дважды, в то время как в русском языке это повторение исчезает, поскольку переводчик решил использовать другой эквивалент:

*Myśli pogoniły splątany chaos. Co tam się jeszcze, **kurwa**, mówiło, czy powinien coś jeszcze krzyknąć, czy już ma strzelać teraz, kurwa, czy to nie będzie nieuzasadnione użycie broni, zaraz, a gdzie to **pierdolone** wsparcie, powinni go słyszeć przecież, może poczekać na nocarzy, lepiej strzelaj, durniu, zanim będzie za późno! (Nocarz, с. 47)*

*Мысли беспорядочно гнались одна за другой. **Черт возьми**, что там еще нужно сказать, он должен еще что-нибудь кричать или уже может стрелять, **мать вашу**, а это потом не посчитают несанкционированным применением оружия? Где вообще эта **гребаная** подмога, они же должны были его слышать, может, просто подождать ночаров? Идиот, стреляй, пока не поздно! (Ночар, с. 43)*

Как можно заметить, перевод в целом точно передаёт общий смысл текста, однако смягчает эмоциональный тон оригинала. Усиление

экспрессивности за счёт повторений, использование более грубых эквивалентов и сохранение ритма оригинального текста могли бы улучшить восприятие внутреннего хаоса и напряжённости героя. Мы предлагаем следующий вариант перевода данного фрагмента:

*Мысли беспорядочно гнались одна за другой. **Черт возьми**, что там еще нужно сказать, он должен еще что-нибудь кричать или уже может стрелять, **черт побери**, а это потом не посчитают несанкционированным применением оружия? Где эта **чертова** подмога, они же должны были его слышать! Может, просто подождать ночаров? Идиот, стреляй, пока не поздно!*

Вульгаризм *kurwa* и обороты с его наличием относятся к наиболее частотным и в других рассматриваемых нами произведениях фантастики. Приведём ряд примеров из книги Катажины Мишук. Здесь переводчик применяет для перевода вульгарной лексики выражение *твою мать*, на которое мы уже обратили внимание в контексте анализа романа Магдалены Козак.

*– Chyba jakaś protestacja – oświadczyłam. – Pięknie, **kurwa!** – warknął. (Ja, diablica, с. 155)*

*– Видимо, какие-то протесты, – сообщила я. – Прекрасно, **твою мать!** – прорычал он. (Я, дьяволица, с. 147)*

В этом фрагменте перевод сохраняет эмоциональный оттенок, однако выражение *Прекрасно, твою мать!* кажется более резким, чем польский оригинал. В данном контексте возможно использование более мягкого варианта, например: *Ну просто великолепно, черт побери!*, который лучше соответствует ситуации.

В следующем фрагменте русская переводчица через употребление фразы *Твою (же) мать* удачно передаёт экспрессию и нарастающее удивление персонажа:

*– **Kurwa...** – warknął Azazel. – Pięć tysięcy...*

- *O, kurwa... siedem tysięcy – mruknął Azazel, pocierając czoło.*
- *O, kurwa... piętnaście tysięcy. (Ja, diablica, с.180–181)*
- *Твою мать... – буркнул Азазель. – Пять тысяч...*
- *Ох, твою же мать... семь тысяч, – пробормотал Азазель, потирая лоб.*
- *Ох, твою мать... пятнадцать тысяч. (Я, дьяволица, с. 168–169)*

В примере, который приводим ниже, фраза *твою мать* передаёт раздражение героя, однако звучит немного резче, чем оригинальное *kurwa*, которое в данном контексте ближе к возгласу досады. Для большей точности перевода можно предложить варианты *Чёрт возьми, Агарес!* или *Ну надо же, Агарес!*, которые лучше соответствует контексту, так как подразумевает скорее досаду, чем злость:

- *Kurwa – warknął. – Agares, musisz bawić się w te gierki? Co zrobiliście z Ngapo? (Ja, diablica, с. 205)*
- *Твою мать, – рывкнул он. – Агарес, обязательно нужно играть в эти игры? Что вы сделали с Ngapo? (Я, дьяволица, с. 193)*

В очередном примере анализируемый эквивалент *Твою мать*, в том числе с усилительной частицей *же*, в целом передаёт эмоциональную насыщенность сцены:

- *Ty zdrajco!!! – krzyknęłam. – O kurwa – Beleth aż się cofnął zaskoczony. – To nie tak! – powiedział szybko. Za szybko... – Nie tak? Nie tak?! Ty zdrajco! – jeszcze raz krzyknęłam i pobiegłam za Pajmonem. – Kurwa mać!!! – wrzasnął za mną Beleth. – Czekaaj!!! Pomogę ci! – Odwal się!!! – ryknęłam. (Ja, diablica, с. 236)*
- *Предатель! – крикнула я. – Твою мать. – Белет удивленно попятился. – Это не то, о чем ты думаешь! – быстро сказал он. Слишком быстро... – Не то? Не то?! Ты предатель! – снова крикнула я и побежала*

вслед за Паймоном. – Твою же мать! – взревел позади меня Белет. – Подожди! Я тебе помогу! – Отвали! – прорычала я. (Я, дьяволица, с. 221)

Как вульгаризм *kurwa*, так и фразы с ним встречаются также в репликах героев романа *Идеальное несовершенство*. Переводчик в качестве русского аналога слова *kurwa*, а также, к примеру, окрика *kurwa mać* везде применяет транслит *сука*¹⁹, который часто используется для выражения гнева или раздражения и иногда выполняет схожую функцию с *kurwa*. Чаще, однако, он используется для обозначения людей или ситуаций в негативном контексте:

Kurwa mać! (Już nawet przekleństwa tracą na wulgarności, zły znak). (Perfekcyjna niedoskonałość, с. 110)

С-с-сука! (Уже даже проклятия теряют вульгарность, дурной знак.) (Идеальное несовершенство, с. 205)

В вышеприведённом примере *сука* выполняет роль эмоционального вставного слова, с передачей характерного произношения первого звука (*с-с-сука*), интенсифицирующего негативный аспект высказывания, благодаря чему полностью сохраняется экспрессивность оригинала.

Также в следующих примерах использование эквивалента *сука* позволяет адекватно передать эмоциональную насыщенность исходного текста.

Angelika podeszła bliżej, pochyliła się nad dołem.

– *Kto to jest?*

– *Nie mam, kurwa, pojęcia. Dotknęła jego ramienia – odsunął się. Zmarszczyła brwi. (Perfekcyjna niedoskonałość, с. 233)*

¹⁹Статья: *сука* «-и, ж. 1. Самка домашней собаки, а также вообще животного сем. собачьих. 2. Негодяй, мерзавец (прост, бран.). || уменьш. сучка, -и, ж. || прил. сукин, -а, -о.* Сукин сын (сукины дети) (прост, бран.) – о негодые, негодяях»: [https:// http://ozhegov.info/slovar/?ex=Y&q=СУКА](https://http://ozhegov.info/slovar/?ex=Y&q=СУКА) (Дата обращения: 13.01.2023).

Анжелика подошла ближе, склонилась над ямой.

– Кто это?

– Понятия, сука, не имею. (Идеальное несовершенство, с. 431)

В данном контексте *kurwa* функционирует как эмоциональный усилитель. Русский эквивалент *сука* адекватно передаёт оттенок раздражения и недовольства, сохраняя разговорную динамику. Однако важно отметить, что переводчик мог бы рассмотреть альтернативу, например, использование фразы *чёрт возьми* или более грубой конструкции вроде *хрен его знает*, чтобы усилить драматический эффект или оттенить неформальный контекст.

Co tu się, kurwa, dzieje? Ten żółtek zaraz mnie dogoni! Broń! Ja też mogę mieć broń! (Perfekcyjna niedoskonałość, с. 167)

Что тут, сука, происходит? Этот желтомазый сейчас меня догонит! Оружие! Я тоже могу иметь оружие! (Идеальное несовершенство, с. 312)

Слово *сука* как переводческое соответствие отмечается также в русском переводе романа Пискорского *Тенеграф*:

– Nie wypuszczaj... powietrza... aż... będziemy... na górze. Kurwa... portowa... by... to... to... Teraz! (Cienioryt, с. 209)

– Не выдыхай... пока... не окажемся... на поверхности... Сука... портовая... чтобы... это... Давай! (Тенеграф, с. 114)

Эта реплика изобилует разрывами, передающими напряжённое состояние героя. Перевод также отражает этот эффект через использование *сука*, но можно было бы добавить ещё больше драматизма, например: *чёртова портовая... чтоб её....* Такой подход сохранил бы экспрессию, а наряду с этим придал бы реплике более естественное звучание в русском языке.

Решение, подобное рассмотренному в анализе примеров из книги *Ночар* выражению *черт подери*, можно найти в переводе книги *Адепт*:

– Co to, **kurwa**, było?! – warknął, dysząc ciężko. – Gospodin alchimik? (Adept, с.16)

– *Что, **черт возьми**, это было?* – заорал он, тяжело дыша. – *Господин алхимик?* (Адепт, с. 19)

В данном примере в переводе вульгарное слово *kurwa* заменено на русское *черт возьми*. Эта фраза принадлежит к грубовато-разговорной лексике и, хотя не является столь же резко вульгарной, как польский оригинал, передаёт схожий уровень эмоциональной интенсивности.

Аналогичный приём был использован при переводе другого польского вульгаризма – *szlag*²⁰. Это слово, происходящее от немецкого *Schlag* (удар, толчок, поражение), употребляется для выражения злости, раздражения или сильного разочарования. Примеры его употребления находим в следующих предложениях:

– **Szlag** by to traf! – mruknął. – Mógłbym bez charakteryzacji grać jednego z jeźdźców Apokalipsy. (Adept, с. 71)

– ***Черт возьми!*** – выругался он. – *Я мог бы без грима сыграть одного из Всадников Апокалипсиса.* (Адепт, с. 40)

– **Ażeby was szlag!** – warknął Samarin. (Adept, с. 343)

– ***А, черт возьми!*** – рявкнул Самарин. (Адепт, с. 185)

Выражение *черт возьми* в данном случае является уместным, так как оно не только передаёт смысл оригинала, но и сохраняет соответствующий эмоциональный тон. Это словосочетание воспринимается как достаточно экспрессивное, но в то же время

²⁰ М. Buława: *Przekleństwa z komponentem szlag/szlak w języku ogólnopolskim i w gwarach*. DOI: <https://jezyk-polski.pl/index.php/jp/article/view/57> (Дата обращения: 11.10.2024).

драматическое и универсальное, что делает его подходящим для широкой аудитории.

Тем не менее, стоит отметить, что при переводе вульгаризмов выбор менее резкого аналога, такого как *черт возьми*, снижает степень грубости оригинального текста. Это может быть как осознанным выбором переводчика, стремящегося смягчить тон произведения, так и вынужденной адаптацией к языковым и культурным нормам целевой аудитории. Такой подход обеспечивает баланс между передачей эмоций и сохранением приемлемости текста, но в некоторых случаях, как мы уже подчёркивали, может теряться часть стилистической аутентичности оригинала.

Последняя группа примеров включает ненормативную лексическую единицу *cholera*²¹, которая принадлежит к относительно мягким выражениям. Данное слово выполняет функцию эмоционального восклицания, выражающего негативные эмоции, такие как злость, раздражение или удивление. Хотя *cholera* иногда может восприниматься как ругательство, оно обладает сравнительно мягким оттенком по сравнению с более грубыми и вульгарными формами, рассматриваемыми в этой главе. Возглас *cholera* характерен для некоторых персонажей романа *Идеальное несовершенство*. В переводе слова на русский язык были использованы его следующие эквиваленты: *проклятие*, *зараза* и *мать его*, а в качестве соответствия оборота *cholera wie* – *черт его знает*. Эти выражения в целом передают общий смысл и эмоциональный контекст оригинала, однако использование *мать его* создаёт излишне грубый тон. Для большей точности можно было бы заменить его на более нейтральные фразы, например, *чёрт побери* или *да что ж такое*, чтобы сохранить мягкий характер оригинала.

²¹ Статья: *cholera*: «1. ostra, epidemiczna choroba zakaźna 2. posp. złość, wzburzenie 3. wyraz używany jako przekleństwo, wyzwisko, występujący w wielu związkach frazeologicznych» *Słownik języka polskiego PWN*: <https://sjp.pl/cholera> (Дата обращения: 19.11.2024).

[1] – *Jeszcze tego brakuje, żebyś się rozchorował... Rzeczywiście, coś niezdrowo wyglądasz.*

– *Przyłożyła dłoń do jego czoła. – Cholera, gorączka. (Perfekcyjna niedoskonałość, s. 209)*

– *Только того не хватало, чтобы ты заболел... И прав да, как-то нездорово выглядишь, – она приложила ладонь к его лбу. – Проклятие, жар. (Идеальное несовершенство, с. 389)*

[2] – *Cholera, rzeczywiście – rozespany Zamoyski potarł kark. – Te Wojny! Jeśli one niszczą po drodze mechanizmy wszystkich Kłów, to Porty zostały otwarte przemocą. (Perfekcyjna niedoskonałość, s. 150)*

– *Проклятие, и верно, – сонный Замойский потер затылок. – Эти Войны! Если они уничтожают по дороге механизмы всех Клыков, то Порты были открыты на сильно. (Идеальное несовершенство, с. 278)*

[3] – *Zimno, cholera. – Angelika zatrząsł dreszcz. – Wiesz, że one nie posiadają drzwi? (Perfekcyjna niedoskonałość, s. 238)*

– *Холодно, зараза, – Анжелику сотрясала дрожь. – Знаешь, что у них нет дверей? (Идеальное несовершенство, с. 439)*

[4] – *Co to ma znaczyć, że przeszedłem do historii? — zirytował się Zamoyski. (Irytacja zawsze jest bezpieczną reakcją). – Jeszcze, do cholery, żyję! (Perfekcyjna niedoskonałość, s. 172)*

– *И что это значит: «вошел в историю»? – раздраженно спросил Замойский. (Раздражение – всегда без опасная реакция.) – Я еще, мать его, живой! (Идеальное несовершенство, с. 320)*

[5] – *Co on się taki zgryźliwy zrobił? – Cholera wie, co właściwie Oficjum tu przekopowało. No, chodź. (Perfekcyjna niedoskonałość, s. 237)*

– *Что это он сделался таким едим? – Черт его знает, что там Официум в него скопировал. Ну, пойдем. (Идеальное несовершенство, с. 440)*

Подытоживая, можно сказать, что в кругу вульгаризмов, употребляемых в качестве междометных слов и оборотов в современной польской фантастике, наиболее частотными являются вульгаризм *kurwa* и другие выражения, в состав которых он входит. Возможно, это связано с тем, что этот вульгаризм обладает высокой степенью универсальности и широко используется для передачи различных эмоциональных состояний. Переводчики, как правило, соответственно передают экспрессивность польского *kurwa*, используя русские эквиваленты *твою (же) мать, мать его, сука, блять, черт подери* или *черт возьми*. Наряду с этим, как нам представляется, во многих контекстах польский вульгаризм имеет более нейтральный оттенок по сравнению, к примеру, с русскими аналогами *блять* или *сука*, которые воспринимаются как более грубые. Кроме того, в некоторых случаях выбор других эквивалентов (например, *слабак* вместо *ботаник*) мог бы придать тексту большей точности.

Из вышесказанного вытекает также, что перевод вульгаризмов представляет собой сложную задачу, требующую передачи их эмоциональной насыщенности, которая играет важную роль в создании атмосферы, динамики диалогов и реалистичности языка персонажей. Переводчики часто выбирают эквиваленты с разной степенью эмоциональной интенсивности, что может приводить к изменению общего тона высказывания. Кроме того, переводчики нередко прибегают к стратегиям адаптации текста с учётом культурных и языковых норм целевой аудитории. В русском языке вульгаризмы воспринимаются несколько иначе, чем в польском, и их чрезмерное использование в художественном тексте может быть сочтено слишком грубым или неприемлемым. Именно поэтому, как нам представляется, в ряде случаев наблюдается тенденция к смягчению или замене вульгаризмов на более нейтральные выражения, что может несколько менять восприятие персонажей и общий стиль произведения.

Наш анализ показал также, что контекст играет решающую роль в подборе переводческих эквивалентов. Некоторые выражения, которые в польском языке воспринимаются как умеренно грубые, при дословном переводе на русский могут звучать слишком резко или, наоборот, слишком смягчённо. Это требует от переводчиков тщательного анализа и выбора наиболее подходящих словосочетаний, сохраняющих интонацию и стиль оригинального текста.

6.2 Ненормативные единицы в функции характеристики персонажа

Ненормативная лексика в функции характеристики персонажа в настоящее время присуща многим фрагментам фантастической литературы. В этой части представим классификацию подстандартных единиц с учётом гендерного разграничения и дифференциации по стилистическим оттенкам исходных слов и словосочетаний, интерпретируя выбранные переводчиками способы их передачи на русский язык.

К первой группе отнесём вульгарную лексику, которая служит для называния лиц мужского пола.

Анализ ненормативных элементов, которые появляются в современной фантастике для наименования и характеристики героев, начнём также с примеров, почерпнутых из романа М. Козак *Ночар*. В исследуемом нами языковом материале можно заметить, что переводчица этой книги на русский язык часто использует эквиваленты, которые, в отличие от оригинала, не являются вульгарными. Это существенно влияет на восприятие романа, поскольку такая стратегия нивелирует важный

элемент, связанный с характеристикой персонажей²² и созданием реалистичной атмосферы. Применение данной стратегии осуществляется, например, путём использования эвфемизмов вместо вульгарных выражений, что подразумевает замену грубых и экспрессивных слов на более мягкие варианты. В результате сохраняется общий смысл высказывания, однако эмоциональная интенсивность оригинала заметно снижается. Это особенно важно в контексте художественного произведения, где лексика является инструментом для создания настроения и передачи социальной принадлежности или эмоционального состояния персонажа.

Примером такой стратегии является следующий фрагмент. В оригинале присутствует вульгаризм *kutas*²³, который, согласно словарю, используется в польском языке как оскорбление в отношении мужчины:

*W myślach błysnęła mu twarz trenera sprzed lat. **Kutas**, wiecznie się czepiał, a jak przyszło co do czego, zablokował mu wejście do reprezentacji. (Nocarz, c. 16)*

В русском переводе этот фрагмент передан следующим образом:

*На мгновение перед его мысленным взором возникло лицо бывшего тренера. **Старый хрен** вечно к нему цеплялся, а когда дошло до дела, помешал войти в состав сборной. (Ночар, с. 12)*

²² Отметим, что другую стратегию выбрала переводчица, выполнившая перевод на английский язык. В её переводе экспрессивность использованных соответствий чаще всего такая же, как в исходном тексте или схожая с ним, благодаря чему в характеристика персонажей не теряет своей полноты. Сопоставление русского и английского переводов обсуждалось нами в статье: Р. Kruglik: *O przekładzie leksyki podstandardowej na materiale powieści „Nocarz” Magdaleny Kozak*, „Studia Translatorica”, 2022, № 13, с. 209–220. DOI: 10.23817/strans?, с. 13–12.

²³ Статья: *kutas*: «wulg. mężczyzna, do którego mówiący ma bardzo negatywny stosunek i chce to wyrazić» Отметим, что помимо этого значения данное слово имеет также другие объяснения: «wulg. penis» oraz «książk. ozdobny pęk nici, piór lub włosów, przypominający kształtem pędzel» <https://wsjp.pl/haslo/podglad/51050/kutas/5182594/mezczyzna> (Дата обращения: 17.11.2024).

Вульгаризм *kutas* был заменён русским выражением *старый хрен*²⁴, которое чаще всего используется в отношении пожилых людей, что делает его менее грубым и прямолинейным, чем оригинальное польское слово. Согласно толковым словарям русского языка, это выражение относится к просторечию с пренебрежительным, но не оскорбительным оттенком «(разг., фам., пренебр.) – бранно о старике, старом человеке²⁵)». Такая замена меняет восприятие персонажа и ситуации. В оригинале польское *kutas* не связано с возрастом и носит откровенно уничижительный характер, подчёркивая сильное раздражение героя по отношению к своему бывшему тренеру. В русском же переводе акцент переносится с оскорбления на возраст тренера, что снижает остроту конфликта и смягчает общее впечатление. Это пример того, как эвфемизация может сместить акценты, заложенные автором, и повлиять на эмоциональную глубину произведения.

Кроме того, выбор такого эквивалента может быть продиктован культурными нормами и ожиданиями русскоязычной аудитории. Вульгаризмы в литературе, несмотря на постепенную либерализацию, всё ещё вызывают неоднозначную реакцию в читательском сообществе. Переводчица, вероятно, стремилась избежать чрезмерной грубости, чтобы сделать текст более приемлемым для широкой аудитории.

В следующем примере слово *chujów* используется для обозначения людей (в данном случае, неблагодарных мужчин), с максимально уничижительным и вульгарным оттенком:

– *No to ci twoi stwierdzili, że pierdolą taką robotę i nie będą niewdzięcznych **chujów** ochraniać, niech ich spotka zasłużony los czy coś w tym stylu.* (Nocarz, с. 223)

²⁴ Статья: *старый хрен*: Толковый словарь русского языка под редакцией Д. Н. Ушакова (1935–1940); (электронная версия): Фундаментальная электронная библиотека <https://kartaslov.ru/значение-слова/старый+хрен>. (Дата обращения: 17.11.2024).

²⁵Статья: *старый хрен*: Словари и энциклопедии на Академике. https://phraseology.academic.ru/13699/Старый_хрен (Дата обращения: 17.11.2024).

– На что «твои» заявили, что чихать хотели на такую работу и не будут охранять неблагодарную **сволочь**, пусть ее постигнет заслуженная судьба или что-то в этом духе. (Ночар, с. 214)

Слово *chuj*²⁶ относится к одному из самых распространенных вульгаризмов в польском языке. Оно обладает многозначностью и может быть использовано как: анатомический термин, вульгарное обозначение мужского полового органа; оскорбление в адрес мужчины (аналоги – *подлец* или *мерзавец*); эквивалент понятия *ничто* или *пустое* в контексте обесценивания.

Слово *сволочь*, применённое в переводе, является более мягким по сравнению с оригиналом. Для более точного перевода можно было использовать пренебрежительные бранные слова *ублюдки* или *отморозки*.

