

Д.К. Поляков (Москва)

СРЕДСТВА СОЗДАНИЯ ЭФФЕКТА КИНЕМАТОГРАФИЧНОСТИ В ПЕРЕВОДАХ РОМАНА Э. БЕРДЖЕССА «ЗАВОДНОЙ АПЕЛЬСИН» НА ЧЕШСКИЙ, СЕРБСКИЙ И ХОРВАТСКИЙ ЯЗЫКИ¹

Аннотация

Статья представляет собой исследование фрагмента романа Э. Берджесса «Заводной апельсин» (гл. 4 второй части) и его переводов на чешский, сербский и хорватский языки. В центре внимания автора статьи – языковые средства, служащие для создания эффекта т.н. «литературной кинематографичности» – т.е. формирования в тексте динамической ситуации наблюдения. Этот эффект реализуется на уровне лексики, грамматики, композиции текста. Рассмотрены ключевые приемы, благодаря которым в романе достигается этот эффект: использование перцептивной лексики (глаголов зрения и слуха, звукоподражаний) и стратегии смены фокализации через формы лица и времени. Эти приемы в той или иной степени сохраняются во всех переводах романа. В темпоральной организации переводы в основном следуют оригиналу с его противопоставлением плана настоящего плану прошлого, в сербском тексте, однако, активно используется аорист для дискурсивного выделения ключевых и неожиданных событий, тогда как в хорватском переводе оппозиция аориста и перфекта отсутствует. Чешский и хорватский переводы максимально сохраняют конструкции с местоимением 2 л., соответствующим английскому *you*, актуализируя диалог нарратора с читателем, в то время как в сербском переводе они нередко заменяются неопределенно-личными конструкциями, что снижает непосредственность взаимодействия с читателем. Таким образом, в переводах текста на славянские языки мы наблюдаем либо следование авторской стратегии (например, в противопоставлении темпоральных планов прошлого и настоящего или в смене точки наблюдения), либо введение альтернативных оппозиций, актуальных лишь для переводного нарратива (в сербском переводе это противопоставление аориста и перфекта в плане прошлого).

Ключевые слова

Э. Берджесс; «Заводной апельсин»; переводной нарратив; переводческие стратегии; кинематографичность; категория лица; фокализация; субъективация; время.

¹Исследование выполнено за счет гранта Российского научного фонда № 23-18-00260, <https://rscf.ru/project/23-18-00260/>.

D.K. Polyakov (Moscow)

MEANS OF CREATING A “CINEMATIC” EFFECT IN THE CZECH, SERBIAN AND CROATIAN TRANSLATIONS OF A. BURGESS’S NOVEL “A CLOCKWORK ORANGE”¹

Abstract

The article examines a fragment of the novel “A Clockwork Orange” by A. Burgess (Part II, Chapter 4) and its translations into Czech, Serbian, and Croatian. The article focuses on the linguistic devices used to create the effect of so-called “cinematic effect” – i.e. formation of a dynamic observation situation within the text. This effect is realized at the level of vocabulary, grammar, and textual composition. Key techniques used to achieve this effect in the novel are examined. These include the use of perceptual vocabulary (verbs of sight and hearing, onomatopoeia) and strategies for shifting focalization through person and tense. These techniques are retained to varying degrees in all translations of the novel. The temporal organization of the translations largely corresponds to the original, with its contrast between the present and the past. The Serbian text, however, makes extensive use of the aorist to discursively highlight key and unexpected events, while the Croatian translation omits the opposition between aorist and perfect. The Czech and Croatian translations retain, as much as possible, constructions with the second-person pronoun, corresponding to the English *you*, activating the narrator’s dialogue with the reader, while in the Serbian translation these constructions are often replaced by indefinite-personal constructions, which diminishes the immediacy of interaction with the reader. Thus, in the translations of the text into Slavic languages, we observe either adherence to the author’s strategy (e.g., in contrasting the temporal planes of the past and present or in shifting the vantage point) or the introduction of alternative oppositions relevant only to the translated narrative (in the Serbian translation, this is the opposition between the aorist and perfect in the past).

Key words

A. Burgess; *A Clockwork Orange*; translated narrative; translator’s strategies; cinematic effect; category of person; focus of narration; subject of narration; tense.