В следующем фрагменте находим фразу *chuj wie komu jeszcze*, которая означает *чёрт знает кого ещё*. Такое выражение подчёркивает хаотичность и неопределённость ситуации:

– *Naraziłeś się carowi, carycy, ochronie i **chuj wie** komu jeszcze*. (Adept, с. 300)

– *Ты настроил против себя царя, царицу, тайную полицию и **черт знает** кого еще*. (Адепт, с. 162)

Выражение – *черт знает кого еще* в собирательном значении лиц – передаёт смысл, но полностью убирает вульгарность.

В следующем примере вульгарное оскорбительное слово *kurwy*, используемое здесь в качестве обращения вампиров-ренегатов к ночарам, т.е. к лицам мужского пола²⁷, передано на русский язык как *гады*.

²⁶ Статья: *chuj*; *Wielki słownik języka polskiego PWN*: <https://sjp.pwn.pl/sjp/chuj;2448830.html> (Дата обращения: 09.12.2022).

²⁷ Слово *kurwa* в одном из значений относится к лицам, независимо от их пола: *wulg. obraźl* «о kimś, kto dla osiągnięcia korzyści postępuje w sposób moralnie naganny. *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/slowniki/kurwa.html> (Дата обращения: 16.12.2021). Подробнее это слово будет нами рассмотрено в дальнейшей части работы в контексте его применения по отношению к женщине.

Согласно словарю, *gad* обозначает человека, совершившего подлый или низкий поступок²⁸. Хотя это слово также имеет негативный оттенок, оно является менее вульгарным и более мягким по сравнению с оригинальным наименованием *kurwy*:

– *Uśmiechnął się z nieskrywaną satysfakcją. – Macie, kurwy, przesrane.* (Nocarz, с.107)

– *Он улыбнулся с нескрываемым удовлетворением. – А вам, гады, пришел конец.* (Ночар, с. 101)

В данном примере находим также разговорное выражение *mieć przesrane*²⁹, обозначающее крайне плохую ситуацию или серьёзные проблемы. Оно имеет лёгкий вульгарный оттенок, но воспринимается как общеупотребительное и используется в повседневной речи. Русский эквивалент *пришел конец*³⁰ передаёт смысл, но звучит гораздо нейтральнее. Здесь отсутствует как вульгарность, так и экспрессивность оригинального выражения, что приводит к потере эмоционального напряжения.

Как можно заметить, переводческие решения в анализируемых примерах приводят к ослаблению оригинального тона и изменению восприятия персонажей и их реплик.

В приведённом ниже фрагменте встречается слово *skurwysyn*, которое выражает высшую степень презрения и враждебности, придавая высказыванию крайне сильный, эмоциональный и оскорбительный тон. В польском языке данное слово является грубым и вульгарным, употребляемым в отношении мужчины. Согласно словарному определению, данное слово образовано от слов *kurwa* и *syn*. В

²⁸Статья: *gad*: Большой толковый словарь русского языка:

[https://gramota.ru/poisk?query=gad&mode=slovari&dicts\[\]=42](https://gramota.ru/poisk?query=gad&mode=slovari&dicts[]=42) (Дата обращения: 16.12.2021).

²⁹ Статья: *mieć przesrane*: Słownik języka polskiego PWN <https://sjp.pwn.pl/slowniki/miec-przejebane-przesrane.html> (Дата обращения: 16.12.2021).

³⁰ Статья: *пришел конец*: Словари и энциклопедии на Академике

https://dic.academic.ru/dic.nsf/dic_synonims/139245/пришел (Дата обращения: 16.12.2023).

современном польском языке слово *skurwysyn*³¹ используется как очень сильное ругательство и оскорбительное выражение. Оно не связано напрямую с буквальным значением *сын проститутки, сын шлюхи*, но широко применяется как яркое выражение неприязни или презрения к конкретному человеку. Присутствие этого слова придаёт речи жёсткость и агрессивность. В русском переводе это слово было передано как *мерзавцы*. *Мерзавец* обозначает подлого, низкого человека, негодяя³². Хотя это слово также несёт негативный оттенок и может употребляться как оскорбление, его эмоциональная окраска значительно мягче, чем в оригинале. В результате выбора такого аналога в переводе утрачивается эмоциональное напряжение, которое изначально содержалось в польском тексте:

– *Te wampiry to straszne skurwysyny, wiesz? – odezwał się nagle milczący zazwyczaj Wojtek. – Trzeba je niszczyć bez litości!* (Nocarz, с. 23)

– *Знаешь, эти вампиры – страшные мерзавцы!* – неожиданно отозвался вечно молчащий Войтек. – *Их надо безжалостно уничтожить!* (Ночар, с. 20)

Перевод передаёт общий смысл высказывания, но смягчает его эмоциональную резкость.

Другой пример также показывает разницу между оригиналом и переводом. В польском языке присутствуют нейтральные определения *odporny* и *twardy*, однако их сочетание с вульгаризмом *skurwysyn* придаёт герою определённую „необычность”. Это выражение звучит почти как грубая похвала или восхищение. В русском переводе для передачи этого образа используется выражение *крутой парень*. В современном русском сленге *крутой* имеет богатый набор значений и синонимов: сильный,

³¹ Статья: *skurwysyn, skurwiel* «wulg. obraźl. «wyzwisko używane w stosunku do mężczyzn»». *Słownik języka polskiego PWN*: <https://sjp.pwn.pl/slowniki/skurwysyn.html> (Дата обращения: 16.04.2023).

³² Статья: *мерзавец*; *Малый академический словарь*. <https://gufo.me/search?term=Мерзавец> (Дата обращения: 17.11.2024).

смелый, решительный, ловкий, а также жестокий и безжалостный³³. Это слово описывает целый спектр личностных качеств, который в целом соответствует оригинальному контексту.

Тем не менее, несмотря на удачность выбора данного эквивалента, русский перевод более нейтрален по сравнению с оригиналом и теряет экспрессивный оттенок, заложенный в польском тексте.

*Jest wyjątkowo **odporny i twardy skurwysyn**.* (Nocarz, с. 271)

*Как исключительно **крутой парень**.* (Ночар, с. 261)

Следующие фрагменты из книги Магдалены Козак также содержат вульгарное слово *skurwysyn*. В примере ниже обнаруживаем выражение *wyrzucając sobie od ostatnich skurwysynów*, которое указывает на яростное недовольство самим собой:

*Vesper zamrugał, wracając do rzeczywistości. Zaklął pod nosem, **wyrzucając sobie od ostatnich skurwysynów**. Koledzy umierają, a on się tutaj za dupami ogląda.* (Nocarz, с. 239–240)

Разговорное выражение *костеря себя на чем свет стоит* передаёт смысл суровой самокритики, но его тон значительно мягче по сравнению с польской фразой с применением вульгаризма:

*Веспер проморгался, возвращаясь к действительности, и выругался под нос, **костеря себя на чем свет стоит**. Друзья умирают, а он оглядывается на красивые задницы.* (Ночар, с. 230)

Для передачи оригинальной интенсивности можно использовать более грубое выражение, например: *Выругался под нос, обозвав себя последним мерзавцем/подонком*.

Другие переводческие решения для вульгаризма *skurwysyn* и его производных (здесь: *kurwi syn*) наблюдаются в романе *Cienioryt*

³³ Статья: *крутой*: Большой толковый словарь русского языка.

[https://gramota.ru/poisk?query=крутой&mode=slovari&dicts\[\]=42](https://gramota.ru/poisk?query=крутой&mode=slovari&dicts[]=42) (Дата обращения: 17.11.2024).

(Тенеграф). Перевод на русский язык как *сукин сын* кажется подходящим эквивалентом, сохраняющим интенсивность ругательства, которое подчёркивает в оригинале гнев и возмущение:

[1] *Jeśli znacie już jakieś opowieści o Y'Barratorze, włóżcie je między konfabulacje i fałszerstwa, tam, gdzie historyjki pokroju Szermierza cieni, autorstwa tego **kurwiego syna** i grafomana Ernesta Batisty.* (Cienioryt, с.8)

*Если вам известны уже некоторые из рассказов об И'Барраторе, отставьте их к легендам и фантазиям, туда, где и место историйкам вроде «Фехтовальщика тени», авторства этого **сукиного сына** и графомана Эрнесто Батисты.* (Тенеграф, с. 6)

[2] – *Uczyłem go tylko szermierki. A powinienem też nauczyć, żeby nigdy nie takim jak ty – zasranym, **syfilitycznym skurwysynom**.* (Cienioryt, с. 34)

– *Я учил его только фехтованию. А нужно было научить еще и тому, как никогда не доверять таким, как ты, – сраным **сифилитическим сукиным** сынам.* (Тенеграф, с. 20)

[3] – *Jaki masz cel? Co pragniesz zrobić? – **Dorwać skurwysyna**, który zabił D'Larna i porwał Iorandę.* (Cienioryt, с. 298–299)

– *Какая у тебя цель? Что ты хочешь сделать? – **Добраться до сукина сына**, который убил Д'Ларно и похитил Иоранду.* (Тенеграф, с.161)

Во всех примерах перевод сохраняет грубость оригинала, а комбинация оскорблений передаёт уничижительный тон и сильное возмущение персонажа.

Вульгарным и крайне оскорбительным обозначением мужчины является слово *skurwiel*, которое находим как в романе *Тенеграф*, так и *Ночар*. Оно мотивировано словом *kurwa* и несёт сильный негативный оттенок, выражая презрение, ненависть или крайнюю неприязнь говорящего к собеседнику или третьему лицу.

В примере из *Тенеграфа*, который приводим ниже, для него подобран такой же аналог, как к слову *skurwysyn*:

– *Pozdrów ode mnie Wszehcień. Powiedz mu, że jest skurwielem i manipulatorem.* (Cienioryt, с. 372)

– *Передавай от меня приветы Всетени. Скажи ему, что он сукин сын и манипулятор.* (Тенеграф, с. 201)

В оригинале слово *skurwiel* подчёркивает агрессивный тон высказывания, усиливает враждебность говорящего и демонстрирует презрение к адресату. *Сукин сын* в переводе передаёт суть, но смягчает эмоциональный накал и снижает уровень враждебности оригинала. Добавим, что слова *skurwiel i manipulator* сочетают личное оскорбление с указанием на отрицательные качества (манипулятор).

В русском переводе книги *Ночар* эквивалент *гад*, подобранный к слову *skurwiel*, сохраняет общий смысл (негативное отношение к человеку), но значительно смягчает вульгарность оригинала.

Zabij skurwiela, zabij (Nocarz, с. 137)

Мочи гада, убей его немедленно! (Ночар, с. 131)

Таким образом, можно сказать, что переводчица выбрала более мягкие выражения для передачи вульгарного и агрессивного характера оригинала. В то же время выражение *мочи гада, убей его немедленно!* сохраняет эмоциональность и смысл сцены, хотя и утрачивает часть жёсткости и вульгарности оригинала. Такой подход делает перевод более приемлемым для русскоязычной аудитории, а при этом сцена остаётся динамичной и напряжённой.

В следующем примере находим фразу *pierdolony złodziej*, в которой вульгарное прилагательное в составе данного словосочетания служит для выражения крайнего раздражения, презрения или агрессии по отношению к упоминаемому лицу или объекту. В данном контексте оно выражает сильную злость в адрес вора.

Русское слово *чертов*, принадлежащее к разговорному лексическому пласту, также усиливает эмоциональную окраску, но

является менее вульгарным. Оно имеет значение *проклятый* или *дьявольский* и часто используется в повседневной речи для выражения раздражения или негодования:

– *Informuję was uprzejmie, że pułkownik Krugłow to **pierdolony złodziej!***

– *A Krugłow to...?*

– *Kwatermistrz garnizonu – odpowiedział Polak ze zdziwieniem w głosie. (Adept, с. 21)*

– *Только любезно сообщаю, что полковник Круглов – **чертов вор!***

– *А Круглов – это...*

– *Интендант гарнизона, – ответил поляк с удивлением в голосе. (Адепт, с. 13)*

Перевод фразы *pierdolony złodziej* с помощью эквивалента *чертов вор* ослабляет эмоциональный и вульгарный оттенок оригинального выражения. Более точным переводом могло бы быть использование другого грубого выражения, например, *гребаный вор* или *долбаный вор*, которые ближе к эмоциональной насыщенности польского оригинала.

Именно определение *гребаный* появляется и в следующих примерах как аналог других польских выражений, образованных от глагола *pierdolić*:

– *Jesteś **pierdolonym** wampirem, to mi chcesz powiedzieć?!*

– *wykrzyknął zbulwersowany człowiek. (Nocarz, с. 271)*

– *То есть ты **гребаный** вампир, ты мне это пытаешься сказать?!*

– *крикнул шокированный человек. (Ночар, с. 261)*

В оригинале находим вульгарное выражение *Jesteś pierdolonym wampirem*. Оно усиливает отрицательное отношение и выражает крайнюю степень презрения или злости. В русском переводе для передачи данной фразы переводчица выбрала выражение *то есть ты гребаный вампир*, которое, как нам кажется, можно считать компромиссным вариантом.

Переводчица сознательно смягчила фразу, чтобы сделать её приемлемой для более широкой аудитории, не теряя при этом негативной окраски. Если целью было сохранить грубоватый, но не откровенно нецензурный характер, то это решение можно считать удачным. Однако, если важна была бы точность передачи исходного выражения, стоило бы использовать более резкие выражения, например, *сранный*.

В следующем примере наблюдаем использование вульгаризма *pierdolnięci*, который подразумевает мнение о том, что описываемые лица «не в своём уме, глупы, неуравновешенны или психически больны»³⁴.

Однако в переводе эта оценка утрачивается несмотря на то, что в русском языке существуют средства, позволяющие передать как значение, так и коннотации исходного слова. Вместо прямой характеристики персонажей переводчица выбрала эквивалент в форме вопроса: *Это что ещё за цирк?* Слово *цирк* обозначает «комичную, абсурдную, крайне странную ситуацию или смешное событие»³⁵. Таким образом, перевод переносит акцент с оценки персонажей на описание ситуации.

Кроме того, в начале фразы появляется выражение *ё-моё*³⁶, которое служит эвфемизмом, выражающим эмоции удивления или недовольства. Этот заменитель часто используется вместо более сильных ругательств, начинающихся на букву «ё». В данном случае *ё-моё* усиливает эмоциональный оттенок высказывания, подчёркивая недовольство или удивление персонажа.

Таким образом, в русском переводе происходит значительная трансформация: вульгаризм с оценкой заменяется более мягким выражением, а терминология адаптируется неверно, что приводит к потере как смысловой точности, так и части эмоционального воздействия оригинального текста:

³⁴ Статья: *pierdolnięci*: <https://sjp.pwn.pl/sjp/pieprzniety;2499886.html> (Дата обращения: 11.12.2022).

³⁵ Статья: *цирк*: <https://kartaslov.ru/значение-слова/цирк> (Дата обращения: 09.12.2022).

³⁶ Статья: *ё моё*: <https://sinonim.org/t/ё моё> (Дата обращения: 09.12.2022).

Ci to są dopiero pierdolnięci – odczytał ich myśli. Kogo tam przyjmują do tej Abwehry? Jajogłowych, naukowców, lekarzy? Do operacyjnego? – ich umysły pulsowały oczywistą niechęcią. (Nocarz, с. 161)

Ё-моё, это что еще за цирк? – прочитал он их мысли. – Кого они вообще берут в это абвгдейку? Ботаников, ученых, врачей? В оперативную группу? – Само собой разумеется, ко всему этому прилагалась еще и очевидная неприязнь. (Ночар, с. 153)

Стоит также отметить, что российская переводчица здесь допустила элементарную ошибку в переводе. Термин *Abwehra* в оригинале обозначает военную разведку и контрразведку Веймарской республики и Третьего рейха. В переводе же это слово заменено на *абвгдейка* – название образовательной программы для детей в СССР. Подобная подмена термина искажает смысл текста и его контекст. Корректный перевод слова *Abwehra* – это *Абвер*.

В одном из очередных интересных примеров из романа *Ночар* использует слово *gnój*, которое имеет несколько значений, но в отношении человека выполняет ярко выраженную оценочную функцию. Согласно словарю, это слово используется в оскорбительной форме для обозначения человека, вызывающего неприязнь, например, из-за подлого поведения или явной антипатии³⁷. Кроме того, оно часто применяется с пренебрежением к молодым людям, что позволяет интерпретировать его как негативное обозначение юного, неопытного человека³⁸.

В русском переводе применено слово *сопляк*, которое обозначает очень молодого, чаще всего несовершеннолетнего человека. Оно связано с идеей незрелости и неопытности, происходя от слова *сопли*³⁹, что также добавляет оттенок детскости и несерьёзности. Однако такое соответствие

³⁷ Статья: *gnój* <https://wsjp.pl/haslo/podglad/16362/gnoj/4010968/czlowiek> (Дата обращения: 17.11.2024).

³⁸ Статья: *gnój* <https://pl.wiktionary.org/wiki/gnój> (Дата обращения: 17.11.2024).

³⁹ Статья: *сопляк*: *Большой толковый словарь русского языка*, [https://gramota.ru/poisk?query=сопляк&mode=slovary&dicts\[\]=42](https://gramota.ru/poisk?query=сопляк&mode=slovary&dicts[]=42) (Дата обращения: 17.11.2024).

упрощает оригинальный смысл – польское *gnój* несёт не только возрастную характеристику, но и более сильный морально-оценочный подтекст, подчёркивающий пренебрежение или даже осуждение.

– *Nie zaczepiaj starszych, **gnoju!*** – wysyczał z naciskiem. – *Widać, żeś jeszcze niewypierzony nietoperz...* (Nocarz, с. 69)

– ***Сопляк**, не трогай дяденьку!* – шепнул он с нажимом. – *Видно, что ты еще не оперившаяся мышка...* (Ночар, с. 64)

В результате такого переводческого решения теряется полнота характеристики героя, заложенная в оригинале.

Интересной деталью в оригинальном тексте является также фраза *niewypierzony nietoperz*, которая образно подчёркивает неопытность молодого вампира. Летучие мыши, в польской культуре, как и в других, традиционно ассоциируются с вампирами, что делает это выражение особенно значимым в контексте книги. В русском переводе используется выражение *не оперившаяся мышка*, которое сохраняет идею неопытности, но утрачивает ассоциацию с вампирами. Это может снизить влияние на читателя, так как связь с центральной темой произведения оказывается ослабленной. Более точный перевод получился бы с применением фраз *неоперившаяся летучая мышь* или *неоперившийся летучий вампир*, что позволило бы сохранить и моральную, и тематическую насыщенность оригинала.

В следующих примерах, почерпнутых как из романа *Ночар*, так и *Адепт*, также обнаруживаем в оригинале слово *gnój* и производное от него – *gnojki*. В русском переводе в качестве аналога подобраны для них соответственно такие эквиваленты, как *сволочь* [1], *мелочь* [2] и *сволочи* [3].

[1] – ***Zapierdolę** tego **gnoja*** – powiedział niskim, przerażająco spokojnym głosem Baturin. – *Tyłu chłopaków zginęło.* (Adept, с. 22)

– *Пришибу* эту **сволочь**, – сказал низким, удивительно спокойным голосом Батурын. – *Столько ребят погибло.* (Адепт, с. 13)

[2] – *Tak. – Vesper otworzył oczy. – Wiem, jak jest. Dopilnować gnoja, żeby z dachu nie spadł. – Uśmiechnął się lekko. – I żeby na słońce nie wychodził za często.* (Nocarz, с. 120)

– *Да. – Веспер открыл глаза. – Я понимаю. Проследить, чтобы мелочь с крыши не упала, – он легко улыбнулся, – или загорать не отправилась.* (Ночар, с. 114)

[3] *Umrą, głupie, zadufane w sobie gnojki! – wybuchł Vesper natychmiast* (Nocarz, с. 172)

Эти дурные и самовлюбленные сволочи сдохнут! – немедленно взорвался Веспер. (Ночар, с. 164)

Слово *gnojek*, согласно словарным данным, чаще всего используется в уничижительном смысле, главным образом в адрес младших или тех, кто воспринимается как незрелый или недостойный уважения⁴⁰. Тем не менее, в определённых контекстах оно может иметь покровительственный или даже юмористический оттенок. Русское слово *сволочь*, напротив, обладает значительно более сильной эмоциональной окраской. Оно описывает людей, считающихся подлыми, низкими, вызывающими отвращение или презрение. Таким образом, *сволочь* несёт более оскорбительный характер, чем польское *gnojki*⁴¹.

Во втором примере перевод искажает тон и значение оригинала. Польское *gnój* действительно является оскорбительным и эмоционально окрашенным, однако русское слово *мелочь* звучит скорее пренебрежительно, чем оскорбительно. *Мелочь* буквально означает

⁴⁰ Статья: *gnojek: Słownik języka polskiego* <https://sjp.pwn.pl/slowniki/gnojek.html> (Дата обращения: 17.11.2024)

⁴¹ Статья: *сволочь*: https://dic.academic.ru/dic.nsf/michelson_old/8286/Сволочь (Дата обращения: 17.11.2024).

мелкие деньги или *что-то малозначительное*⁴². В переносном смысле оно употребляется для обозначения незначительных вещей или лиц, но не обладает отрицательной или оскорбительной окраской в той мере, как польское *gnój*.

Стоит также обратить внимание на различия в переводе слова *umrzeć* в третьем примере. В оригинале оно нейтрально, тогда как аналог *сдохнуть* представляет собой вульгарное и разговорное выражение. Глагол *сдохнуть* в русском языке, как и *zdechnąć* в польском, имеет два значения⁴³: 1. *сдохнуть*, говоря о животных – то есть умереть; 2. *сдохнуть*, говоря о людях – в вульгарной и презрительной форме, когда речь идет о смерти. В русском языке это слово выражает большее презрение к адресатам. Таким образом, перевод усиливает агрессивный тон высказывания, который отсутствует в польском оригинале.

Рассмотрим далее вульгарные наименования, которые называют женщин. К одному из них принадлежит анализируемый уже вулгаризм *kurwa*, используемый во многих примерах.

[1] *W tym momencie otworzyły się drzwi, wpuszczając zimny podmuch. Do tawerny weszła dziwka o ciemnych włosach, której najlepsze czasy minęły dziesięć lat i dwa pudy temu. Szybko zrozumiała, że dzisiaj wiele nie zarobi. Do Elhandra i D'Larna nawet nie podchodziła, bo ten pierwszy miał opinię surowego mnicha, a drugi, choć pewnie byłby rad skorzystać, miał kieszenie bardziej puste niż najbiedniejszy zaczyna i każda **kurwa** w dzielnicy doskonale o tym wiedziała.* (Cienioryt, с. 80–81)

И в этот момент отворились двери, впустив холодный ветер. В таверну вошла темноволосая девка, чьи лучшие времена остались десять лет и два пуда назад. Быстро поняла она, что много тут нынче не заработает. К Эльхандро и Д'Ларно даже не подходила, поскольку

⁴² Статья: *мелочь* (Дата обращения: 17.11.2024)

<https://dic.academic.ru/searchall.php?SWord=мелочь&from=ru&to=xx&did=ushakov&stype> (Дата обращения: 17.11.2024).

⁴³ Статья: *сдохнуть*: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/1020026> (Дата обращения: 17.11.2024).

первый обладал внешностью сурового монаха, а у второго, хотя он наверняка был бы не против ею воспользоваться, карманы были пусты, как у беднейшего жака, и все **иллюхи** в квартале это знали. (Тенеграф, с. 45)

[2] – *A więc co, Arahon? Bo ja nie widzę w tym mieście wielu możliwości dla najemnego oprycha i byłej **kurwy**.* (Cienioryt, с. 63)

– *А что тогда, Арахон? Потому что я не вижу в этом городе больших возможностей для наемного разбойника и бывшей **иллюхи**.* (Тенеграф, с. 35)

В данных случаях перевод *kurwa* как *иллюха*⁴⁴ является точным и сохраняет негативные коннотации, относящиеся к персонажам и их профессии. В контексте предложения перевод хорошо передаёт уничижительный тон и социальное осуждение.

Слово *иллюха* применяется также в другом переводе, удачно передавая негативную и циничную окраску оригинала. Переводчику удалось также сохранить юмористический и критический тон оригинального высказывания.

*Nie lubię polityki. Wiesz, jest podobno taki język, w którym słowo „polityk” wymawia się tak samo jak „**kurwa**”. Moim zdaniem, nie bez powodu...* (Adept, с. 166)

*Я не люблю политику. Знаешь, есть такой язык, в котором слово «политик» означает то же самое, что «**иллюха**». По моему мнению, не без причины...* (Адепт, с. 91)

В очередных примерах польское слово *kurwa* выполняет разные функции в тексте: оно используется как оскорбление, для выражения презрения, гнева или циничного отношения. Перевод на русский язык передаёт общий смысл, однако в некоторых случаях утрачивается

⁴⁴ Статья: *иллюха*: Толковый словарь русского арго: <https://www.slovari.ru/search.aspx?s=0&p=3068> (Дата обращения: 15.10.2024).

эмоциональная насыщенность, грубость или дополнительные оттенки значений, присущие оригиналу.

– *Zabij go! – krzyczał Arcuzon. – Zabij! – Nie mogę. – Kalhira opuściła ostrze.*
– *Ty ździro, ty kurwo portowa, mówiłaś, że nie takich usiekłaś! Strach cię obleciał?* (Cienioryt, с. 46)

– *Убей его! – кричал Аркузон. – Убей! – Не могу, – Кальхира опустила клинок. – Ты, сука, шалава портовая, ты ведь говорила, что и не с такими справлялась! Испугалась?* (Тенеграф, с. 26–27)

В оригинале выражение *kurwa portowa* используется как крайне грубое оскорбление, подчёркивающее социальный и моральный статус персонажа. В русском переводе эквивалент *шалава*⁴⁵ *портовая* сохраняет смысл, хотя смягчает грубость оригинала. Вместо этого можно было бы использовать более жёсткий эквивалент, например *портовая илюха*.

Другим вульгаризмом, который встречается в рассматриваемых нами текстах, является слово *dziwki*. В польском языке оно используется как оскорбительное обозначение женщин, особенно проституток или людей, считающихся аморальными; имеет презрительный и агрессивный оттенок. Применяемое в русском переводе в качестве эквивалента *dziwki* слово *девки*⁴⁶ служит разговорным обозначением молодых женщин или девушек. В определённых контекстах оно может звучать пренебрежительно, но не обладает вульгарным и оскорбительным характером, как оригинальное *dziwki*. Более подходящими эквивалентами были бы *илюхи* или *бляди*, которые сохраняли бы вульгарность и агрессивный оттенок оригинального слова. В свою очередь, другое

⁴⁵ Статья: *шалава*: Толковый словарь русского арго: <https://gufo.me/search?term=шалава>; 1. Девушка (обычно разбитная, озорная); хулиганка, озорница. 2. Начинаящая проститутка. Уг. «шалава» проститутка; бран. сл.; 2. из арго проституток; ср. устар. «шалава» шальная, «шалаболка» праздная женщина». (Дата обращения: 15.10.2024)

⁴⁶ Статья: *девка*: Большой толковый словарь русского языка, [https://gramota.ru/poisk?query=девка&mode=slovari&dicts\[\]=42](https://gramota.ru/poisk?query=девка&mode=slovari&dicts[]=42) (Дата обращения: 17.11.2024).

предложенное переводчиком соответствие – *уличная девка*⁴⁷ – обозначает проститутку и имеет вульгарный оттенок. Данное выражение принадлежит к устаревшей лексике, вместе с тем приводимый контекст может обуславливать его применение.

[1] *Nieczęsto pracował, a jeśli już, to rzadko na tym zarabiał, a jeśli nawet coś zarobił, to zwykł wkładać do buta jedną monetę na czarną godzinę, a resztę natychmiast wydawał. Gdyby jeszcze trwonil to na **dziwki** i wino, jak inni malarze, przynajmniej cieszyłby się pewnego rodzaju sławą.* (Cienioryt, c. 76)

*Работал он нечасто, а если и приходилось ему, то редко этим зарабатывал, а если даже что и зарабатывал, то привык вкладывать одну монету в сапог на черный день, а остальное мигом просаживал. Когда б еще он тратил все на **девок** и вино, как прочие художники, то хотя бы пользовался известного рода славой. (Тенеграф, с. 42)*

[2] *Na ich miejsce wprowadziła się biedota, a wraz z nią przyszli rzezimieszki, upudrowane **dziwki**, trędowaci i bezcieniści* (Cienioryt, c. 59)

*Их место заняла беднота, а с ней пришли грабители, разодетые
уличные девки, прокаженные и бестенники. (Тенеграф, с. 59)*

Аналоги, выбранные переводчиком, смягчают оскорбительный характер оригинала. Для сохранения эмоционального и стилистического соответствия польскому тексту в обоих случаях, а прежде всего в первом приведённом нами выше фрагменте, следовало бы использовать более грубые и экспрессивные эквиваленты, к примеру, предложенные нами выше.

В следующем фрагменте также находим слово *dziwka*, которое используется в нескольких контекстах: для описания женщины, оказывающей сексуальные услуги за плату, а также в качестве

⁴⁷ Статья: *уличная девка* «(устар. вульг.) — проститутка» *Толковый словарь Ушакова*: <https://kartaslov.ru /значение-слова/уличная+девка> (Дата обращения: 16.12.2023).

оскорбления для нравственно осуждаемой женщины, поведение которой негативно воспринимается говорящим.

Польское выражение *Nazywasz ją dziwką?* представляет собой резкий и обвинительный вопрос, выражающий гнев и возмущение говорящего. В русском переводе же наблюдается значительное изменение, которое ослабляет эмоциональный и агрессивный тон оригинала, а также меняет смысл вопроса:

– *Nazywasz ją dziwką?* – *rzucił gniewnie, po czym pchnął go na stół z całą siłą. Szklanki rozprysnęły się na boki, napełniając salę dźwiękiem tłuczonego szkła.* (Nocarz, с. 69)

– *Ты сказал, что она к тебе клеилась?* – *продолжил вампир, со всей силы толкнув подозреваемого на столик, с которого немедленно полетели стаканы, заполнив зал звуками бьющегося стекла.* (Ночар, с. 64)

В результате такого переводческого решения обвинение в оскорблении женщины заменено на упоминание о её якобы плохом поведении.

В анализируемых произведениях мы также находим примеры использования более мягкой ненормативной лексики. Такие слова обычно переводятся с помощью эквивалентов, имеющих схожее значение и аналогичную эмоциональную окраску. В эту группу входят наименования, которые в анализируемом нами иллюстративном материале используются по отношению к мужчинам. В качестве примера рассмотрим употребление существительного *szmata*⁴⁸, которое, как правило, переводится на русский язык с использованием эквивалента *тряпка*⁴⁹. Однако важно отметить, что в польском языке данное слово в

⁴⁸ Статья: *szmata*: 1. «kawał zniszczonej, podartej lub brudnej tkaniny»; 2. «zniszczona lub nędzna odzież»; 3. pogard. a. obraźl. «człowiek o słabym charakterze, pozbawiony godności»; 4. pogard. a. obraźl. « prostytutka»: *Słownik języka polskiego PWN*: <https://sjp.pwn.pl/sjp/szmata;2526859.html> (Дата обращения: 10.10.2023).

⁴⁹ Статья: *тряпка*: *Толковый словарь Ушакова*: «перен. Бесхарактерный, слабовольный, ничтожный человек (разг. презр.)». <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/1059762> (Дата обращения: 10.10.2023).

отношении человека может иметь два значения: оно используется либо для обозначения бесполезного, ничтожного человека, либо для характеристики развратной женщины. В русском языке второе значение отсутствует, что создаёт определённые трудности при передаче этого слова в контексте.

Проанализируем это на конкретных примерах:

[1] – *Sluchaj, **zaćpana szmato!** – wycedził Lord, chwytając renegata za włosy i podnosząc tu twarz ku sobie.* (Nocarz, с.141)

– *Слушай, ты, **накачанная тряпка!** – процедил Лорд, схватив ренегата за волосы и подняв его лицо вверх.* (Ночар, с. 135)

[2] – *I co? Myślisz, że sakiewka wszystko naprawi? Myślisz, że czym jestem? **Szmatą**, którą możesz wytrzeć sobie ręce uwalane krwią? Twoim sumieniem?* (Cienioryt, с. 61)

– *И что? Полагаешь, что кошель все изменит? Думаешь, я тебе кто? **Тряпка**, о которую ты можешь вытирать залитые кровью руки? Твоя совесть?* (Тенеграф, с. 34)

В обоих случаях переводчики выбрали в качестве аналога слово *тряпка*, которое передаёт основное значение слова *szmata*, но без специфического оттенка, связанного со вторым значением в польском контексте (характеристика развратной женщины). Это решение, с одной стороны, сохраняет общее настроение и эмоциональную окраску оригинала, с другой же – в его последствии утрачивается часть культурной специфики.

В следующем примере обнаруживаем слово *frajer*, обозначающее наивного, доверчивого человека, которого легко обмануть или использовать⁵⁰. Это слово часто употребляется также как оскорбление в отношении человека, которого считают слабым, беспомощным или

⁵⁰ Статья: *frajer*: obraźl. «1. człowiek naiwny» 2. lekcew. «człowiek początkujący w jakiejś dziedzinie» 3. pot. «rzecz łatwa do zrobienia»: *Słownik języka polskiego PWN*. (Дата обращения: 10.10.2023).

глупым. В уголовном жаргоне оно обозначает человека, находящегося вне круга тюремной субкультуры⁵¹. В некоторых контекстах это слово может использоваться в шуточной форме, чтобы описать неуклюжего человека, но без вульгарного оттенка:

– Czego tu, **frajerze**?! – warknął. – To **sztamacka chawira**. Poganiaj **ligary**, bo stuknę w **slip**! (Adept, с. 213)

– Чего тут, **фраерок**? – рявкнул он. – Это **блатная берлога**. Вали, пока не вальнул! (Adept, с. 116)

В русском языке также существует слово *фраер* в значении: «тот же самый *лох*, но еще и с некоторыми претензиями, пижон, щеголь; франт, хорошо одетый или денежный человек, представляющий добычу для вора; туповатый, неопытный преступник»⁵². Переводчик, однако, решил применить его уменьшительную форму – *фраерок*, которая добавляет слову оттенок пренебрежения или снисходительности.

В приведённом выше фрагменте также присутствуют элементы сленга. Это такие выражения, как *sztamacka chawira*, *ligary* и *sztamacki*, значение которых трудно уловить без соответствующего контекста. С целью облегчения декодирования Пшехшта включил разъяснения данных жаргонизмов в словарь, размещённый в конце книги: *chawira* – это «kryjówka albo mieszkanie, dom; *ligary* – nogi; *sztamak* – poważany (w swoim środowisku, rzecz jasna) złodziej»⁵³.

Элементы ненормативной лексики, которые объясняются автором в словаре, мы находим также в следующем примере:

⁵¹ См. также: Poradnia Językowa IJ UŚ: K. Wyrwas: статья: *frajer*: https://sjp.pwn.pl/doroszewski/frajer;5428656.html?fbclid=IwY2xjawILVmBleHRuA2FlbQIxMAABHfO9TICP943GYuxOjbU-k1xmFyTZf9BpS7K2IBNKabBcIqQIuac_MO3FQ_aem_HYqwGJ5rw7uY1CTqzS-10A (Дата обращения: 03.09.2024).

⁵² Статья: *фраер*: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ruwiki/1665548> (Дата обращения: 03.09.2024).

⁵³ A. Przechrzta: *Adept*. Lublin 2016, с. 371–372.

– *Chcesz iść na **grandę**?* – *wymamrotał podrostek z niedowierzaniem.* – ***Objuchcić Szabra?** Nie strugaj **jura**...* (Adept, с. 214)

– *Хочешь наехать на **пахана**?* – *с недоверием спросил паренек.* – ***Урыть Шабера?** Да ты – **бажбан**!* (Адепт, с. 116)

Разъяснения этих слов и выражений представлены следующим образом *iść na grandę* – *napad rabunkowy*; *objuchcić* – *okraść*; *strugać jura* – *udawać głupiego*.

В переводе на русский язык такие пояснения отсутствуют, что может повлиять на восприятие текста русскоязычными читателями. Для данных слов и выражений были использованы следующие эквиваленты: *sztamacka chawira* – *блатная берлога*; *Poganiaj ligary* – *Вали*; *Chcesz iść na grandę?* – *Хочешь наехать на пахана?*; *Objuchcić* – *Урыть*; *Nie strugaj jura* – *Да ты – бажбан!*

В большинстве случаев перевод передаёт основное значение оригинальных фраз, однако часто упускает специфические стилистические и контекстуальные элементы. Это иногда приводит к изменениям в восприятии текста. Языковая стилизация русского перевода использует элементы блатного жаргона, что соответствует характеру оригинала, но некоторые эквиваленты, такие как *блатная берлога* для фразы *sztamacka chawira*, являются менее точными, поскольку подразумевают примитивность места, тогда как более подходящими были бы *хата* или *малина*. В выражении *Chcesz iść na grandę?* – *Хочешь наехать на пахана?* перевод изменяет контекст через упоминание *пахан* (босс), что отсутствует в польском оригинале. В случае фразы *poganiaj ligary* – *вали* перевод упрощает оригинал, исключая характерное упоминание ног (*ligary*), что ослабляет образность высказывания. Выражение *objuchcić* –

урить⁵⁴ передаёт жестокий аспект значения, однако упускает другие возможные коннотации, такие как мошенничество или кража. Кроме того, проблематичным является перевод *Nie strugaj jura – Да ты – бажбан!* Выбранный переводчиком эквивалент меняет смысл высказывания с предупреждения против притворства незнания на оскорбительный комментарий, что не соответствует намерению оригинала.

К более мягкой ненормативной лексике относится также слово *przydupas*, которое является разговорным, уничижительным определением человека, подчинённого кому-либо, услужливого помощника⁵⁵. Это слово часто используется в пренебрежительном тоне, имеет слегка вульгарный и оскорбительный характер, но иногда может употребляться с оттенком юмора⁵⁶.

В русском языке слово *подстилка*⁵⁷ (польск. *wycieraczka* или *posłanie*) в переносном значении среди прочего обозначает человека, подчинившегося другим, своего рода «подножку». Оно используется как сильное оскорбление, часто с оттенком презрения. Эквивалент *подстилка* в целом точно передаёт уничижительный и услужливый характер, присущий польскому слову *przydupas*, сохраняя пренебрежительное отношение. Однако следует отметить, что в русском языке это слово более резкое и может нести более сильный эмоциональный оттенок, чем оригинальное:

– *To czego się chciałeś dowiedzieć, ludzki przydupasie?* (Nocarz, с. 137)

– *Так что ты хотел узнать, человеческая подстилка?* (Ночар, с. 131)

В следующем примере обнаруживаем слово *pierdola*, которое в польском языке является разговорным и используется как

⁵⁴ Статья: *урить*: *Словарь русского арго*: «общеупотр. «урвать» – найти, добыть что-л. для себя; Возм. через у в зн. обмануть при разделе добычи, Ср. «урвать понт» – обмануть, получить легкую работу в зоне», <https://sanstv.ru/dict/урить> (Дата обращения: 17.11.2024).

⁵⁵ Статья: *przydupas*: «Osoba, która jest na posyłki kogoś i wykonuje jego polecenia jak niewolnik»: <https://www.miejski.pl/slowo-Przydupas> (Дата обращения: 17.11.2024).

⁵⁶ Там же.

⁵⁷ Статья: *подстилка*: <https://ru.wiktionary.org/wiki/подстилка> (Дата обращения: 17.11.2024).

пренебрежительное обозначение человека, неуклюжего или некомпетентного. Оно может иметь мягкий, юмористический оттенок в зависимости от контекста. Согласно словарному определению, *pierdola*⁵⁸ – это человек недееспособный, медлительный, часто пожилой, или человек, говорящий чепуху и нелепости. Русский эквивалент *болван* в большей степени обозначает человека глупого или недалёкого (*głupiek, tępak*). *Болван* имеет более резкую и эмоциональную окраску, чем *pierdola*, и смещает акцент с недостатка ловкости или медлительности на низкий интеллект, что не соответствует значению оригинала:

Ale w sumie to z ciebie pierdola... – stwierdził złośliwie Azazel. (Ja, diablica, с. 147).

«Какой же ты болван всё-таки...» – злобно сказал Азазель. (Я, дьяволица, с. 124).

Кроме того, выбор слова *болван* для перевода *pierdola* усиливает агрессивный и уничижительный характер фразы, делая её менее юмористической, чем в оригинале. *Pierdola* в польском языке часто используется с мягким оттенком насмешки и не несёт столь резкого оскорбительного значения. Для передачи значения этого слова в русском языке следовало бы выбрать менее эмоционально заряженное выражение, которое отражает неуклюжесть или некомпетентность, например: *недотёпа, растяпа, неумеха*.

Проведённый в этой части анализ перевода ненормативной лексики в фантастической литературе показывает, что используемые переводчиками техники перевода существенно влияют на восприятие персонажей и общей атмосферы произведения. Обратим при этом внимание на то, что во всех исследуемых нами произведениях

⁵⁸ Статья: *pierdola*: «posp. pogard. «człowiek niezaradny, niedołączny»: *Słownik języka polskiego PWN* <https://sjp.pwn.pl/szukaj/pierdola.html> (Дата обращения: 19.11.2024).

большинство героев, по отношению к которым применялись подстандартные наименования, – это мужчины.

В ряде случаев переводчики выбирают стратегию смягчения исходной грубости, заменяя вульгарные слова более мягкими эквивалентами (напр. польское *kutas* было заменено русским выражением *старый хрен*). Такая стратегия делает текст более приемлемым для широкой аудитории, но одновременно приводит к потере эмоциональной интенсивности оригинала. В некоторых случаях применяется техника нейтрализации, при которой используются более обобщённые и менее резко окрашенные выражения. Например, польское *chuj* в русском переводе передано как *неблагодарная сволочь*, что снижает степень уничижения, содержащуюся в оригинале.

В процессе перевода часто также принимаются компромиссные решения, позволяющие передать общий смысл высказывания, но при этом смягчающие остроту выражений. Примерами является замена польского *pierdolony złodziej* на русское *чертов вор*, *pierdolnięci* – на *это что еще за цирк*, что передаёт смысл, но убирает вульгарный оттенок.

В определённых эпизодах переводчики стараются сохранить грубость оригинала, используя русские просторечные и сленговые эквиваленты, что, например, иллюстрирует перевод польского *skurwysyn* как *сукин сын*. В некоторых случаях перевод характеризуется стилистической неоднородностью, так как одни выражения сохраняют вульгарный оттенок, а другие оказываются слишком смягчёнными. Например, перевод слова *gnój* как *сволочь* передаёт негативную окраску, но во фрагментах другого текста то же слово переводится как *мелочь* или *сопляк*, что снижает его уничижительное значение.

Перевод ненормативной лексики осуществляется с учётом культурных норм и традиций восприятия ругательств в целевом языке. Русский читатель может иначе, чем польский, воспринимать определённые грубые выражения в пределах литературных произведений.

Этот факт обуславливает необходимость поиска более приемлемых решений. Возможно, по этой причине в русском переводе романа *Nocarz* (*Ночар*) в определённой степени нивелируется чрезмерно грубое звучание некоторых высказываний героев и снижается довольно показательная фреквентивность вульгарной лексики исходного текста. В переводах же произведений, в которых подстандартные выражения не столь разнообразны и частотны, в большей степени сохраняются стилистические оттенки отдельных слов или фраз, что заметно, например, в переводе романа *Cieniograf* (*Тенеграф*), в котором к словам *skurwysyn* и *skurwiel* подобран аналог *сукин сын*, а к слову *kurwa* – *шлюха*. Подобные переводческие решения акцентируют вульгарность наименований и интенсифицируют высказывания таким же образом, как и в оригинале. Вместе с тем в переводе этой книги отмечается смягчение либо нейтрализация вульгарного тона исходных наименований лиц женского пола (ср. *dziewki* – *уличные девки, девки*). В свою очередь, в романе *Adept* наблюдается большее использование по сравнению с вульгаризмами, обозначающими лица, подстандартной лексики из воровского жаргона, которая выясняется писателем в приложенном к книге словаре. В русском издании такой словарь отсутствует, что предопределяет применение переводчиком таких эквивалентов, декодирование которых в русскоязычной среде не предоставило бы излишних проблем. Однако в ряде случаев это приводит к семантическим сдвигам или даже к искажению смысла оригинала (например, *Nie strugaj jura* – *Да ты – бажбан!*).