В центре внимания статьи – средства создания специфического эффекта «литературной кинематографичности» ([Мартыанова 2001; Волошина 2010; Михайловская, Тортунова 2015] и мн. др.) в романе Э. Берджесса «Заводной апельсин» и его переводах на чешский, сербский и хорватский языки. Понятие кинематографичности, сформулированное и обоснованное в работах И.А. Мартыановой и ряда других исследователей, в последние десятилетия активно распространилось в филологии. Этот феномен понимается как «характеристика текста с монтажной техникой композиции, в котором различными, но прежде всего композиционно-синтаксическими средствами изображается динамическая ситуация наблюдения» [Мартыанова 2001, 9]. Принято выделять различные уровни текстовой кинематографичности – например, лексический (широкое использование конкретно-предметной лексики, лексики сенсорного восприятия) и композиционный («свободное обращение автора со временем, монтажная организация времени и пространства, фрагментарный и обрывочный характер повествования» [Волошина 2010, 33]). Именно «монтажность»

¹The research is financially supported by grant of Russian Science Foundation (RSF) <https://rscf.ru/en/project/23-18-00260/>.

становится ключевой характеристикой кинематографически организованного текста. Такой принцип организации, очевидно, связан с функционированием в нем глагольных форм (или, наоборот, их значимым отсутствием и использованием назывных предложений), сообщающих повествованию динамику. «Смена наблюдательного пункта в прозе выполняет функцию, аналогичную движению камеры в кино, и придает повествованию своеобразный кинематографический динамизм. <...> ... смена планов и регистров повествования создаются не в последнюю очередь при помощи соответствующего строения предикативных структур, участвующих в фокализации и временной локализации нарратива. В этой связи особую важность приобретают языковые средства перемещения во временной плоскости пункта наблюдения» [Остапчук, Хазанова 2023, 296]. Соответственно, и мы будем обращать особое внимание на то, какими средствами в оригинале и переводах происходит смена фокализации, а также на то, каково темпоральное устройство этих текстов. Рассмотрение текстовой организации переводов, основанной на выборе глагольных форм вида, времени, лица, залога, личности / безличности может обогатить и сопоставительное языкознание, в т.ч. межславянское. (В ракурсе коммуникативной грамматики «Заводной апельсин» и его русские переводы уже рассматривала А.В. Уржа, ср. [Уржа 2013; 2014; 2021], а анализ феномена кинематографичности в тексте Берджесса и его переводов на русский, украинский и польский языки предприняли О.А. Остапчук и М.И. Хазанова [Остапчук, Хазанова 2023]. Именно эти работы во многом продолжает и наше исследование.)

Мы также обратимся к главе 4 второй части романа, где главный герой смотрит фильмы со сценами насилия. В ней автором романа используется, а переводчиками – воспроизводится ряд «приемов, оцениваемых как кинематографические (например, смена планов с крупного на средний, наплыв, ретроспекция, ускоренная и замедленная прокрутка) и опирающихся на традиционную нарративную технику смены пункта наблюдения» [Остапчук, Хазанова 2023, 297]. Далее будут рассмотрены три перевода романа – на чешский, сербский и хорватский языки. Чешский перевод выполнил Л. Шенкиржик в 1992 г., пока это единственная чешская версия романа [Burgess 1992]. Перевод на хорватский был сделан М. Фанчовичем в 1999 г. [Burgess 2011]; долгое время и в Хорватии текст Берджесса был известен в переводе З. Живковича 1973 г. на сербский (в то время – сербский вариант сербскохорватского языка) [Bardžis 1973]. В современных сербских изданиях перевод Живковича дополнен заключительной, 21-й, главой в переводе А. Недельковича [Бардис 2018]. Все три перевода неоднократно переиздавались и продолжают переиздаваться.

Близость грамматических систем славянских языков и в целом типологическая общность средств объективации / субъективации повествования, смены фокуса и других проявлений кинематографичности позволяют сопоставить эти тексты, увидев в них не только «диктуемое языками», но и стратегии самих переводчиков. Особенно интересно здесь сопоставление сербского и хорватского текстов, являющихся взаимопонятными (ранее, в период единства сербскохорватского языка, было принято говорить о «двух сербскохорватских переводах» тех или иных текстов, ср. [Davidsson 1991]. Отметим также, что сербский и хорватский переводы «Заводного апельсина» уже сравнивались между собой и с английским оригиналом – с точки зрения проявлений эпистемической модальности [Radin Sabadoš 2006]). При этом они демонстрируют разность переводческих стратегий и, следовательно, конкретных средств организации повествования. Для обоих переводов, однако, характерна присутствующая и в оригинале «особая кинематографическая логика, позволяющая почувствовать, как могла бы двигаться камера, будь это не текст, а видеоряд. Работа с языком на разных уровнях позволяет переводчикам, в частности, менять степень