Подытоживая, отметим, что используемые переводчиками стратегии, такие как эвфемизация, нейтрализация и культурная адаптация, ведут к некоторой трансформации исходного текста, что может повлиять на восприятие персонажей и общей атмосферы произведения.

6.3 Вульгаризмы как интенсификация оценки и эмоций

В данной части обратим внимание на примеры, в которых вульгарная лексика применяется для оценки ситуаций, объектов, явлений, действий и др., а также выражения эмоционального состояния по отношению к ним.

Ряд примеров иллюстрирует негативную оценку ситуации. В некоторых из них для этого используется вульгарное выражение *gówno*, которое буквально означает *дерьмо*. Оно применяется для выражения резкого негодования, презрения или отрицания. Этот вульгаризм часто добавляет эмоциональную окраску и усиливает значение сказанного. В русском переводе данное слово передано с помощью более мягких эквивалентов, таких как *дрянь*, *хрен* или *ни черта*. Эти единицы сохраняют общий смысл, но теряют грубость и эмоциональную насыщенность оригинала.

Dostałeś dar krwi i gówno z tym zrobisz, chłopcze. Ultor już z ciebie zrobił posłusznego pieska, co? (Nocarz, с. 107)

Малыш, ты получил дар крови и ни черта с ним не делаешь. Ультор уже превратил тебя в послушного песика, не так ли? (Ночар, с. 100)

Выражение *gówno z tym zrobisz* в оригинале имеет грубую, почти презрительную интонацию, которую фраза *ни черта с ним не делаешь* передаёт только частично. В данном случае грубость важна для характеристики говорящего, поэтому ослабление её интенсивности оказывает влияние на восприятие текста. Для сохранения грубости и экспрессии можно было бы использовать, например, фразу *и ни хрена с этим не делаешь*.

В очередном примере находим другое переводческое решение:

– *Gówno tam dobrze! – wybuchnął nagle Vesper (Nocarz, с. 118)*

– *Дрянь это, а не замечательно!* – вдруг взорвался Веспер. (Ночар, с. 112)

Перевод с помощью выражения *дрянь это* звучит мягче, чем оригинальное *gówno*, что делает эмоциональную реакцию менее резкой. В этом контексте можно было бы использовать такие выражения как, например, *Дерьмо это, а не замечательно!*; *Херня это, а не замечательно!* или *Хреново это, а не классно!*

В следующем примере находим вульгаризм *skurwysyństwo*, который подчёркивает крайнюю степень возмущения женского персонажа. Это слово грубо и интенсивно описывает подлость, коварство или аморальное поведение:

– *Nie myślałeś chyba, że pozwolimy ci dalej trzymać tę biedną damę w przekonaniu, że umarłeś? Jesteśmy kobietą, nie znosimy takiego skurwysynstwa.* (Cienioryt, с. 324)

В переводе в качестве аналога данного выражения применяется слово *коварство*⁵⁹, которое грамматически и стилистически корректно, но теряет вульгарный оттенок оригинала:

– *Ты ведь не думал, надеюсь, что мы и дальше позволим тебе держать бедную даму в уверенности, что ты умер? Мы женщина, поэтому ненавидим такое коварство.* (Тенеграф, с. 175)

Для того чтобы сохранить грубость и интенсивность высказывания, можно было выбрать из следующих вариантов: *Мы женщина, и нас от такой подлости воротит* или *Мы женщина, и терпеть не можем такой мерзости.*

⁵⁹ Статья: *коварство*: «1. только ед. Черта характера, свойство человека, состоящие в склонности к злым, хитрым умыслам, прикрытым наружной доброжелательностью. Человек, полный коварства. Толковый словарь Ушакова: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/835894> (Дата обращения: 17.02.2023).

2. Поступок, поведение, внушенные хитрыми злыми умыслами такого рода. Не ожидал от вас такого коварства». Толковый словарь Ушакова: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ushakov/835894> (Дата обращения: 17.02.2023).

В следующем примере находим слово *chujówka*⁶⁰, образованное от *chuj* с добавлением суффикса *-ówka*, который делает его ещё более грубым. В данном контексте оно означает что-то крайне плохое, безнадёжное или неудовлетворительное:

– *Chujówka, co tu kryć – stwierdził z pełnym dezaprobaty sapnięciem.*
(Nocarz, с. 150)

– *Хреново, очень хреново, – сказал он с очень недовольным вздохом.*
(Ночар, с. 143)

В очередном примере обнаруживаем разговорное слово *burdel*, которое в буквальном смысле относится к публичному дому, а в переносном может означать беспорядок, хаос или неурядицу⁶¹. В таком значении оно используется в повседневной речи, часто с оттенком иронии или юмора.

В качестве эквивалента в русском переводе использовано слово *грязь*, которое действительно может обозначать беспорядок или хаос, но имеет более нейтральный и менее эмоциональный характер⁶². Такое решение не передаёт в полной мере разговорного, яркого и иногда грубоватого оттенка, присущего польскому слову *burdel*:

*A ty musiałeś pójść ze mną i posprzątać cały ten **burdel**. Wpierdoliłem cię po uszy, młody, Nikt inny, tylko ja.* (Adept, с. 120)

⁶⁰ В словаре *Słownik slangu Miejski.pl* мы нашли его вариант *chujowa* «Słowo *chujowa* może być używane odnośnie do zaistniałej sytuacji, która zazwyczaj nie jest dla nas korzystna lub gdy chcemy okazać współczucie dla osoby, która opisuje nam sytuacje z przeszłości». <https://www.miejski.pl/slowo-chujowa> (Дата обращения: 23.02.2023). Словарь *Głosbe* указывает его как синоним слова *chujowizna*: «Synonimy słowa *chujowizna* w słowniku polskim: *chujnia, chujnia z grzybnią, chujówka*». <https://pl.glosbe.com/pl/pl/chujowizna> (Дата обращения: 23.02.2023).

⁶¹ Статья: *burdel*: 1. wulg. «dom publiczny 2. wulg. «wielki bałagan lub miejsce, w którym jest wielki bałagan»: *Słownik języka polskiego PWN*: <https://sjp.pwn.pl/sjp/burdel;2552828.html> (Дата обращения: 17.11.2024).

⁶² Статья: *грязь*: 1. Размякшая от воды почва. [...]

2. То, что пачкает, грязнит. [...] (перен.: опозорить, публично оскорбить).

3. Нечистота, неряшливость, неопрятность. [...]

4. перен. Безнравственность, бесчестность в личных или общественных отношениях. *Толковый словарь Ожегова* <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/43486> (Дата обращения: 17.11.2024).

А тебе пришлось идти со мной и убирать грязь. Это я макнул тебя в это говно, малыш. Я, и никто другой. (Адепт, с. 114)

В данном переводе аналог *грязь* теряет яркость и эмоциональный оттенок оригинального слова, особенно в сочетании с разговорной стилистикой текста. Польское *burdel* обладает более насыщенной образностью и грубоватым юмором. Для передачи этого оттенка более подходящими могли бы быть другие эквиваленты, напр.: *бардак* или *хаос*, которые ближе по стилистике и эмоциональной насыщенности к оригинальному слову.

В следующем примере рассматривается перевод выражения *pizdiec* как *задница*. В оригинале использовано русское слово *пиздец*, транскрибированное на польский язык. (В конце романа находится *Słownik zwrotów obcojęzycznych i ciekawostek*⁶³, о чём мы уже упоминали, в котором это слово объясняется следующим образом: *określenie wieloznaczne, tu: ja pierdolę, przejebane*, что совпадает с его значением в русском языке).

Русское слово *задница* дословно означает *зад* и является более мягким и нейтральным выражением. Оно не передаёт грубости, интенсивности и эмоционального заряда, присущих слову *пиздец*. Отметим также, что в оригинале использование русского слова служит сигналом категории «чужого», подчёркивая национальность и характер персонажа:

– No co tam? – rzucił nerwowo Rudnicki. – Gdyby nie obecność damy, odpowiedziałbym ci jednym słowem – odparł Rosjanin, popatrując na Anastazję. – Niestety, nie wypada. – To może ja odpowiem? – rzuciła dziewczyna. – Jednym słowem? Pizdiec! (Adept, с. 332)

– Ну что такое? – нервно спросил Рудницкий. – Если бы не присутствие дамы, я бы ответил одним словом, – произнес россиянин, глядя на

⁶³ А. Przechrzt: *Adept*. Lublin 2016, с. 367–372. Приложение № 1.

Анастасию. – К сожалению, не могу. – Ну так я могу, – сказала девушка. – Одним словом? Задница! (Адепт, с. 180)

Подобранный переводчиком эквивалент значительно ослабляет эмоциональную окраску и интенсивность оригинального выражения. Более подходящими эквивалентами могли бы быть: *полный провал, капец, жесть, жопа*, которые, хотя и не всегда сохраняют грубость оригинала, передают его эмоциональный заряд. Для сохранения вульгарности можно было бы также оставить слово *пиздец* транслитерированным или заменить на русское вульгарное выражение с аналогичной экспрессивностью.

В очередном фрагменте находим такой аналог выражения *mieć przesrane*, как *они в говне по уши*⁶⁴. Как мы уже отмечали, выражение *mają przesrane* имеет разговорный и умеренно вульгарный оттенок. Оно используется для обозначения крайне сложной, безвыходной ситуации. Несмотря на эмоциональную окраску, оно остаётся достаточно сдержанным по сравнению с более грубыми вариантами вульгарной лексики. В данном случае переводчик интенсифицирует эмоциональное напряжение сцены и добавляет тексту более грубый и резкий оттенок, что не только сохраняет, но и подчёркивает драматизм ситуации.

Mają przesrane – powiedział wreszcie. Tkwią tutaj niczym bydlęta na rzeź... I nie mają o niczym pojęcia. (Nocarz, с. 165)

Они в говне по уши, – в конце концов сказал он. – Сидят здесь, как ягнята на заклание... И абсолютно ничего не знают. (Ночар, с. 158)

В контексте обсуждаемой в данной главе проблемы перевода подстандартных явлений данный пример содержит ещё одну интересную фразу – *bydlęta na rzeź* (в дословном переводе: *скот на убой*). Она используется для создания образа беспомощности и незащитности. Это сравнение придаёт сцене мрачный и тревожный оттенок. Русский

⁶⁴ Статья: *быть (жить, сидеть) в говне [по уши (по горло)]*: Большой словарь русских поговорок, <https://dic.academic.ru/dic.nsf/proverbs/17050/Быть> (Дата обращения: 16.12.2023).

эквивалент *ягнята на заклание*⁶⁵ имеет аналогичное значение и символизм (быть жертвой). Этот образ сохраняет традиционную метафору, используемую в русском языке, и точно передаёт смысл и настроение оригинала.

В очередных примерах, в которых выражается оценка по отношению к субъектам или объектам, используются, в частности, польские вульгаризмы *kurewsko* и *zakurwiście*. Оба являются наречиями, образованными от существительного *kurwa*. Эти выражения востребованы для усиления эмоциональной окраски высказывания. Их употребление придаёт высказыванию агрессивный и резкий тон, часто с долей иронии. В русском переводе используются разговорные наречия *охрененно* и *охренительно*, происходящее от прилагательных *охрененный* и *охренительный*. *Охрененный*⁶⁶ является нецензурным или разговорным выражением, обозначающим что-то удивительное, поразительное, очень хорошее и определяется как эвфемизм к слову *оуенный*. В свою очередь, близкое ему по значению слово *охренительный*⁶⁷, которое означает «невероятный, потрясающий или впечатляющий», приводится в словаре синонимов с пометой грубое, просторечное. Оно часто употребляется в неформальной речи для выражения восхищения или удивления, однако по сравнению с оригиналом менее вульгарно и агрессивно, что ослабляет эмоциональную напряжённость и ироничный оттенок оригинального текста.

– *Tym razem to był **zakurwiście** duży pies.* (Nocarz, с. 195)

– *На этот раз это была **охрененно** большая собака.* (Ночар, с. 187)

⁶⁵ Статья: *яко овца на заклание идти*: Большой толково-фразеологический словарь Михельсона (оригинальная орфография), https://dic.academic.ru/dic.nsf/michelson_old/11026/Яко (Дата обращения: 16.11.2024).

⁶⁶ Статья: *охрененный*: Словарь синонимов русского языка <https://sinonim.org/t/охрененный> (Дата обращения: 15.01.2025).

⁶⁷ Статья: *охренительный*: Большой толковый словарь русского языка, [https://gramota.ru/poisk?query=охренительный&mode=slovari&dicts\[\]=42](https://gramota.ru/poisk?query=охренительный&mode=slovari&dicts[]=42) (Дата обращения: 16.11.2024).

*Twoja głowa na srebrnej tacy byłaby **kurewsko** właściwym prezentem dla Ernesta Rodrigana. (Cienioryt, с. 36)*

*Твоя голова на серебряном блюде была бы **охренительно** красивым подарком для Эрнесто Родригано. (Тенеграф, с. 21)*

Наличие элементов категории оценки проявляется также в эмоционально окрашенном слове *zajebisty*. Согласно словарному определению, это разговорное, вульгарное прилагательное используется для выражения интенсивно положительных эмоций по отношению к человеку, предмету или ситуации. Оно означает что-то исключительное, замечательное, производящее впечатление⁶⁸. В оригинале данное слово используется для описания качества бронежилетов, что подразумевает их не только эстетическую привлекательность, но и высокую функциональность.

Эквивалент, подобранный переводчицей на русский язык – *прекрасный*, акцентирует внимание исключительно на внешних характеристиках объекта. В результате теряется важный элемент оценки – переводчица сосредотачивается только на внешнем виде, оставляя без внимания функциональные аспекты, которые в данном контексте очень важны:

- *Mają **zajebiste** kamizelki kuloodporne – odparł wreszcie (Nocarz, с. 181)*
- *У них **прекрасные** бронежилеты, – ответил он наконец. (Ночар, с. 174)*

Таким образом, замена эмоционально насыщенного и многозначного польского слова на более сдержанный русский эквивалент приводит к потере части смысла, заложенного в оригинале.

В группе примеров наблюдается оценка действий, которая характерна прежде всего для романа *Ночар*. В одном из его фрагментов используется слово *chuj* в выражении *chuj tam obiecuje* как понятие *пустое* в контексте обесценивания. В оригинале фраза передаёт резкость и

⁶⁸ Статья: *zajebisty*: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/81568/zajebisty> (Дата обращения: 11.12.2022).

эмоциональную насыщенность реплики персонажа. Слово *chuj* используется как усиление скептического отношения к обещанию, подчёркивающее его ничтожность. Реплика Нидора выражает не только его недовольство, но и глубокое недоверие к обещаниям другого персонажа.

В русском переводе этот эмоциональный и экспрессивный контекст теряется. Вместо вульгаризма переводчик использует ироничное выражение: *Он тебе сейчас наобещает*. Эта фраза передаёт суть недоверия, но отличается более мягким оттенком. Её ирония сглаживает эмоциональную напряжённость оригинального высказывания, делая его менее резким.

Важно отметить, что русский язык также обладает средствами передачи аналогичного значения. Например, использование грубого выражения вроде: *Наобещает он тебе всякой херни; Наобещает тебе херни какой-то; Да он тебе фигни наговорит* или *ерунды наобещает* позволило бы сохранить вульгарный тон оригинала, адаптировав его к русскому языку.

Перейдём к примеру:

– ***Chuj tam obiecuje*** – *rzucił Nidor ze zdenerwowaniem. – Starczy mu tej obietnicy na piętnaście minut.* (Nocarz, с. 228)

– ***Он тебе сейчас наобещает***, – зло бросил Нидор, – *а хватит этого обещания на пятнадцать минут.* (Ночар, с. 219)

Как можно заметить, общий смысл ситуации передаётся верно, однако перевод теряет часть оригинального колорита, лишая речь персонажа остроты и характерной грубости. Это изменяет восприятие образа Нидора, поскольку его характер в переводе вырисовывается как менее прямолинейный и эмоционально агрессивный, чем он задуман в оригинале.

В следующем примере автор использовала фразу *przestać pierdolić* в значении: замолчать, прекратить говорить. Русский эквивалент глагола *pierdolić* – *нести пургу*⁶⁹ означает «говорить или писать ерунду». В русских словарях это выражение описывается как жаргонное, молодёжное, тюремное и неодобрительное. Таким образом, оно передаёт тот же смысл, что и оригинал, но лишено вульгарного оттенка:

Niewielu ludzi było w stanie powiedzieć mi prosto w oczy, żebym przestał pierdolić. (Nocarz, с. 139)

– Немногие смогли бы сказать мне прямо в глаза, чтобы я **перестал нести пургу**. (Ночар, с. 133)

В примере, который приведён ниже, автор также ввела вульгаризм *pierdolić*⁷⁰. В данном контексте он означает пренебрежение, игнорирование. Его использование добавляет фразе жёсткость, пренебрежение и агрессию:

*No to ci twoi stwierdzili, że **pierdola** taką robotę i nie będą niewdzięcznych chujów ochraniać, niech ich spotka zasłużony los czy coś w tym stylu.* (Nocarz, с. 223)

В качестве его эквивалента в русском переводе применён глагол *чихать*⁷¹, использованный здесь в сленговом значении. Он выражает пренебрежительное отношение к чему-либо или кому-либо (ср.: *плевать на что-то*), но не содержит той же эмоциональной силы и грубости, как в исходном слове, что приводит к смягчению общего тона высказывания:

⁶⁹ Статья: *знать (нести) пургу*: Большой словарь русских поговорок <https://dic.academic.ru/dic.nsf/proverbs/38742/Гнать> (Дата обращения: 11.12.2023).

⁷⁰ Статья: *pierdolić*: *Wielki słownik języka polskiego*, <https://wsjp.pl/haslo/podglad/32810/pierdolic/4193935/glupoty> (Дата обращения: 11.12.2022).

⁷¹ Статья: *чихать*: «Грубо прост. 1. Не обращать ни малейшего внимания на кого-либо или на что-либо». *Фразеологический словарь русского литературного языка* https://verbs_ru.academic.ru/4471/чихать (Дата обращения: 09.12.2022).

– На что «твои» заявили, что **чихать** хотели на такую работу и не будут охранять неблагодарную сволочь, пусть ее постигнет заслуженная судьба или что-то в этом духе. (Ночар, с. 214)

В нейтральном значении *чихать* означает *kichać* (ср. *kichać na wszystko*).

Добавим, что данный пример содержит ещё другое нецензурное выражение – *niewdzięcznych chujów* (как мы уже отмечали, *chuj* – очень вульгарное слово, обозначающее как оскорбление, так и пренебрежительное отношение к мужчинам), которое делает фразу жёсткой и агрессивной. В русском переводе использовано выражение *неблагодарная сволочь*, которое сохраняет негативный смысл, но является гораздо менее вульгарным и менее резким по сравнению с оригиналом.

В очередном фрагменте важную роль играет использование польского вульгаризма *wkurwiać*⁷², который передаёт сильное раздражение, злость или фрустрацию. В переводе на русский язык это выражение заменено нейтральным глаголом *доводить*⁷³. Хотя в данном контексте такой аналог передаёт смысл приведения кого-либо к определённом эмоциональному состоянию, он не содержит элемента вульгарности.

Исходное предложение:

– *Zjem cię, jak nie przestaniesz mnie **wkurwiać**, oznajmił Vesper spokojnie, po czym puścił ofiarę, odwrócił się i odmaszerował z powrotem.* (Nocarz, с. 222)

Перевод:

– *Если ты не прекратишь меня **доводить**, то я тебя съем, – спокойно объявил Веспер, а затем отпустил жертву, повернулся и отмаршировал обратно.* (Ночар, с. 213)

⁷² Статья: *wkurwiać*: *Słownik języka polskiego PWN* <https://sjp.pwn.pl/slowniki/wkurwiać.html> (Дата обращения: 09.12.2022).

⁷³ Статья: *доводить*: *Современный толковый словарь русского языка Ефремовой* <https://dic.academic.ru/dic.nsf/efremova/158913/Доводить> (Дата обращения: 10.01.2023).

В оригинале *wkurwiać* подчёркивает резкость и агрессивность высказывания, усиливая контраст между спокойным тоном Веспера и грубостью использованного глагола. Это создаёт эффект холодного, но угрожающего предупреждения. В переводе же эта угроза звучит более мягко и утрачивает оттенок грубой решительности, свойственной персонажу. Таким образом, такое переводческое решение нельзя полностью одобрить, тем более что русский язык имеет несколько вариантов, которые могли бы передать как эмоциональную насыщенность, так и вульгарный характер оригинала. Это, например, такие слова и словосочетания, как: *бесить*, *драть нервы*, *выводить из себя*. Использование одного из этих выражений могло бы сохранить характер речи персонажа.

Следует также отметить, что стилистические изменения в переводе могут влиять на восприятие персонажа. Смягчение речи Веспера делает его угрозу менее резкой и эмоционально насыщенной.

В последнем примере этой группы, который почерпнут из книги *Тенеграф*, обнаруживаем фразу *zamknij mordę*, используемую для оскорбительного приказа замолчать. Она часто применяется в конфликтных ситуациях, чтобы подчеркнуть отсутствие уважения к собеседнику. Слово *morda* в данном контексте является оскорбительным обозначением лица или рта⁷⁴.

Русский эквивалент *захлопни пасть* также является вульгарным и передаёт аналогичный смысл. Слово *пасть* дословно означает пасть животного и в оскорбительном значении относится ко рту человека⁷⁵. Перевод сохраняет агрессивный тон оригинала, успешно передавая его вульгарность и эмоциональную насыщенность:

⁷⁴ Статья: *morda*: «1. przednia część zwierzęcej głowy; pysk, paszcza; 2. wulgarne: twarz, usta ludzkie; gęba, kufa, папа, paszcza, pysk, ryj, ryło»: *Słownik języka polskiego PWN*: <https://sjp.pl/morda> (Дата обращения: 19.11.2024).

⁷⁵ Статья: *пасть*: <https://dic.academic.ru/dic.nsf/ogegova/152258> (Дата обращения: 19.11.2024).

– *Zamknij mordę*, Vittreck – przerwał mu Książę. – *Na górę! Nie dajcie im uciec z cieniorytem. Sam zajmę się tymi tutaj!* (Cienioryt, с. 231)

– *Захлопни пасть*, Виттрек, – оборвал его Князь. – *Наверх! Не дайте им сбежать с тенеграфом. А я здесь займусь этими!* (Тенеграф, с. 126)

Однако стоит отметить, что русское выражение *захлопни пасть* в некоторых контекстах может восприниматься как ещё более резкое и уничижительное, чем польское *zamknij mordę*, так как слово *пасть* вызывает более сильные ассоциации с животным, чем слово *morda* в польском языке.

Во фрагменте, который приводим ниже, обнаруживаем фразу *gówno prawda*. Здесь она используется для усиления отрицания, подчёркивая гнев, раздражение и презрение к обсуждаемой теме:

*Ciało jednak pamięta, ciało posiada pamięć autonomiczną, pomyślał. Kiedyś biegałem. Kiedyś biegałem często i długo, lubiłem biegać. Ciało pamięta. A dopiero po sekundzie, gdy złapał oddech: **gówno prawda** – два, trzy tygodnie, nie starsze, wyhodowali je od najprostszych białek, niczego nie pamięta, prócz krwi na-nomatycznej i mechanicznych macic.* (Perfekcyjna niedoskonałość, с. 64)

В качестве его аналога в русском переводе применяется фраза *да хрена там помнит*, которая передаёт суть выражения, сохраняя отрицание и скепсис:

*Однако тело помнит, тело обладает автономной памятью, подумал он. Когда-то я бегал. Когда-то я бегал часто и долго, любил бегать. Тело помнит. И всего через миг, чуть отдышавшись: **да хрена там помнит** – две, три недели, не старше, взрастили его от простейших белков, ничего оно не помнит, кроме наноматической крови и механических маток.* (Идеальное несовершенство, с. 118)

Однако оригинальное польское выражение *gówno prawda* более грубое, чем его русский эквивалент. Изменение регистра с вульгарного на сниженный разговорный влияет на интенсивность эмоционального

воздействия. Для усиления грубости можно было использовать выражение *da xer ono помнит*.

В очередном примере находим подобный эквивалент – *да хрен там*, который передаёт скептический тон оригинала, но опять смягчает его грубость:

– **Gówno prawda** – *spluwa Zamoyski. – Mogłś sobie sporządzić niezależną, biologiczną, prymitywniejszą wersję siebie i ją wysłać na poszukiwania tego Pierwszego Wszechświata! (Perfekcyjna niedoskonałość, с. 245)*

– *Да хрен там*, – сплевывает Замойский. – Ты моглу бы соорудить независимую, биологическую, прими тивнейшую версию себя самого, и именно ее выслать на поиски той Первой Вселенной! (Идеальное несовершенство, с. 455)

Как нам кажется, для сохранения резкости можно было бы использовать здесь выражения *da дерьмо это* или *да дерьмово*.

В последнем рассматриваемом нами здесь фрагменте польский текст насыщен экспрессивными выражениями, такими как *kurwa*, *kotlet* и *gówno prawda*. Эти выражения усиливают эмоциональность и характер диалогов персонажей. Русский перевод сохраняет общее настроение, но делает речь менее резкой и вульгарной:

Kurwa, Gawron, co to za goście? Skąd mają taki sprzęt? Toż to **kotlet**, mówię ci, istny **kotlet**!

– No, grubo smarowany! – *sapnął Gawron w odpowiedzi. – Albo te ich rękawiczki, widziałeś? Niby zwyczajne, ze skóry, założę się, że gówno prawda. Widziałem takie w internecie. Friskmastery, odporne na cięcie nożem. (Nocarz, с. 170)*

Черт подери, Грач, что это за люди? Откуда у них такая снаряга? Это же **котлета**, просто **котлета** какая-то!

– Причем белыми нитками шитая! – выдохнул Грач в ответ. – Ты на их рукавицы посмотри, заметил? Вроде обычная кожа, но я тебе

гарантирую, что *чёрта с два* – это кожа. Я такие в Интернете видел. Фрискмастеры, их ножом резать можно... (Ночар, с. 162)

Эквивалент, подобранный переводчицей к вульгаризму *kurwa*, т.е. просторечное выражение сильной досады, неудовольствия *чёрт подери*, смягчает тон и убирает вульгарность, сохраняя, однако, экспрессию, что делает перевод в данном контексте приемлемым. Для передачи более грубого оттенка можно было бы использовать фразу *чёрт поберу* или *чертова мать*.

Польское выражение *gówno prawda*, как нами уже отмечалось, обладает сильной отрицательной эмоциональной окраской, что делает его более грубым и интенсивным, чем *чёрта с два*. Данный русский эквивалент смягчает грубость оригинала и представляет собой устойчивое выражение, которое передаёт скептицизм и недоверие, но без той резкости, которая присуща выражению *gówno prawda*. Для более точной передачи эмоционального тона оригинала можно было бы выбрать эквивалент из целого ряда функционирующих в русском языке словосочетаний, выражающих отрицательную оценку: это сниженные разговорные фразы с оттенком просторечия *чушь собачья*, *сплошная чушь*, *полный бред*, *полная белиберда*, просторечное грубое высказывание *невообразимая брехня* или выражение, заимствованное из уголовного жаргона, – *полная туфта*.

Слово *kotlet* в польском тексте, как представляется, используется в качестве авторского неосемантизма, то есть слова, которому автор намеренно придаёт новое значение. В данном случае это слово, вероятно, обозначает что-то крупное, значительное или привлекающее внимание. Такой подход характерен для литературных произведений, особенно в жанре фантастики, где авторы часто создают или переосмысливают лексику для придания особой атмосферы или акцента на специфике описываемого мира. Следует отметить, что в доступных словарях польского языка и

других источниках подобное значение слова *kotlet* не зафиксировано, что подтверждает его уникальность в данном контексте.

Выбор аналога *котлета* русской переводчицей можно считать интересным, но наряду с этим вызывающим некоторые сомнения. Если она хотела передать юмористический или неформальный стиль оригинала, использование эквивалента *котлета* можно считать удачным, при условии, что читатель поймёт, что речь идёт о чём-то крупном или впечатляющем. В русском языке *котлета* чаще всего ассоциируется с мясным блюдом, но в разговорной речи также может означать *пачка денег (связка купюр)*⁷⁶. Такая двусмысленность может немного запутать читателя. Однако, как мы уже отмечали, в литературе (особенно в жанре фантастики) использование слова в новом, неожиданном значении может работать на создание уникальной атмосферы текста.

В заключение можно сказать, что адекватным можем признать в этой группе перевод глагола *pierdolić* как *нести пургу*, а перевод фраз *mieć przesrane* и *zamknij mordę* как *они в говне по уши* и *захлопни пасть* – чрезмерно грубыми по сравнению с оригиналами. В переводах данных фрагментов прежде всего, однако, наблюдается тенденция смягчить вульгарность и интенсивность элементов оригинальных текстов. Это наблюдается в таких парах, как, к примеру, *gówno prawda* – *да хрен там, черта с два*; *niewdzięczni chuje* – *неблагодарная сволочь*, *chujówka* – *хреново*. В других случаях в переводе вообще утрачивается вульгарный оттенок исходных единиц: *skurwysyństwo* – *коварство*, *zajebisty* – *прекрасный*, *wkurwiać* – *доводить*, *burdel* – *грязь*, *chuj tam obiecuje* – *он тебе еще наобещает*. Такое стремление к стилистическому сглаживанию может повлиять на характер повествования, снижая его реалистичность.

⁷⁶ Статья: *котлета*: Словарь бизнес-сленга https://business_slang.academic.ru/224/котлета (Дата обращения: 13.03.2023).

6.4 Лексика подстандарта в фантастических произведениях для молодёжи

Наконец, мы хотели бы ещё рассмотреть проблему употребления ненормативных выражений в романе Рафала Косика *Felix, Net i Nika oraz teoretycznie możliwa katastrofa* (*Феликс, Нэт и Ника и теоретически возможная катастрофа*). В произведениях для детей и молодёжи использование ненормативной лексики является спорным и нежелательным, так как книги, предназначенные для такой целевой аудитории, не должны, по сути, содержать выражений, причисляемых к подстандартным. Однако в некоторых случаях они служат для передачи эмоциональной насыщенности, реалистичности и выразительности диалогов. Р. Косик нашёл творческое решение этой проблемы, заменив ненормативные выражения на имитацию цензурирования с помощью слова *bip* (в русском переводе – *ниин*). В сноске он поясняет: **Autor zastąpił bipami wszystkie brzydkie słowa, które nie powinny się pojawić w tej książce*⁷⁷ (*Автор вставляет «ниин» вместо плохих слов, которых не должно быть в этой книге*). Эта стилистическая находка не только решает вопрос отсутствия ненормативной лексики, но и добавляет тексту юмористический эффект, что соответствует лёгкому и непринуждённому стилю произведения.

[1] – *O, tu będzie dobrze, co Zdzichu? – Krycha, mnie tam **bip*** bez różnicy.* (*Felix, Net i Nika...*, с. 172)

*О, тут будет хорошо, да, Здзих? – Крыха, да мне **ниин** без разницы.* (*Феликс, Нэт и Ника...*, с. 123)

⁷⁷ R. Kosik: *Felix, Net i Nika...* Warszawa 2020, с. 172.

[2] Zdzichu klapnął się ciężko na ręcznik, otworzył sporą torbę, która okazała się przenośną chłodziarką do napojów i wyjął z niej puszkę piwa. Otworzył i pociągnął spory łyk.

– Zobacz, Krycha, jak tu **bip** pięknie. (Felix, Net..., с. 172)

Здзих тяжело опустился на полотенце, открыл большую сумку, которая оказалась переносным холодильником для напитков, и вытащил оттуда банку пива. Он открыл ее и сделал большой глоток.

– Видишь, Крыха, как тут **ниун** красиво. (Феликс, Нэт..., с. 123)

[3] – Nie słuchajcie starych ludzi. Oni zawsze **bip** głupoty! (Felix, Net i Nika..., с. 174)

– Не слушайте стариков. Они всегда **ниун** глупости! (Феликс, Нэт и Ника..., с. 124)

[4] – Zobaczcie, jak tu **bip** pięknie – powiedział jeden z mężczyzn. – No – odparł drugi – Mnie to miejsce **bip** pasuje jak **bip**. – Krysiu! – zawołała jedna z kobiet – Chodź, bo tu **bip** w tej chwili! – Zdzisiek! – zawołała druga – Przestać syrać piachem w Krysię, bo ci zaraz **bip w bip**! (Felix, Net i Nika..., с. 288)

Посмотрите, как тут **ниун** красиво, – сказал один из мужчин. – Но, – ответил второй. – Мне это место **ниун** нравится как **ниун**. – Крис! – закричала одна из женщин. – Иди сюда, **ниун** сию минуту! – Зdziшек! – закричала вторая. – Перестань кидать песок в Крису, иначе сейчас **ниун в ниун**! (Феликс, Нэт и Ника..., с. 202)

[5] – Mój tata powiedział kiedyś – odparł szeptem Felix – że im więcej **bip, bip**, albo **bip**, tym niższy iloraz inteligencji. (Felix, Net i Nika..., с. 289)

– Мой папа когда-то говорил, – шепотом произнес Феликс, – чем больше **ниун, ниун** или **ниун**, тем ниже коэффициент интеллекта. (Феликс, Нэт и Ника..., с. 203)

Переводчица сумела сохранить замысел автора, что поддерживает стилистическую целостность оригинала. Данное решение можно рассматривать как использование функционального эквивалента, поскольку главная задача слова *bip* – имитировать аудиоцензуру, а *ниун*

успешно выполняет эту функцию в русском языке. При этом в русском переводе *niini* также создаёт ощущение имитации радиопередачи или аудио-цензуры, что усиливает эффект восприятия. Перевод сохраняет баланс между реалистичностью диалогов и их адаптацией под детско-подростковую аудиторию. Однако в некоторых случаях количество вставок *niini* может восприниматься перегруженным, что немного снижает выразительность текста.

Необходимо отметить, что в произведении Рафала Косика встречаются некоторые пейоративные выражения, придающие тексту разговорный и эмоциональный характер. Примером таких выражений являются *lamer* и *rupa blada*, которые интересно рассмотреть в контексте их перевода на русский язык.

Слово *lamer* в польском языке является разговорным термином, обозначающим человека, некомпетентного в какой-либо области, который при этом пытается казаться осведомлённым. Это слово особенно распространено в сфере электроники, медиа, компьютерных игр и хакерской субкультуры. На русский язык *lamer* был переведён как *профан*, что означает человека, не разбирающегося в конкретной теме. *Профан* является разговорным словом и сохраняет пейоративный оттенок оригинала. Однако этот термин не несёт специфического технологического контекста, присущего слову *lamer*:

– *Tato... Sprawdz sam. Nasz informatyk jest totalnym lamerem. Nie ma pojęcia o zabezpieczeniach.* (Felix, Net i Nika..., с. 35)

– *Papa... Sprawdź sam. Nasz informatyk – pełny profan. On nie rozumie się w ochronie danych.* (Felix, Net..., с. 203)

Перевод адекватно передаёт смысл и эмоциональную окраску оригинала. Однако для сохранения технологического контекста *lamer* можно было бы заменить на более точный эквивалент, например, *чайник*

(в технологическом жаргоне – некомпетентный пользователь), или оставить транслитерацию *ламмер* с кратким пояснением в примечании.

Таким образом, перевод *lamer – профан* можно рассматривать как частичное калькирование, поскольку оно передаёт общее значение, но не учитывает узкоспециальный контекст. Более точным решением (чтобы не потерять ключевые коннотации оригинала) было бы использование адаптации с пояснением или транслитерации.

Pupa blada, в свою очередь, является в польском языке разговорным, юмористическим оборотом, который используется для описания ситуации, когда что-то пошло не так или выглядит безнадежно. Это более мягкая форма фразы *dupa blada*⁷⁸, имеющей похожее значение, но с более вульгарным оттенком.

На русский язык *pupa blada* переведено как *полная жопа*. Этот перевод усиливает грубость и меняет тон высказывания, делая его более резким и вульгарным, чем оригинал:

Patrzyli na pulsującą, błękitną bryłę siedzącą w samym środku pierścienia. Iskry przebiegały po jej powierzchni i rozpełzły się po podłodze. – Pupa blada – Net zgrzytnął zębami. (Felix, Net i Nika..., с. 425)

Они смотрели на пульсирующее голубое тело, находящееся в самой середине кольца. Искры пробежали по его поверхности и рассыпались по полу. – Полная жопа, – Нэт закрипел зубами. (Феликс, Нэт и Ника..., с. 293)

Хотя перевод *полная жопа* передаёт эмоциональную насыщенность оригинального выражения, он не сохраняет мягкости и юмористического оттенка оригинальной фразы. Более подходящим эквивалентом могло бы быть использование следующих выражений: *полная попа*, *дела плохи* или *совсем беда*. Такие варианты сохранили бы разговорный характер фразы, не утрачивая её экспрессивности, но избежали бы излишней вульгарности.

⁷⁸ Статья: *dupa blada*: <https://wsjp.pl/haslo/podglad/25296/dupa-blada> (Дата обращения: 17.11.2024)

Оба примера показывают, как нам кажется, важность сохранения стилистической и эмоциональной точности при переводе пейоративных и разговорных выражений, особенно в литературе для детей и молодёжи.

В данном виде литературы – хотя, конечно, не только в нём, для характеристики людей в уничижительном аспекте могут использоваться зоонимы:

– *Ale z nas **osły!** – wykrzyknął nagle – W środku jest cień. Pewnie roi się tam od biomechów! – Ja cię! – Net pacnął się w czoło – Głupi ma szczęście!* (Felix, Net i Nika...с. 421)

– *Ну мы и **бараны!** – внезапно воскликнул он. – Внутри тень. Там кишат биомехи! – Черт! – Нэт хлопнул себя по лбу. – Что ж так не везет!* (Феликс, Нэт и Ника..., с. 292)

В польском языке слово *osioł* метафорически обозначает упрямого человека (фразеологизм: *uparty jak osioł* / *упрямый как осёл*), но также может использоваться в значении *глупый человек*. В русском переводе *osioł* был передан как *баран*. В русском языке слово *баран* используется в переносном, оскорбительном смысле для описания ограниченности ума или бездумного следования за кем-либо. Хотя оба слова – *osioł* и *баран* – являются уничижительными метафорами, связанными с животными, русский эквивалент теряет важный аспект польского оригинала – упрямство. Для точной передачи смысла оригинала и сохранения культурной метафоры более уместным было бы использование слова *ослы* или другого эквивалента, подчёркивающего упрямство, такого как *упрямцы*.

Подытоживая эту часть настоящей главы, можно сказать, что анализ лексики подстандарта в молодёжной литературе показывает важность выбора адекватных стратегий и техник перевода. В данном виде литературы использование ненормативной лексики является, как мы уже отмечали, спорным, однако автор использует креативные решения, такие

как замена вульгарных слов на цензурное «пиип». Переводчик успешно адаптировал этот приём в русской версии, сохранив не только стилистическую целостность текста, но и юмористический эффект, важный для легкой атмосферы произведения.

Успешность перевода заключается в грамотном выборе техник и стратегий, позволяющих сохранить художественную выразительность и доступность текста для подростковой аудитории. Основные вызовы связаны с удержанием юмористического и эмоционального эффекта, избегая при этом чрезмерного использования вульгаризмов и обеспечивая соответствие культурным и языковым ожиданиям русскоязычных читателей.

В ходе нашего анализа было установлено, что использование ненормативной лексики в литературе преследует различные цели и выполняет множество функций. Оно позволяет авторам создавать правдоподобные и реалистичные образы, точно отражать эмоциональное состояние персонажей и усиливать динамику повествования. Вместе с тем использование грубости нередко носит ироничный или юмористический характер. Такие выражения создают контраст с основным тоном текста, вызывая у читателя неожиданные эмоции, от удивления до смеха. В фантастической литературе ненормативная лексика часто органично вписывается в изображённый мир, подчёркивая атмосферу социального распада, упадка морали и общего отчаяния персонажей.

Современная литература всё чаще отходит от элитарных языковых норм, приближаясь к речи обычного человека. Ненормативная лексика перестала быть строгим табу и воспринимается как часть повседневной речи. Фантастика, как и другие жанры, подвержена тенденциям к разрушению языковых и литературных норм. Использование ненормативной лексики становится способом эксперимента, попыткой вызвать у читателя эмоциональную реакцию или пересмотреть

устоявшиеся правила языка. Это особенно актуально для постмодернистской фантастики, где язык становится не просто средством коммуникации, но и самостоятельным элементом игры.

Переводчики, работающие с текстами, содержащими грубые выражения, сталкиваются с особыми трудностями. Они применяют разнообразные стратегии и техники, напр., прямой перевод, смягчение (эвфемизацию), калькирование, игру слов и адаптацию. Каждый из этих методов позволяет передать смысл и эмоциональную насыщенность оригинального текста, при этом адаптируя его к культурным особенностям и ожиданиям целевой аудитории.

Особенно важно учитывать законодательные ограничения, существующие в разных странах, такие как российский закон о запрете ненормативной лексики. В России использование ненормативной лексики регулируется законом № 101-ФЗ⁷⁹, что вносит дополнительные сложности в работу переводчиков. Введение эвфемизмов и иных приёмов часто обусловлено необходимостью соблюдения законодательных норм. Это приводит к адаптации текста, которая может снижать его реалистичность, но делает произведения доступными для массовой аудитории.

Нами было проанализировано около 90 фрагментов, содержащих подстандартную лексику с применением как количественного, так и качественного анализа. Собранный материал кажется нам представительным для того, чтобы попытаться выявить тенденции в использовании ненормативной лексики и её переводе. Этот подход подтвердил, как нам кажется, что использование грубых слов остаётся важным художественным приёмом, несмотря на связанные с ним культурные и законодательные ограничения. Ненормативная лексика в современной литературе является не просто инструментом шокирования,

⁷⁹ Федеральный закон от 05.05.2014 г. № 101-ФЗ: kremlin.ru (Дата обращения 11.11.2024). Этот закон вносит изменения в Федеральный закон «О государственном языке Российской Федерации» и другие законодательные акты, регулирующие использование русского языка.

но мощным выразительным средством, способным углубить восприятие текста читателем и разрушить устоявшиеся литературные стереотипы. Её роль особенно значима в произведениях, которые стремятся быть максимально правдивыми и эмоционально насыщенными. В связи с этим проблема её адекватной передачи на другие языки остаётся одной из важных проблем художественного перевода.

Заключение

Проведённый в настоящем исследовании анализ показал сложность переводческих решений, касающихся фантастической литературы. Особое внимание было уделено проблемам передачи языковой специфики отдельных элементов текста, включая перевод лексики подстандарта, способы отражения категории чуждости и элементов «третьей культуры», интертекстуальные отсылки, а также трудности, связанные с переводом имён собственных, которые, особенно в случае аллюзивных наименований, неизменно оказываются культурно обусловленными.

Перевод фантастических произведений требует особого подхода, учитывающего жанровые характеристики. Исследованные тексты показывают жанровое разнообразие, включающее, например, произведения с элементами альтернативной истории и научной фантастики, ужасы, исторические контексты и др. Это требует гибкости в выборе переводческих стратегий, позволяя передавать как специальную терминологию, так и стилистические особенности оригинала.

Фантастическая литература экспериментирует с языком, создавая новые слова и выражения, вводя неологизмы, терминологические единицы и псевдотермины, а также специфическую лексику. В процессе перевода такие элементы передаются различными способами, которые мы подробно анализировали.

Кроме того, в произведениях фантастической литературы часто используются элементы, связанные с категорией «чужого», в том числе заимствования из различных языков (латинские, французские, испанские, английские выражения), которые могут сохраняться в оригинальной форме или подвергаться адаптации. Сложность для передачи, из-за отсутствия прямых аналогов в целевом языке, представляют собой также

неологизмы. Их перевод требует поиска компромиссных решений между точностью и понятностью.

Анализ выбранных польских произведений в русских переводах позволил выявить основные закономерности передачи имён собственных, лексики подстандарта, интертекстуальных элементов и сигналов чуждости, а также оценить эффективность применяемых стратегий перевода.

Проведённое исследование позволяет сделать вывод о том, что перевод фантастической литературы представляет собой не просто процесс передачи содержания, но и сложную трансформацию языковых, культурных и жанровых характеристик.

Мы надеемся, что полученные результаты будут полезными для дальнейших исследований в области художественного перевода, особенно в контексте работы с жанрами, насыщенными специальной терминологией и культурно обусловленными элементами. Переводчик в таких случаях выступает не просто как посредник между языками, но и как интерпретатор, формирующий восприятие фантастического мира в новом культурном пространстве.

БИБЛИОГРАФИЯ

ЛИТЕРАТУРА НА РУССКОМ ЯЗЫКЕ

- Gliński M.: *Вся правда о польских именах*: <https://culture.pl/ru/article/slavic-first-names-explained> (Дата обращения: 09.09. 2024).
- Józwiak J.: *Культурологическая информация антропонимов в переводческой практике*. В: *Русистика и современность*. Т 1. *Лингвокультурология и межкультурная коммуникация*. Санкт-Петербург 2011, с. 324–329.
- Kruglik P.: *Проявления категории чужого в романе «Ночар» Магдалены Козак и его переводе на русский язык*. В: „Prace Naukowe Młodych Filologów”. Ред. G. Wilk, A. Gasz. Katowice 2019, с. 132–139.
- Kruglik P.: *К вопросу о переводе подстандартной лексики (на материале русского перевода романа «Ночар» Магдалены Козак)*. В: *Studenckie przestrzenie przekładu*. Ред. A. Paszkowska et al. Katowice 2020, с. 61–71.
- Kruglik P.: *Термины и псевдо термины в научной фантастике (о русском переводе «Идеального несовершенства» Яцека Дукая)*. „Przegląd Rusycystyczny”. Nr 2, 2022, с. 150–166. DOI:10.31261/pr.13579.
- Абросимова Н. А.: *К вопросу о переводе ненормативной лексики в кинотексте*: <https://cyberleninka.ru/article/n/k-voprosu-o-perevode-nenormativnoy-leksiki-v-kinotekste/viewer> (Дата обращения: 14.11.2024).
- Агоева М. М., Климова Н. Ю., Голик Н. А.: *Неосемантизация как маркер эволюции словарного фонда*. «Филология». Серия: Гуманитарные науки, № 6, 2023, с. 122–125. DOI 10.37882/2223-2982.2023.6.01 (Дата обращения: 07.01.2023)
- Алексеева И.С.: *Текст и перевод. Вопросы теории*. Москва 2008.
- Аминова А.А., Хафизова А.А.: *Проблемы адаптации стилистически сниженной лексики в языке переводов*. Вестник ТГГПУ. № 2 (44), 2016, с. 11–16. (Дата обращения: 17.11.2024);
- Арутюнова Н.Д.: *Язык и мир человека*. 2-е изд., испр. Москва 1999.
- Беркутова В.: *Феминативы в русском языке: лингвистический аспект*. <https://scipress.ru/philology/articles/feminativy-v-russkom-yazyke-lingvisticheskij-aspekt.html> (Дата обращения: 16.06.2022).
- Васильева Н.В.: *Собственное имя в мире текста*. Москва 2005.
- Виноградов В.В.: *Русский язык. Грамматическое учение о слове*. Москва 1972.
- Виноградов В.С.: *Перевод. Общие и лексические вопросы*. Москва 2006.

- Влахов С., Флорин С.: *Непереводимое в переводе*. Москва 1980. http://lib.yusu.am/disciplines_bk/b15a16a77c61f49f6da93583d3ebc30c.pdf (Дата обращения: 14.09.2024).
- Волкова Т. А.: *Дискурсивно-коммуникативная модель перевода*. Москва 2010.
- Воробьева И. А.: *Понятие «неологизм». Классификация неологизмов в английском языке*. «Вестник Хабаровского государственного университета экономики и права». № 3 (101), 2019, с. 158–166.
- Гак В.Г.: *Языковые преобразования*. Москва 1998.
- Гарбовский Н. К.: *Теория перевода*. Москва 2004
- Головачёва И.В.: *Фантастика и фантастическое: поэтика и прагматика англо-американской фантастической литературы*. Санкт-Петербург 2013. http://az.lib.ru/n/nodxe_s/text_0010.shtml (Дата обращения: 14.03.2020).
- Гришкина Е.Н.: *Проблема соотношения понятий «неологизм» и «новое слово» (психолингвистический аспект)*: https://elar.urfu.ru/bitstream/10995/40795/1/avfn_2016_02.pdf (Дата обращения: 06.01.2023).
- Дьякова Т.В.: *Адекватность выбора способов перевода искусственных антропонимов в жанре фэнтези *на материале произведений Дж. Ролинг*. «Lingua Mobilis» № 1 (40), 2013, с. 18–22.
- Ермолович Д.И.: *Имена собственные на стыке языков и культур*. Москва 2001.
- Завьялова Ю.: *Особенности перевода ненормативной и сниженной лексики на материале социального комикса*: www.nauteh-journal.ru/files/245e44c7-6084-436f-9171-5ecdb3fb723a (Дата обращения: 17.11.2024);
- Иванов В.Е., Нестерова Н.М.: *Об использовании переводческих трансформаций при передаче культурем*: «Нижевартовский филологический вестник», Том 9, № 2, 2024, с. 117–124: <https://filvestnik.nvsu.ru/2500-1795/article/view/642677> (Дата обращения: 23.10.2024).
- Илюшкина М.Ю.: *Теория перевода: основные понятия и проблемы*. Екатеринбург 2015.
- Ищенко В.С.: *Жанровые особенности научной фантастики на материале романа Л. Цысинь «Задача трех тел»*: https://www.elibrary.ru/download/elibrary_40873046_49040963.pdf (Дата обращения: 22.03.2020).
- Казакова Т.А. *Художественный перевод. Теория и практика*. Санкт-Петербург 2006.

- Кишина Е.В.: *Комплексное исследование категории «свойственность – чуждость» в русском языке*. <https://cyberleninka.ru/article/n/kompleksnoe-issledovanie-kategorii-svoystvennost-chuzhdost-v-russkom-yazyke/viewer> (Дата обращения: 03.12.2024)
- Кузьмина М.И.: *Имя собственное в художественной речи*. «Лингвистика и межкультурная коммуникация». Выпуск № 2(16), 2015, с. 70–76.
- Купина Н.А, Литовская М.А., Николина Н.А.: *Массовая литература сегодня*. Москва 2009.
- Ларина Т.В., Козырева М.М., Горностаева А.А.: *О грубости и коммуникативной этике в межкультурном аспекте: постановка проблемы*. «Вестник Российского университета дружбы народов». Сер. Лингвистика. № 2, 2012, с. 126–133.
- Лем С.: *Science fiction – безнадёжный случай – с исключениями*. http://jewish-library.ru/lem/moy_vzglyad_na_literaturu/2/7/2.htm (Дата обращения: 17.04.2023).
- Лем С.: *Фантастика и футурология. Книга первая*. Пер. В. Борисов: <https://www.maxima-library.com/mob/b/261951?format=read> (Дата обращения: 20.11.2023).
- Максимова К.Е.: *Приемы перевода ненормативной лексики в романе Ирвина Уэлша «Кошмары Ауста Марабу»* https://elibrary.ru/download/elibrary_49307930_83146645.pdf (Дата обращения: 18.11.2024).
- Мзареулов К.: *Общий курс фантастики*. Huston 2006. https://www.gumer.info/bibliotek_Buks/Literat/mzar/index.php (Дата обращения: 09.09.2023).
- Минкевич Г., Нургалеева А.: *Что такое спирулина и зачем она нужна?* <https://www.championat.com/lifestyle/article-4482553-chto-takoe-spirulina-i-zachem-ona-nuzhna-polza-i-vred-dlya-organizma-dlya-chego-i-kak-prinimayut-spirulinu.html> (Дата обращения: 10.06.2023).
- Митягина В. А. Фадеева М. Ю. *Преодоление инаковости в переводе: интернациональный презентационный дискурс высшей школы*. Т. 21. № 5, 2022: <https://cyberleninka.ru/article/n/preodolenie-inakovosti-v-perevode-internatsionalnyy-prezentatsionnyy-diskurs-vysshey-shkoly/viewer> (Дата обращения: 03.12.2024).
- Михайлов В.Н.: *О роли собственных имен в литературном творчестве (на материале антропонимов в романе А.С. Пушкина «Евгений Онегин»)*. «Вопросы русской литературы». Вып. № 2 (28), 1976, с. 67–76.
- Нудельман Р. И.: *Фантастика: В: Краткая литературная энциклопедия*. Т. 7. Гл. ред. А. А. Сурков. Москва 1972.

- Нуралиева Г.: *Методы перевода собственных имен и особенности перевода некоторых групп имен собственных*: «Вестник современной науки». № 4, 2016, с. 40–42.
- Озерский А.: *Ненормативная лексика в английском и русском художественном дискурсе*: <https://cyberleninka.ru/article/n/nenormativnaya-leksika-v-angliyskom-i-russkom-hudozhestvennom-diskurse/viewer> (Дата обращения: 14.11.2024);
- Панкова Л.: *Карнавальная функция мата в художественных произведениях*: doxa.onu.edu.ua/Doxa5/349-355.pdf (Дата обращения: 16.11.2024);
- Пеньковский А.Б.: *О семантической категории «чуждости» в русском языке*. В: Григорьев В. П. (отв. ред.): *Проблемы структурной лингвистики 1985–1987*. Москва 1989, с. 54–82.
- Попова Т. В.: *Русская неология и неография*. Екатеринбург 2005.
- Роспонд С.: *Структура и классификация древневосточнославянских антропонимов (имена)*. Пер. Е.С. Тихомирова. «Вопросы языкознания». № 3, 1965, с. 3–21.
- Рябцева Н.К.: *Прикладные проблемы переводоведения. Лингвистический аспект*. Москва 2013.
- Сальмон Л.: *Личное имя в русском языке (фрагменты)*. В: Казакова Т. А.: *Художественный перевод. Теория и практика*. Санкт-Петербург 2006, с. 399–418.
- Сарин Л.: *Литературный проект Д. Глуховского «Вселенная метро 2033» в контексте развития отечественной сетевой словесности*. <http://www.vestnik.vsu.ru/pdf/phyllolog/2017/01/2017-01-13.pdf> (Дата обращения: 11.07.2024).
- Сдобников В. В.: *Оценка качества перевода: коммуникативно-функциональный подход*. Москва 2015.
- Сиренко Т.С.: *Аллюзивные имена собственные как средство выражения авторской интенции*. «Филологические науки» 2015, с. 68–70.
- Скворцов В.В.: *Фантастика. Вопрос терминологического перевода*. «Филологические науки», № 6 (47), 2014, с. 132–136.
- Стернин И.А.: *Неприличная форма высказывания в лингвокриминалистическом анализе текста*: <https://rusexpert.ru/public/statjy-pdf/Sternin2011.pdf> (Дата обращения: 20.11.2024)
- Стругацкий А., Стругацкий Б.: *Фантастика – литература*. В сб.: *О литературе для детей*. Вып. 10. (Составитель: не указан) Ленинград 1965, с. 131–141.
- Суперанская А.В. *Общая теория имени собственного*. Отв. ред. А.А. Реформатский. Москва 1973.

- Тодоров Ц.: *Введение в фантастическую литературу*. Пер. с французского Б. Нарумов. Москва 1999.
- Топер П.М.: *Перевод в системе сравнительного литературоведения*. Москва 2001.
- Федоров А.В.: *Основы общей теории перевода*. Москва 2002.
- Фонякова О.И. *Имя собственное в художественном тексте*. Уч. пособие. Ред. Сеина И.А. Ленинград 1990.
- Шанский М.Н.: *Лексикология современного русского языка*. 3-е изд. Москва 2007.
- Шапиро М.: *100 великих евреев*. Москва 2004.
- Эко У.: *Миры научной фантастики*. В: Его же: *О зеркалах и другие истории*. Пер. А. Голубцов, Л. Кац. Москва 2020.

ЛИТЕРАТУРА НА ДРУГИХ ЯЗЫКАХ

- Adamczyk-Garbowska M.: *Polskie tłumaczenia angielskiej literatury dziecięcej*. Wrocław 1988.
- Adamowicz-Pośpiech A.: *Intertekstualność jako dominanta przekładu*. „Między Oryginałem a Przekładem XVIII. Dominanta a przekład”. Ред. А. Bednarczyk, J. Brzozowski. Kraków 2012, с. 163–180.
- Adamowicz-Pośpiech A.: *O tłumaczeniu elementów «trzeciej kultury» i języka niestandardowego na przykładzie polskich wersji „Lorda Jima” Josepha Conrada*
https://rebus.us.edu.pl/bitstream/20.500.12128/16284/1/Adamowicz_Pospiech_O_tlumaczeniu_elementow_trzeciej_kultury.pdf (Дата обращения: 19.12.2024).
- *Apokalipsa wg św. Jana*. В: *Pismo Święte Nowego Testamentu*. Пер. О. А. Jankowski. Olsztyn 2002.
- Bach A.: *Deutsche Namenkunde*. Bd I. *Die deutsche Personennamen*. Т. 1. Heidelberg 1952.
- Baker M.: *In Other Words: A Coursebook on Translation*. London; New York 1992.
- Balcerzan E.: *Tłumaczenie jako „wojna światów”*. *W kręgu translatologii i komparatystyki*. Poznań 2010.
- Bednarczyk A.: *Kulturowe aspekty przekładu literackiego*. Katowice 2002.
- Bednarczyk A.: *W poszukiwaniu dominanty translatorskiej*. Warszawa 2008.
- Berdychowska Z.: *Termin w przekładzie*. В: Piotrowska M. (ред.): *Język trzeciego tysiąclecia. Konteksty przekładowe*. Kraków 2005, с. 119–128.

- Białek E.: *Słów kilka o kolokwializacji w oryginale i przekładzie*: <https://journals.akademicka.pl/moap/article/view/1869/4458> (Дата обращения: 14.11.2024);
- Bogdanowicz E.: *Konotacje nazw własnych (na materiale publicystyki prasowej)*. Białystok 2017.
- Brzozowska D., Chłopicki W. (ред.): *Termin w językoznawstwie*. Kraków 2012.
- Buława M.: *Przekleństwa z komponentem szlag/szlak w języku ogólnopolskim i w gwarach*. DOI: <https://jezyk-polski.pl/index.php/jp/article/view/57> (Дата обращения: 11.10.2024).
- Chapman G.: *Marilyn Monroe. B: The Guide to United States Popular Culture*. Ред. R. Browne, P. Browne. Madison 2001.
- Chomik M., Krajewska M.: *Od nominacji do kreacji. Rzecz o przekładzie neologizmów science fiction*. Toruń 2011.
- Chrobak M.: *Nazwy własne w przekładzie. Teoria i praktyka*. Kraków 2024.
- Cieślikowa A.: *Nazwy własne w różnych gatunkach tekstów literackich*. B: *Onomastyka literacka*. Ред. M. Biolik. Olsztyn 1993, c. 33–39.
- Clute J.: *Pardon This Intrusion: Fanstastika in the World Storm*, Essex 2011: https://www.academia.edu/28188433/Pardon_this_intrusion_Fantastika_in_the_World_Storm (Дата обращения: 10.03.2024).
- Cook J.: *Potoczność w przekładzie dialogu powieściowego. Na materiale polskich przekładów współczesnej francuskiej prozy powieściowej*. Kraków 2019.
- Crowley A., MacGregor Mathers S. L.: *Lesser Key of Solomon*. Woodbury 2016.
- Domaciuk-Czarny I.: *Nazwy własne w prozie Stanisława Lema*. Lublin 2003.
- Dziwisz M.: *Zjawisko wędrówki autorskich neologizmów między tekstami z kręgu literatury fantasy jako wyzwanie dla tłumacza (na materiale przekładów utworów J.R.R. Tolkiena i A. Sapkowskiego na języki polski i rosyjski)*. „Acta Polono-Ruthenica” 1(XIX), 2014, c. 207–215.
- Dziwisz M.: *Elementy intertekstualne w tekstach z kręgu literatury fantasy – analiza oryginałów i przekładów wybranych utworów Andrzeja Sapkowskiego*. B: Lewicki R. (ред). *Przekład. Język. Kultura*. V. Lublin 2018, c. 121–131.
- Dziwisz M.: *Kreowanie rzeczywistości fantastycznej w oryginale i przekładzie wybranych utworów literatury fantasy*. Kraków 2020.
- Eco U.: *Apokaliptycy i dostosowani*. Пер. P. Salwa. Warszawa 2010.
- Eco U.: *Światy science fiction*. B: *Po drugiej stronie lustra i inne eseje*. Пер. J. Wajs. Warszawa 2012, c. 233–241.
- Florin S.: *Realia in Translation*. B: P. Zlateva (ред.) *Translation as Social Action: Russian and Bulgarian Perspectives*. London 1993, c. 122–128.

- Fros H., F. Sowa: *Twoje imię. Przewodnik onomastyczno-hagiograficzny*. Kraków 1975.
- Gary W.: *Evaporating Genres. Essays on Fantastic Literature*. Middletown 2011.
- Gaska M.: *Elementy trzeciej kultury w procesie tłumaczenia prozy Holenderskich Indii Wschodnich na języki polski i niemiecki*. Kraków 2021.
- Gorliński-Kucik P.: *TechGnoza, uchronia, science fiction. Proza Jacka Dukaja*. Katowice 2017.
- Gunn J.: *The Road to Science Fiction*. New York 1977.
- Gutfeld D.: *Elementy kulturowe w angielsko-polskich przekładach science fiction i fantasy*. Toruń 2012.
- Handke R.: *Neologizm a język nauki i techniki w stylizacji prozy fantastyczno-naukowej Stanisława Lema*. B.: Trzynadłowski J.: (ред.): *Styl i kompozycja. Konferencje teoretycznoliterackie w Toruniu i Ustroniu*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1965.
- Handke R.: *Polska proza fantastyczno-naukowa. Problemy poetyki*. Wrocław–Warszawa–Kraków 1969.
- Handke R.: *Językowe sposoby kreowania składników fantastycznonaukowych*. B.: *Spór o SF. Antologia szkiców i esejów o science fiction*. Ред. R. Handke, L. Jęczyński, B. Sokółska. Poznań 1989, c. 228–248.
- Harari Y.N.: *Science Fiction*. B.: *Его же: 21 лекции на XXI век*. Warszawa 2018, c. 315–327.
- Hejwowski K.: *Kognitywno-komunikacyjna teoria przekładu*. Warszawa 2004.
- Hejwowski K.: *Nazwy własne w tekście literackim – techniki tłumaczenia*. B.: Lewicki R. (ред.): *Przekład. Język. Kultura III*. Lublin 2012, c. 11–22.
- Hejwowski K.: *Iluzja przekładu*. Katowice 2015.
- Holmes J. S.: *Translated! Papers on Literary Translation and Translation Studies*. Amsterdam 1988.
- House J.: *Translation as Communication across Languages and Cultures*. London & New York 2016.
- Irzyk Z.: *O literaturze fantastycznej*, „Współczesność”. № 7, 1957.
- Irzykowski K.: *Fantastyka*. „Maski”. № 32/33, 1918.
- Jakus-Borkowa E.: *Nazewnictwo polskie*. Opole 1987.
- James E.: *Science Fiction in the 20th Century*. Oxford 1994.
- Józwiak J.: *Antroponimy we współczesnych tłumaczeniach rosyjskich tekstów literackich*. „Acta Polono-Ruthenica”. T. XVIII, Olsztyn 2013, c. 175–183.
- Józwiak J.: *Konteksty. Decyzje. Konsekwencje. Problemy przekładu*. Bydgoszcz 2016.
- Józwiak J.: *Obecność kultury obcej w oryginale i przekładzie*. B.: Lewicki R. (ред.): *Przekład. Język. Kultura V*. Lublin 2018, c. 75–84.

- Kaleta Z.: *Teoria nazw własnych*. B: *Polskie nazwy własne. Encyklopedia*. Red. E. Rzetelska-Feleszko. Warszawa-Kraków 1998.
- Kaźmierczak M.: *Na peryferiach teorii – trzeci język w przekładzie*. <https://journals.akademicka.pl/moap/article/view/1800/4551>, c. 62. DOI: 10.12797/MOaP.22.2016.31.04 (Data обращения: 07.12.2024).
- Klapcsik S.: *Liminality in Fantastic Fiction: A Poststructuralist Approach*. McFarland 2012.
- Klisiewicz E.: *Strukturalny typ nazwisk na -ski jako jeden ze stereotypów polskiego nazwiska*. „Annales Academiae Paedagogicae Cracoviensis”, Folia 19, «Studia Linguistica» II, 2004.
<https://rep.up.krakow.pl/xmlui/bitstream/handle/11716/4643/AF019--12--Strukturalny-typ-nazwiska--Klisiewicz.pdf> (data обращения: 17.10.2022).
- Kruglik P.: *Językowe eksperymenty Jacka Dukaja i ich odzwierciedlenie w przekładzie (na materiale powieści „Perfekcyjna niedoskonałość”)*. „Studia Translatorica”. № 12, 2021, c. 193–204; DOI:10.23817/strans.12-13.
- Kruglik P.: *O przekładzie leksyki podstandardowej na materiale powieści „Nocarz” Magdaleny Kozak*. „Studia Translatorica”. № 13, 2022, c. 209–220. DOI: 10.23817/strans?
- Kurth P.: *The Life of Anna Anderson*. Boston 1983.
- Lekiewicz Z.: *Refleksja i terapia*. „Fantastyka”. № 1, 1983, c. 52–54.
- Lem S.: *Fantastyka i futurologia*. Kraków 1970.
- Lem S.: *Science fiction – beznadziejny przypadek z wyjątkami*. <https://solaris.lem.pl/ksiazki/eseje/poglad-na-literature/177-fragment-moj-poglad-na-literature-sf> (Data обращения: 14.03.2020).
- Leppihalme R.: *Culture Bumps. An Empirical Approach to the Translation of Allusions*. Clevedon 1997.
- Leś M., Stasiewicz W., Stasiewicz P.: *Wstęp*. B: *Tekstowe światy fantastyki*. M. Leś, W. Stasiewicz, P. Stasiewicz (red.) Białystok 2017, c. 7–10.
- Lewicki R.: *Przekład wobec zjawisk podstandardowych*. Lublin 1986.
- Lewicki R.: *Obcość w odbiorze przekładu*. Lublin 2000.
- Lewicki R.: *Wymiar językowy i wymiar kulturowy w ekwiwalencji przekładowej*. B: Hejwowski K., Szczesny A., Topczewska U. (red.): *50 lat polskiej translatoryki*. Warszawa 2009, c. 95–100.
- Lewicki R.: *Niektóre kulturowe aspekty ustalania ekwiwalencji w przekładzie nazw własnych*. B: Lewicki R. (red.): *Przekład. Język. Kultura*. II. Lublin 2010, c. 31–38.
- Lewicki R.: *O nazwach realiów i ich tłumaczeniu – próba rewizji*. B: Lewicki R. (red.): *Przekład. Język. Kultura* IV. Lublin 2015, c. 109–121.
- Lewicki R.: *Zagadnienia lingwistyki przekładu*. Lublin 2017.

- Lubocha-Kruglik J.: *Co nam przeszkadza w tłumaczeniu, czyli jeszcze o barierach w przekładzie*. B: J. Lubocha-Kruglik, O. Małysa (ред.) *Przestrzenie przekładu*. Katowice 2016, c. 13–30.
- Lundwall S.: *Science Fiction: What It's All About*. New York 1971.
- Majdzik K., Słapek D.: *Narzędzia analizy przekładu*. Toruń 2015.
- Majewski P.: *Błędni rycerze umysłu. O pisarstwie Jacka Dukaja*. B: *Ćwiczenia z rozpaczy. Pesymizm w prozie polskiej po 1985 roku*. Ред. J. Jarzębski, J. Momro. Kraków 2011, c. 485–510.
- Majkiewicz A.: *Intertekstualność – implikacje dla teorii przekładu*. Warszawa 2008.
- Manasterska-Wiącek E.: *Polska poezja dla dzieci w przekładach na język rosyjski*. Lublin 2009.
- Manasterska-Wiącek E.: *Tłumaczenia a zjawisko dyfuzji i paradyfuzji*. B: Lewicki R. (ред.): *Przekład. Język. Kultura IV*. Lublin 2015, c. 123–135.
- Milton J.: *Raj utracony*. Пер. М. Сłomczyński. Kraków 1986.
- Nagórko A.: *Zarys gramatyki polskiej*. Warszawa 1997.
- Newmark P.: *A Textbook of Translation*. New York & London. 1988.
- Newmark P.: *About Translation*. Clevedon & Philadelphia 1991.
- Newmark P.: *Paragraphs on Translation*. Clevedon 1993.
- Nida E.: *Zasady odpowiedniości*. Пер. А. Skucińska. B: P. Bukowski, M. Heydel (ред.): *Współczesne teorie przekładu*. Antologia. Kraków 2009.
- Nodier, J.-Ch.-E.: *Du fantastique en littérature*. Paryż 2018 (1830).
- O’Leary Z.: *The Essential Guide to Doing Your Research Project*. California&London 2010.
- Oramus D.: *O pomieszaniu gatunków. Science fiction a postmodernizm*. Warszawa 2010.
- Paczyńska I.: *Tendencje rozwojowe współczesnej polszczyzny na podstawie innowacji uzupełniających pochodzących ze współczesnej prozy science fiction*. „Poznańskie Studia Polonistyczne. Seria Językoznawcza”. Nr 1, c. 151–166.
- Parrinder P.: *Science Fiction. Its Criticism and Teaching*. New York 2003.
- Piotrowska M., Dybiec-Gajer J. (ред.): *Przekład – teorie, terminy, terminologia*. Kraków 2012.
- Polak A.: *Grając przeszłością i przyszłością. Rosyjska fantastyka aletrantyczna i socjologiczna*. Katowice 2015.
- Potent-Ambroziewicz M.: *Od morfy po mech – wariacje na temat człowieczeństwa w prozie Jacka Dukaja*. „Annales Universitatis Mariae Curie-Skłodowska” Vol. XXXV, 2017, c. 115–123.
- Potocki J.: *Rękopis znaleziony w Saragossie*. Пер. Е. Chojecki. <http://wolnelektury.pl/katalog/lektura/rekopis-znaleziony-w-saragossie>. Lipsk 1847. (Дата обращения: 11.09.2023).

- Przytuła P.: *Poza granice języka – innowacje językowe w prozie Jacka Dukaja (rodzaje i funkcje)*. „Prace Językoznawcze” XXII/2, 2020, c. 191–204.
- Rudyk A.: *Zwroty adresatywne w języku polskim i rosyjskim*. Rzeszów 2021.
- Sadowska M.: *Elementy trzeciej kultury w przekładach polskich wersji „Mistrza i Małgorzaty” Michaila Bułhakowa*. „Acta Polono-Ruthenica”. № XXIII, 2018, T. 3 c. 141–155.
- Saldanha G., O’Brien S.: *Research Methodologies in Translation Studies*. London-New York 2013.
- Salich H.: *Techniki i strategie tłumaczenia neologizmów autorskich. Polska literatura fantastyczna i fantastycznonaukowa w przekładach angielskich*. Warszawa 2018.
- Sandner D.: *Fantastic Literature: A Critical Reader*. Westport 2006.
- Scholes R., Rabkin S. E.: *Science Fiction, History, Science, Vision*. New York 1977.
- Skołuda C., *O fantastyce w literaturze*, „Ruch Literacki”, № 3, 1960, c. 188–197.
- Skubalanka T.: *Neologizmy w polskiej poezji romantycznej*. Toruń 1962.
- Smuszkiewicz A.: *Zaczarowana gra. Zarys dziejów polskiej fantastyki naukowej*. Poznań 1982.
- Stableford B.: *Slaves of the Death Spiders and Other Essays on Fantastic Literature*. San Bernardino 2006.
- Sutor J.: *Etykieta dyplomatyczna z elementami protokołu i ceremoniałów*. Warszawa 2016.
- Szczerbowski T.: *Polskie i rosyjskie słownictwo slangowe*. Kraków 2018.
- Tambor J.: *Neologizmy SF*. „Fantastyka”. Nr 10, 1985, c. 60.
- Tambor J.: *Język polskiej prozy fantastyczno-naukowej*. Katowice 1990.
- Tambor J.: *O czasownikowych regularnościach. Wyznaczniki fleksyjne. B: Sztuka to rzemiosło. Nauczyć Polski i polskiego*. T. 3. Ред. J. Tambor, A. Achtełik. Katowice 2013.
- Todorov T.: *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Пер. R. Howard. New York 1973.
- Tymn M.B. *The Science Fiction Reference Book. A Comprehensive Handbook and Guide to the History, Literature, Scholarship and Related Activities of the Science Fiction and Fantasy Fields*. Washington 1981.
- Uniłowski K.: *Fantastyka i realizm*. B: Bartos E., Chwolik D., Majerski P., Niesporek K. (ред.): *Literatura popularna*. T. 2. *Fantastyczne kreacje światów*. Katowice 2014, c. 15–28.
- Urbanek D.: *Pęknięte lustro. Tendencje w teorii i praktyce przekładu na tle myśli humanistycznej*. Warszawa 2004.

- Uździcka M.: *Paratekst w literaturze fantasy (na podstawie glosariusza)*. „Acta Universitatis Wratislaviensis. Literatura i Kultura Popularna” 26, 2020, c. 151–167.
- Venuti L.: *Strategies of Translation*. B: *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. Ред. M. Baker. London 2001.
- Venuti L.: *The Translator’s Invisibility. A History of Translation*. London – New York 2008.
- Vinay J.-P., Darbelnet J.: *Comparative Stylistics of French and English: A Methodology for Translation*. Amsterdam; Philadelphia 1995.
- Walczak B.: *Chrematonimia – najbardziej dziś dynamiczna kategoria nazewnicza*, <https://dspace.uni.lodz.pl/bitstream/handle/11089/31922/179-184%20Walczak.pdf?sequence=1&isAllowed=> (Дата обращения: 10.01.2024).
- Warchala J.: *Kategoria potoczności w języku*. Katowice 2003.
- Wasilewska K.: *Status i kreacyjna funkcja terminologii naukowej w powieści fantastycznonaukowej na przykładzie „Perfekcyjnej niedoskonałości” Jacka Dukaja*. B: Bartos E., Chwolik D., Majerski P. i Niesporek K. (ред.): *Literatura popularna. T.2. Fantastyczne kreacje światów*. Katowice 2014, c. 263–274.
- Wierzbicka A.: *Understanding Cultures through Their Key Words*. (English, Russian, Polish, German and Japanese). New York–Oxford 1997.
- Wilkoń A.: *Nazewnictwo w utworach Stefana Żeromskiego*. „Prace Onomastyczne” 16. Wrocław–Warszawa–Kraków 1970.
- Wróblewski M.: *Słowo od redaktora*. B: *Nie tylko Lem. Fantastyka współczesna*. Ред. M. Wróblewski. Toruń 2017.
- Zgorzelski A.: *Fantastyka – utopia – science fiction*. Warszawa 1980.
- Zwierzchowski M.: *Współczesna polska proza fantastyczna*: <https://culture.pl/pl/artykul/wspolczesna-polska-proza-fantastyczna> (Дата обращения: 09.09.2023).
- Żmudzki J.: *Thumacza obcowanie z obcością w translacji*. „Studia Translatorica”. Nr 13, 2022, c. 9–22.

ЭНЦИКЛОПЕДИЧЕСКИЕ ИСТОЧНИКИ И СЛОВАРИ

- Baker M. (ред.): *Routledge Encyclopedia of Translation Studies*. London; New York 2005.
- *Cambridge Dictionary*: <https://dictionary.cambridge.org/>
- Clute J., Nicholls P.: *The Encyclopedia of Science Fiction*. London 1993.

- *Collins Dictionary*: <https://www.collinsdictionary.com/dictionary/german-english/andersartigkeit> (Дата обращения: 12.12.2024).
- Cudak R., Pytasz M. (ред.): *Słownik wiedzy o literaturze*. Katowice 2008.
- *Словари и энциклопедии на академике*: <https://dic.academic.ru>
- *Dobry słownik języka polskiego i poradnia językowa*: <https://dobrysłownik.pl/>
- *Glosbe – słownik wielojęzyczny*: <https://pl.glosbe.com/>
- Krajewska M.: *Polsko-rosyjski słownik Lemowych neologizmów*. Toruń 2006.
- *Le Trésor de la Langue Française informatisé (TLFi)*: <https://www.cnrtl.fr>
- *Merriam-Webster Dictionary*: <https://www.merriam-webster.com/> (Дата обращения: 11.01.2025).
- *Oxford English Dictionary*: <https://www.oed.com/> (Дата обращения: 11.01.2025).
- Piszczek Z. (ред.): *Mała encyklopedia kultury antycznej*: A–Z. Warszawa 1983.
- *Słownik języka hiszpańskiego. Diki*: <https://www.diki.pl/słownik-hiszpańskiego>
- *Słownik języka polskiego PWN*: <https://sjp.pwn.pl/>
- *Słownik PONS*: <https://pl.pons.com/>
- *Słownik slangu i mowy potocznej*: <https://miejski.pl>
- *Wielki słownik języka polskiego*: <https://wsjp.pl/>
- *Wikipedia – wolna encyklopedia*: <https://pl.wikipedia.org/>
- *Wikisłownik – wolny, wielojęzyczny słownik*: <https://pl.wiktionary.org/>
- Бабичев Н.Т., Боровский Я.М.: *Словарь латинских крылатых слов*. Под ред. Я.М. Боровского. Москва 1982.
- Белокурова С.П.: *Словарь литературоведческих терминов*. Санкт-Петербург 2007.
- Семашко Н.А. (ред.): *Большая медицинская энциклопедия*. Москва 1936. Т. 34.
- *Большой словарь русских поговорок*: <https://rus-proverbs-dict.slovaronline.com/>
- *Испанско-русский словарь*: <https://diccionario.ru>
- *Карта слов и выражений русского языка*: <https://картаслов.ру>
- Дворецкий И.Х. (ред.): *Латинско-русский словарь*: <https://ashishkin.ru/wp-content/uploads/2019/03/Latinskii---Dvoretskii--.pdf> (Дата обращения: 07.01.2025).
- Ярцева В.Н. (ред.): *Лингвистический энциклопедический словарь*. 2–е изд., Москва 2002.
- *Мультимедийный лингвострановедческий словарь «Россия»*: <https://ls.pushkininstitute.ru/>
- Подольская Н.В.: *Словарь русской ономастической терминологии*. Москва 1978.

- *Портал о русском языке*: <https://gramota.ru>
- *Словари онлайн*: <https://classes.ru>
- *Словарь бизнес-сленга* https://business_slang.academic.ru
- *Словарь литературных терминов*: https://literary_terms.academic.ru/
- *Словарь русского арго*: <https://sanstv.ru/dict/урыть>
- *Словарь синонимов русского языка*: <https://sinonim.org/t/охрененный>
Суперанская А.В.: *Словарь русских имён*. Москва 2005, с. 291.
- Тимофеев Л.И., Тураев С.В.: *Словарь литературоведческих терминов*, Москва 1974.
- *Толковый словарь русского арго*:
<https://www.slovari.ru/search.aspx?s=0&p=3068>
- *Толковый словарь русского языка*: <https://ozhegov.info/slovar/>
- Фролова И.Т. (ред.): *Философский словарь*. Москва 1991.
- *Фразеологический словарь русского литературного языка*: <https://rusphraseology-dict.slovaronline.com>
- *Энциклопедия КМ.RU*: <https://www.km.ru>

ИНТЕРНЕТ-РЕСУРСЫ

- <https://www.medianauka.pl/tazar> (Дата обращения: 09.07.2023).
- *Фантастика – жанры, поджанры, краткая характеристика к ним*:
<https://mir-fantastiki.ru/stati/fantastika-zhanry-podzhanry-kratkaya-kharakteristika-k-nim.html> (Дата обращения: 14.03.2022).
- https://foxford.ru/wiki/literatura/authors-neologism?utm_referrer=https%3A%2F%2Fwww.google.com%2F (Дата обращения: 06.01.2023).
- <https://bigenc.ru/c/vul-garizmy-bd7154> (Дата обращения: 8.06. 2024).
- <https://kartaslov.ru/значение-слова/цирк> (Дата обращения: 09.12.2022).
- <https://natemat.pl/531364,ministra-czy-ministerka-jak-nazywac-kobiece-funkcje-w-rzadzie> (Дата обращения: 11.02.2024).
- <https://nazwy.org/nazwa-hilbert> (Дата обращения: 14.03.2024).
- <https://ptakroku.pl/ptaki-w-polsce/ptak/152-ptak-bekas-kszyk-ptak-gallinago-gallinago> (Дата обращения: 11.10.2024)
- https://rjp.pan.pl/index.php?option=com_content&view=article&id=1861:stanowisko-rjp-w-sprawie-zenskich-form-nazw-zawodow-i-tytulow (Дата обращения: 11.02.2024).
- <https://poradnia-jezykowa.uni.lodz.pl/warto-wiedziec/skladnia/> (Дата обращения: 11.06.2020).
- https://royallib.com/read/britikov_anatoliy/russkiy_sovetskiy_nauchno_fantasticheskiy_roman.html#0 (Дата обращения: 14.03.2022).

- <https://severnymayak.ru/2018/10/01/xyugo-gernsbek-izobretatel-kotoryj-predvidel-budushhee/> (Дата обращения: 21.04.2021).
- <https://znachenieimeny.ru/imena/syuzanna/> (Дата обращения: 17.10.2023).
- <https://sinonim.org/t/ё моё> (Дата обращения: 09.12.2022).
- <https://www.analizfamilii.ru/Buynitskaya/proishozhdenie.html> (Дата обращения: 10.07.2024).
- <https://www.chivas.com/pl-pl/stories/whisky-czy-whiskey-roznice/> (Дата обращения: 01.12.2023)
- https://www.robdrinki.pl/short-drink-a-long-drink-roznice-i-kiedy-wybrac-krotszy/#Krotkie_a_Dlugie_Co_Je_Odroznia (Дата обращения: 07.01.2024)
- https://www.salon24.pl/u/ryuuk/573194,la-verdadera-destreza-czyli-rapier-w-stylu-zorro#google_vignette 10.07.2024).
- <https://www.szukaj-nazwiska.pl/wyszukaj?q=Siedlar> (Дата обращения: 07.11.2023).
- <https://studme.org/81714/literatura/terminologiya> (Дата обращения: 14.06.2020).
- https://www.wipo.int/about-ip/ru/frontier_technologies/ (Дата обращения: 07.01.2023)
- International Bartender Assosiation: <https://iba-world.com/iba-cocktail/sex-on-the-beach/> (Дата обращения: 07.01.2024)
- kremlin.ru (Дата обращения 11.11.2024).
- <http://www.textologia.ru/slovari/lingvisticheskie-terminy/termin/?q=486&n=1894> (Дата обращения: 14.06.2020).
- <https://bankimion.pl/imie/georg/> (Дата обращения: 09.07.2023).
- <https://canalmarmenor.carm.es/inventario-ecologico/fauna/aguamala-acalefo-azul-rhizostoma-pulmo-8/> (Дата обращения: 17.12.2024).
- <https://github.com/nickname76/russian-swea>. (Дата обращения: 10.01.2023).
- <https://icosweb.net/publications/onomastic-terminology> (Дата обращения: 15.12.2022).
- <https://kakzovut.ru/names/marta.html> (Дата обращения: 09.09.2024).
- Великая княжна Анастасия Романова по прозвищу «швыбзик»: <https://dzen.ru/a/YV36UIWg4wNL4Ygr> (Дата обращения: 07.09.2023).
- <https://www.ksiegaimion.com/marcin> (Дата обращения: 01.09.2023).
- <https://starshinazapasa.livejournal.com/1126305.html> (Дата обращения: 10.01.2023).
- https://www.youtube.com/watch?v=JTTC_fD598A (Дата обращения: 10.10.2022)
- <https://www.youtube.com/watch?v=qwlrUUyxg9c> (Дата обращения: 10.10.2022)

- <https://www.youtube.com/watch?v=X-zSbf2L8oU> (Дата обращения: 10.10.2022)
- J. Milton: Paradise Lost BOOK 2: <http://www.saylor.org/wwwresources/archived/site/wp-content/uploads/2012/08/ENGL402-Milton-Paradise-Lost-Book-2.pdf> (Дата обращения: 03.01.2025).
- <https://dzen.ru/b/ZoUdoG-ZOxFMGRoD> (Дата обращения: 12.09.2024).

ИСТОЧНИКИ ЯЗЫКОВОГО МАТЕРИАЛА

- Dukaj J.: *Perfekcyjna niedoskonałość*. Kraków 2016.
- Kosik R.: *Felix, Net i Nika oraz teoretycznie możliwa katastrofa*. Warszawa 2020.
- Kozak M.: *Nocarz*. Lublin 2011.
- Majka P.: *Dzielnica obiecana*. Kraków 2014.
- Miszczuk K.: *Ja, diablica*. Warszawa 2020.
- Piskorski K.: *Cienioryt*. Kraków 2013.
- Przechrzt A.: *Adept*. Lublin 2016.
- Дукай Я.: *Идеальное несовершенство*. Пер. С. Легеза. Москва 2019.
- Козак М.: *Ночар*. Пер. З.С. Макаревская. Москва 2013.
- Косик Р.: *Феликс, Нэт и Ника и теоретически возможная катастрофа*. Пер. Е. и И. Шевченко. Москва 2019.
- Майка П.: *Район обетованный*. Пер. М. В. Тогобецкая. Москва 2019.
- Мищук К.: *Я, дьяволица*. Пер. Д. С. Антипова. Москва 2015.
- Пискорский К.: *Тенеграф*. Пер. С. Лигеза. Москва 2013.
- Пшехшта А.: *Адепт*. Пер. И. Шевченко. Москва 2020.

STRESZCZENIE

Polska literatura fantastyczna charakteryzuje się dużą różnorodnością gatunkową, obejmując m.in. fantastykę naukową, fantasy, fantastykę społeczną, ironiczną oraz postapokaliptyczną. Różnorodność ta znajduje odzwierciedlenie w utworach wybranych do analizy w niniejszej dysertacji.

Rozprawa składa się z sześciu rozdziałów, z których każdy poświęcony jest odrębnemu zagadnieniu badawczemu.

We wprowadzeniu przedstawiono główne cele oraz metodologię pracy opartą na analizie porównawczej wybranych tekstów literackich i ich przekładów na język rosyjski. Wykorzystano w tym celu instrumentarium literaturoznawstwa, językoznawstwa konfrontatywnego, lingwistyki przekładu, analizy dyskursu i komunikacji międzykulturowej. Takie podejście pozwoliło na identyfikację najistotniejszych wyzwań translatorskich oraz ich wpływu na ostateczny kształt tłumaczonych tekstów.

Rozdział pierwszy ma charakter teoretyczny i poświęcony jest ogólnym zagadnieniom związanym z literaturą fantastyczną, jej podgatunkami oraz ich specyfiką. Zwrócono uwagę na rozbieżności terminologiczne, które utrudniają jednoznaczną definicję tego nurtu.

Rozdział drugi przedstawia stan polskiej literatury fantastycznej. Omawiany jest w nim jej rozwój historyczny i czołowi autorzy. Zwrócono tu ponadto uwagę na cechy tematyczne i stylistyczne definiujące polską fantastykę naukową jako unikatowe zjawisko literackie.

Rozdział trzeci poświęcony jest specyfice językowej tekstów fantastycznych, ze szczególnym uwzględnieniem wykorzystania w nich neologizmów, terminów i pseudoterminów pełniących funkcje nominacyjne, ekspresywne i kognitywne. Szczególną uwagę zwrócono na struktury gramatyczne odbiegające od norm języka naturalnego, pełniące często istotną funkcję w kreowaniu realiów świata przedstawionego. Przedmiotem badania są tutaj strategie i techniki, za pomocą których tłumacze przekazują te unikatowe cechy językowe oraz to, w jaki sposób ich wybory wpływają na recepcję utworu.

Rozdział czwarty poświęcony jest sygnałom kategorii „obcości” i elementom tzw. „trzeciej kultury”. Analizowane są sposoby oddania elementów językowych i narracyjnych sygnalizujących „inność” w tekście oryginalnym oraz ich wpływ na strukturę tekstu docelowego. Szczególną uwagę poświęcono zapożyczeniom z języków obcych, które kształtują specyfikę świata przedstawionego. Przeanalizowano strategie tłumaczeniowe stosowane w celu zachowania efektu obcości, przypadki adaptacji kulturowej lub neutralizacji tych elementów w przekładzie, a także ich konsekwencje dla percepcji egzotyki kulturowej i spójności narracyjnej.

Rozdział piąty koncentruje się na problematyce przekładu nazw własnych w polskiej fantastyce naukowej. Analizowane są różne strategie translacyjne stosowane przy tłumaczeniu imion bohaterów, nazw miejsc oraz terminów specyficznych dla świata przedstawionego. Szczególną uwagę poświęcono nazwom znaczącym, których semantyka ma istotny wpływ na odbiór tekstu. Omówiono dylematy związane z zachowaniem oryginalnych znaczeń lub ich adaptacją, a także wpływ tych decyzji na spójność i wierność przekładu wobec oryginału.

Rozdział szósty koncentruje się na tłumaczeniu elementów rejestrów podstandardowych, które często pojawiają się we współczesnej fantastyce naukowej. Ich obecność wynika m.in. z dążenia do naśladowania języka rzeczywistego, co nadaje dialogom i narracji większą autentyczność. Wulgaryzmy, dialekty czy slang mogą podkreślać status społeczny postaci, ich przynależność do określonej grupy lub temperament. Jednocześnie literatura fantastyczna często operuje stylem podniosłym, archaizmami czy stylizacją na język dawnych epok, co sprawia, że wprowadzenie elementów podstandardowych może tworzyć celowy kontrast stylistyczny, wzmacniający efekt humorystyczny, dramatyczny lub ironiczny. W związku z tym przekład tych elementów stanowi istotne wyzwanie translatorskie. W rozdziale omówiono strategie ich tłumaczenia, w tym sposoby adaptacji, neutralizacji oraz zachowania oryginalnego charakteru wypowiedzi.

Przeprowadzona analiza pozwoliła na wyprowadzenie wniosków dotyczących wpływu specyfiki polskiej literatury fantastycznej na proces tłumaczenia oraz strategii stosowanych przez tłumaczy w celu zachowania unikatowych cech tekstów źródłowych.

РЕЗЮМЕ

Польская фантастическая литература характеризуется большим жанровым разнообразием, охватывающим, в частности, научную фантастику, фэнтези, социальную фантастику, ироническую и постапокалиптическую литературу. Это разнообразие отражается в произведениях, отобранных для анализа в данной диссертации.

Диссертация состоит из шести глав, каждая из которых посвящена отдельному исследовательскому вопросу.

Во введении представлены основные цели и методология работы, основанная на сравнительном анализе избранных литературных текстов и их переводов на русский язык. Для этого использовался инструментарий литературоведения, сопоставительной лингвистики, переводоведения, дискурс-анализа и межкультурной коммуникации. Такой подход позволил выявить основные переводческие вызовы и их влияние на окончательную форму переведённых текстов.

Первая глава носит теоретический характер и посвящена общим вопросам, связанным с фантастической литературой, её поджанрами и их спецификой. Особое внимание уделяется терминологическим расхождениям, затрудняющим однозначное определение данного направления.

Вторая глава представляет состояние польской фантастической литературы. Рассматривается её историческое развитие и ведущие авторы. Кроме того, анализируются тематические и стилистические особенности, определяющие польскую научную фантастику как уникальное литературное явление.

Третья глава посвящена языковой специфике фантастических текстов, в частности использованию в них неологизмов, терминов и псевдотерминов, выполняющих номинативные, экспрессивные и когнитивные функции. Особое внимание уделяется грамматическим структурам, отклоняющимся от норм естественного языка и часто играющим важную роль в создании художественной реальности. Исследуются стратегии и техники, с помощью

которых переводчики передают эти уникальные языковые особенности, а также то, как их выбор влияет на восприятие произведения.

Четвёртая глава посвящена сигналам категории «чужого» и элементам так называемой «третьей культуры». Анализируются способы передачи языковых и повествовательных элементов, сигнализирующих «чуждость» в оригинальном тексте, и их влияние на структуру целевого текста. Особое внимание уделяется заимствованиям из иностранных языков, формирующим специфику изображаемого мира. Рассматриваются переводческие стратегии, направленные на сохранение эффекта чуждости, случаи культурной адаптации или нейтрализации этих элементов в переводе, а также их последствия для восприятия культурной экзотики и повествовательной целостности.

Пятая глава сосредоточена на проблематике перевода собственных имён в польской научной фантастике. Анализируются различные переводческие стратегии, применяемые при передаче имён персонажей, названий мест и терминов, специфичных для изображаемого мира. Особое внимание уделяется «говорящим» именам, семантика которых существенно влияет на восприятие текста. Обсуждаются дилеммы, связанные с сохранением оригинальных значений или их адаптацией, а также влияние этих решений на целостность и верность перевода оригиналу.

Шестая глава посвящена переводу элементов подстандартных регистров, часто встречающихся в современной научной фантастике. Их присутствие обусловлено, в частности, стремлением имитировать реальный язык, что придаёт диалогам и повествованию большую аутентичность. Бранная лексика, диалекты или сленг могут подчёркивать социальный статус персонажей, их принадлежность к определённой группе или темперамент. В то же время фантастическая литература часто использует высокий стиль, архаизмы или стилизацию под язык прошлых эпох, что делает введение субстандартных элементов осознанным стилистическим контрастом, усиливающим комический, драматический или иронический эффект. В связи с этим перевод таких элементов представляет собой значительную переводческую проблему. В главе

рассматриваются стратегии их перевода, включая способы адаптации, нейтрализации и сохранения оригинального характера высказываний.

Проведённый анализ позволил сделать выводы о влиянии специфики польской фантастической литературы на процесс перевода, а также о стратегиях, используемых переводчиками для сохранения уникальных черт исходных текстов.

SUMMARY

Polish speculative fiction is characterized by a wide variety of genres, including science fiction, fantasy, social fiction, ironic fantasy, and post-apocalyptic literature. This diversity is reflected in the works selected for analysis in this dissertation.

The dissertation consists of six chapters, each dedicated to a distinct research issue.

The introduction presents the main objectives and methodology of the study, which is based on a comparative analysis of selected literary texts and their translations into Russian. The research employs tools from literary studies, contrastive linguistics, translation studies, discourse analysis, and intercultural communication. This approach has allowed for the identification of the most significant translation challenges and their impact on the final shape of the translated texts.

The first chapter is theoretical in nature and focuses on general issues related to speculative fiction, its subgenres, and their specific characteristics. Particular attention is paid to terminological discrepancies that make it difficult to define this literary movement unambiguously.

The second chapter examines the state of Polish speculative fiction, discussing its historical development and key authors. It also highlights thematic and stylistic features that define Polish science fiction as a unique literary phenomenon.

The third chapter explores the linguistic specificity of speculative fiction texts, with a particular emphasis on the use of neologisms, terms, and pseudo-terms that serve nominative, expressive, and cognitive functions. Special attention is given to grammatical structures that deviate from the norms of natural language, often playing a crucial role in creating the fictional world. The study examines the strategies and techniques used by translators to convey these unique linguistic features and how their choices affect the reception of the work.

The fourth chapter focuses on the markers of “otherness” and elements of the so-called “third culture.” It analyzes how linguistic and narrative elements signaling “foreignness” in the original text are rendered in the target text and their impact on its structure. Particular attention is paid to borrowings from foreign languages that shape the specificity of the fictional world. The chapter examines translation strategies used

to preserve the effect of otherness, cases of cultural adaptation or neutralization of these elements in translation, and their consequences for the perception of cultural exoticism and narrative coherence.

The fifth chapter addresses the translation of proper names in Polish science fiction. Various translation strategies for rendering character names, place names, and terms specific to the fictional world are analyzed. Particular attention is given to meaningful names whose semantics significantly impact the text's interpretation. The chapter discusses dilemmas related to preserving original meanings versus adapting them and the impact of these decisions on the coherence and fidelity of the translation.

The sixth chapter focuses on the translation of substandard language elements frequently found in contemporary science fiction. Their presence often stems from an effort to mimic real-world speech, enhancing the authenticity of dialogues and narration. Vulgarisms, dialects, and slang can emphasize a character's social status, group affiliation, or temperament. At the same time, speculative fiction often employs an elevated style, archaisms, or stylization based on older language forms, making the introduction of substandard elements a deliberate stylistic contrast that enhances humor, drama, or irony. As a result, translating these elements poses a significant challenge. The chapter discusses translation strategies, including adaptation, neutralization, and maintaining the original character of the expressions.

The conducted analysis has led to conclusions regarding the impact of the specificity of Polish speculative fiction on the translation process and the strategies used by translators to preserve the unique features of the source texts.

Приложение № 1

(печатается с разрешения издательства «Fabryka Słów» sp. z o.o.)

Zwroty obcojęzyczne i ciekawostki (A. Przechrzt: *Adept*. Lublin 2016, c. 367-283)

Wy kto takoj? – Kim jesteście?

Leżat'! – Leżeć!

Zastrielit'? – Zastrzelić?

gospodin alchimik – pan alchemik.

Sluszajus', wasze wysokobłagorodie! – Tak jest! Wprowadzona jeszcze przez Piotra I „Tabela rang” regulowała sposób zwracania się do osób pozostających w służbie władcy: dworzan, żołnierzy i urzędników. W armii tytuł wasze wysokobłagorodie przysługiwał oficerom od stopnia kapitana do pułkownika włącznie (obejmowało to rangi od ósmej do szóstej).

Molczat'! – Milczeć!

Pli! – Pal! Ognia!

medycyna spagiryčna – sporządzanie leków metodą spagiryčną było szczególnie popularne pod koniec XIX i na początku XX wieku, jednak i dzisiaj wiele firm wytwarzających kosmetyki i preparaty ziołowe chwali się, że w procesie produkcji używa metod spagiryčných. Istnieją także takie, które zajmują się wytwarzaniem środków medycznych mających leczyć konkretne dolegliwości. Proces ten odbywa się z uwzględnieniem wpływu planet na minerały i rośliny oraz wymagające uzdrowienia części ciała.

blagodariu – dziękuję.

Sobstwiennyj Jego Impieratorskiego Wielichestwa Konwoj – gwardia chroniąca cara i jego rodzinę. Oficjalną datą założenia tej formacji jest 18 maja 1811 roku, choć pierwsze wzmianki o oddziałach stanowiących osobistą ochronę władcy spotyka się już w dokumentach z czasów Katarzyny II. Jednak dopiero wojna z Napoleonem spowodowała, że dla zapewnienia bezpieczeństwa carowi wydzielono osobne oddziały. Konwoj został rozformowany w 1917 roku.

Kak prikażetie, barin – Jak rozkażecie, panie.

voilà! – tu: proszę bardzo!

blitzkrieg – wojna błyskawiczna. Koncepcja opracowana przed pierwszą wojną światową przez Alfreda von Schlieffena, zakładająca atak na dużą skalę i rozbić w krótkim czasie obronę przeciwnika.

Jan Bloch – Jan Gottlieb Bloch, polski filantrop, przemysłowiec i bankier nazywany „królem kolei żelaznych”. Zbudował między innymi Drogę Żelazną Fabryczno-Łódzką i linię kolejową na odcinku Iwanogród (obecnie Dęblin) – Dąbrowa Górnicza. Urodził się w 1836 roku w Radomiu, w rodzinie żydowskiej. Później przeszedł na protestantyzm, a wreszcie na katolicyzm, aby ożenić się z jedną z najpiękniejszych kobiet epoki, Emilią Kronenberg (jej ojciec był bratem bankiera Leopolda Kronenberga). Pod koniec XIX wieku opublikował książkę „Przyszła wojna”, w której zebrał wyniki badań i prognozy dotyczące rozwoju sytuacji w przypadku przyszłego konfliktu. Opracowanie Blocha było jedną z pierwszych pozycji (w skali światowej), które przedstawiały nadchodzące starcie jako długotrwałą, bezlitosną masakrę niemającą odpowiednika w przeszłości, o niedających się przewidzieć następstwach politycznych. Pozycja ta spotkała się z uznaniem współczesnych i została zgłoszona do pokojowej Nagrody Nobla. W rejestrach noblowskich Bloch figuruje jako Jean de Bloch (w 1901 roku). Jego praca wywarła ogromne wrażenie na carze Mikołaju II i stanowiła inspirację do zwołania w 1899 roku pierwszej konferencji haskiej. Bloch wziął w niej udział na zaproszenie cara. Rosyjskie władze doceniły osiągnięcia Blocha i przyznały mu tytuł rzeczywistego radcy stanu (diejstwitielnij statskij sowietnik), co odpowiadało randze generała-majora. Bloch zmarł w 1902 roku w Warszawie.

En garde! – komenda oznaczająca tyle co: „Przybrać postawę szermierczą!”, stanowiąca sygnał do rozpoczęcia walki.

Izwoltie, barin – Pozwólcie, panie.

Touché! – okrzyk sygnalizujący trafienie w szermierce, tu: jako podsumowanie celnej riposty.

à volonté – dosłownie „według woli”, odmiana pojedynku na pistolety, kiedy przeciwnicy mogli strzelać w dowolnym momencie po usłyszeniu sygnału, a przed upływem określonego wcześniej czasu (jeden ze świadków pojedynku przeważnie odliczał na głos upływające sekundy). Zgodnie z obowiązującymi zasadami czas ten nie mógł być krótszy niż trzy sekundy i dłuższy niż minuta.

nie znaju – nie wiem.

wielikij magistr – wielki mistrz.

Niestrielat'! Eto ženszczina! – Nie strzelać! To kobieta!

Stanowis'! – Zbiórka!

institutka – uczennica szkoły w rodzaju Instytutu Błagorodnych Diewic (Szkoły dla Szlachetnie Urodzonych Dziewcząt). W Królestwie Polskim taką funkcję pełnił na przykład warszawski Aleksandryjsko-Maryjski Instytut Wychowania Panien, mieszczący się na ulicy Wiejskiej.

sudarnia – pani.

bufet w Otwocku – opisując menu bufetu w Otwocku, opierałem się na autentycznym menu bufetu kolejowego z czasów carskich.

Ma chère Anastasie – Moja droga Anastazjo.

Tows! – rosyjska komenda pochodząca od słowa: gotowsia! (przygotować się!).

Pierwaja szerienga, pli! – Pierwszy szereg, ognia!

Wtoraja szerienga, pli! – Drugi szereg, ognia!

Primknut'sztyki! – Bagnet na broń!

Wasze sijatielstwo – tytuł przysługujący członkom rodów hrabiowskich i książęcych.

Z łatwością pojmie zwierzę siemię męża... – fragment traktatu „Nowe światło chemiczne” Michała Sędziwoja (w tłumaczeniu Józefa Jankowskiego).

tajna żandarmeria – część formacji powołanej przez Komitet Centralny Narodowy (obok tak zwanej żandarmerii stałej) zwanej sztyletnikami. Sztyletnicy w czasie powstania styczniowego ochraniali władzę powstańcze (żandarmeria stała) i pełnili funkcje kontrwywiadowczo-dywersyjne (żandarmeria tajna). Sztyletnicy wykonywali wyroki śmierci na zdrajcach, a także dokonywali ataków terrorystycznych i zamachów na przedstawicieli carskiego aparatu władzy. Ocena ich działalności do dziś budzi kontrowersje, także dlatego, że zdarzało im się atakować niewinne osoby.

barysznia – panienka.

samochód pancerny Nakaszidze-Charron – pierwszy seryjnie produkowany samochód pancerny w armii rosyjskiej. Jego konstrukcję opracował pochodzący z książęcego gruzińskiego rodu Michał Aleksandrowicz Nakaszidze, sztabsrotmistrz Grodzieńskiego Husarskiego Pułku Lejb-Gwardii. Pojazd zbudowano w zakładach Charron, Girardot et Voigt we Francji, stąd nazwano go Nakaszidze-Charron. Pojazd przetestowano zarówno na rosyjskich drogach, jak i manewrach wojskowych, w wyniku czego uzyskał on bardzo wysoką ocenę fachowców. Samochód pancerny Nakaszidze-Charron uzbrojony był w ciężki karabin maszynowy Hotchkiss i obsługiwany przez trzech członków załogi (dowódca, kierowca i strzelec), mógł jednocześnie przewozić od dwóch do pięciu żołnierzy. Stalowy pancerz grubości 4,5 milimetra zabezpieczał przed ostrzałem z broni indywidualnej i maszynowej. Rosjanie zamówili więcej samochodów pancernych tego typu i przydzielili je do Petersburskiego, Kijowskiego, Wileńskiego i Warszawskiego Okręgu Wojskowego. Jednak program wprowadzenia pojazdów pancernych w rosyjskiej armii załamał się po przedwczesnej śmierci pomysłodawcy (Nakaszidze zginął 12 sierpnia 1906 roku w trakcie nieudanego zamachu na premiera Stołypina, któremu miał przedstawić swój projekt). Tak jak podałem w powieści, Nakaszidze przez pewien czas przebywał w Warszawie.

Nikak niet! – wojskowa formuła oznaczająca przeczenie.

Diamentowa moc większa jest we złocie i we srebrze i w stali... – fragment „Herbarza” Marcina Siennika.

chawira – kryjówka albo mieszkanie, dom.

sztamak – poważany (w swoim środowisku, rzecz jasna) złodziej.

ligary – nogi.

iść na grandę – napad rabunkowy.

objuchcić – okraść.

strugać jura – udawać głupiego.

wasze priewoschoditelstwo – tytuł przysługujący generałom (do trzeciej rangi włącznie, generałów dwóch pierwszych rang tytułowano wasze wysokopriewoschoditelstwo).

Wy prawy – Macie rację.

pizdziec – określenie wieloznaczne, tu: ja pierdołę, przejebane.

nom de guerre – pseudonim.

(*Adept*, c.367-372)

Глоссарий

a volonté – дословно «по желанию». Вид дуэли на пистолетах, когда противники могут стрелять в любой момент после сигнала, но в течение определенного времени (чаще всего один из секундантов вслух отсчитывает секунды). Согласно правилам, это время не могло быть меньше, чем три секунды, и больше, чем одна минута.

en garde! – команда, означающая начало поединка в фехтовании.

nom de guerre – псевдоним.

touché! – в фехтовании означает «касание».

Блиох Иван Станиславович – польский филантроп, предприниматель и банкир, прозванный «королем железных дорог». Среди прочего, он построил Фабрично-Лодзьскую железную дорогу и железнодорожную линию на участке Иваноград (ныне Демблин) – Домброва Гурнича. Родился в 1836 году в Радоме, в еврейской семье. Позднее принял протестантство, а потом католицизм, чтобы жениться на самой прекрасной женщине той эпохи, Эмилии Кроненберг (ее отец был братом банкира Леопольда Кроненберга). В конце XIX века он опубликовал книгу «Будущая война», в которой собрал результаты исследований и прогнозы, касающиеся развития ситуации в случае будущего конфликта. Работа Блиоха была одной из первых (в мировом масштабе), которая представила надвигающийся конфликт как длительную, безжалостную бойню, не

имевшую аналогов в прошлом, с непредсказуемыми политическими последствиями. Эта работа была признана современниками, и ее автор был номинирован на Нобелевскую премию мира. В Нобелевских реестрах он указал как Жан де Блох (1901 год). Его работа произвела огромное впечатление на Николая II и послужила причиной для созыва первой Гаагской конференции в 1899 году. Блюх принял в ней участие по приглашению царя. Российские власти высоко оценили Блюха и присвоили ему титул действительного статского советника, что соответствовало рангу генерал-майора. Умер Блюх в 1902 году в Варшаве.

Бронемашина «Накашидзе-Шаррон» – первый серийный бронированный транспорт в российской армии. Его конструкцию разработал Михаил Александрович Накашидзе, выходец из грузинского княжеского рода, штабс-ротмистр Гродненского гусарского лейб-гвардии полка. Транспорт построен на фабрике Charron, Girardot et Voigt во Франции, отсюда и название «Накашидзе-Шаррон». Машину тестировали как на российских дорогах, так и на военных маневрах, в результате чего она получила высокую оценку специалистов. Бронемашина была снаряжена тяжелым пулеметом «Гочкисс», и обслуживали ее три члена экипажа – командир, водитель и стрелок. Она могла перевозить от двух до пяти солдат. Броневая сталь толщиной 4,5 мм защищала от пуль и осколков снарядов. Россияне заказали бронемашины такого типа и определили их в Петербургский, Киевский, Вильнюсский и Варшавский военные округа. Однако программа по внедрению бронетехники в российскую армию потерпела крах после безвременной кончины конструктора (Накашидзе погиб 12 августа 1906 года во время неудачной попытки убийства премьера Столыпина, которому он должен был представить свой проект). Как было сказано в романе, Накашидзе какое-то время пребывал в Варшаве.

Собственный Его Императорского Величества Конвой – гвардия, охраняющая царя и его семью. Официальная дата создания 18 мая 1811 года, хотя первые упоминания о подразделении, составляющем личную охрану правителя, встречаются в документах времен Екатерины II. Однако только война с Наполеоном привела к тому, что для обеспечения безопасности царя было выделено отдельное подразделение. Конвой был расформирован в 1917 году.

Спагирическая медицина – приготовление лекарств спагирическим методом было особенно популярным в конце XIX – начале XX века, однако и сегодня многие фирмы, производящие косметику и препараты на травах, хвастаются тем, что в процессе производства используют спагирические методы. Существует и те, кто занимается изготовлением медицинских средств, лечащих определенные заболевания. Спагирическая медицина основана на влиянии планет на минералы и растения, а также требующие лечения части тела.

Тайная жандармерия – часть формирования, созданного Центральным народным комитетом (наряду с постоянной жандармерией), прозванная Кинжальщиками. Во время Январского восстания кинжальщики охраняли повстанческие власти и выполняли разведывательно-диверсионную функцию. Также Кинжальщики приводили в исполнение смертные приговоры над предателями и выполняли террористические нападения на представителей царского

аппарата власти. Оценка их деятельности до сих пор противоречива, поскольку часто их жертвами становилось невинное население. (*Аденн*, с.197–198)