вовлеченности читателя в происходящее, сближая его роль с ролью самого главного героя-рассказчика» [Остапчук, Хазанова 2023, 297]. Мы рассмотрим ключевые составляющие приема кинематографичности – использование автором и переводчиком частноперецептивной лексики, а также особенности персональной и темпоральной организации фрагментов оригинала и переводов, служащие смене фокализации («чередованию кинематографических планов»). Примеры из текстов далее даются по следующим изданиям: оригинал – [Burgess 1986], переводы: чешский – [Burgess 1992], хорватский – [Burgess 2011], сербский – [Бардис 2018], русский – [Бёрджесс 1991]. После примера в круглых скобках указывается номер страницы.

Использование перцептивной лексики. Одним из выразительных средств создания эффекта кинематографичности служит введение в повествование перцептивной лексики, представляющей текст как наглядную картинку, акцентирующую присутствие в нем наблюдателя [Уржа 2021, 289]. Среди способов перцептивизации текста особенно выделяются введение т.н. общеперцептивной (актуализация зрительного канала восприятия, отвечающего за восприятие события в целом) и частноперецептивной (тактильный, слуховой, звуковой и др. каналы восприятия) лексики в зависимости от авторской интенции. И общеперцептивная, и частноперецептивная лексика являются средствами изобразительного (репродуктивного) регистра [Уржа 2014; 2021, 290], при этом частноперецептивная лексика служит вовлечению читателя в происходящее: он «словно сам видит, слышит, ощущает происходящее в сюжетном времени» [Уржа 2021, 290]. Рассматриваемый нами отрывок из романа Берджесса богат перцептивной лексикой, основу которой составляют сконструированные писателем глаголы *vidy* ‘видеть’ и *sloshy* ‘слышать’ (чеш. *lukovat / zlukovat, hirovat / zhirovat*, серб. *videti, uociti, posmatrati, čuti*, хорв. *vidjati, slušjati, čuti*). Кроме того, в приведенном отрывке встречаются звукоподражания, имитирующие кашель (*kashl kashl kashl*), удары кулаками (*crack crack crack*), стук в голове (*throb throbb throbb*). Все они были сохранены в переводах: чеш. *kašl kašl, bum bum, škub škub škub*; серб. *хем хем хем, трас трас трас, дум дум дум*; хорв. *kašlj kašlj kašlj, tras tras tras, drht drht, drht*.

Приведем пример использования перцептивной лексики в тексте:

(1) *I could just vidy that he had a real horrorshow suit on, absolutely the heighth of fashion, and he had a like very delicate and subtle von of operating theatres coming from him* (102).

Можно сказать, что переводчики последовательно сохраняют перцептивную лексику, в основном не меняя в своих текстах канал восприятия. В сербском переводе мы, однако, сталкиваемся с изменением самого воспринимаемого атрибута: *very delicate and subtle* запах (точнее, *von*) превращается в *тежак мирис* ‘тяжелый аромат’:

(1a)	чеш. <i>Lukoval sem jenom, že má na sobě fakt chorošnej oblek, absolutně podle tý nejlepší módy, a šířil kolem sebe delikátní, jemnej smel operních sálů</i> (86).	хорв. <i>Mogao sam vidjati da ima na sebi zbilja horroršo odijelo, apsolutno vrhunac mode, i da od njega dopire kao jako delikatan i suptilan vonjaja operacijske sale</i> (105).	серб. <i>Уочио сам да је изврсно одевен, апсолутно по последњој моди; од њега се такође ишири тежак мирис операционе сале</i> (98).
------	--	---	---

Формы фокализации: лицо и персональность. В тексте Берджесса представлено множество средств, отвечающих за «движение камеры», вовлекающих читателя в число наблюдателей событий. «Мощное эмоциональное воздействие романа во многом обусловлено тем, что события сюжета в нем обрамлены (даже, скорее, пронизаны) обращениями к читателю, которого повествователь-антигерой считает своим единомышленником» [Уржа 2021, 280], что реализуется глагольными конструкциями с формами Present и еще рядом контактоустанавливающих средств, основное среди которых – обращение *O my brothers* ‘о, братья мои’, сохраняемое и переводчиками (чеш. *ach, bratři moji*, серб. *o braћo*, хорв. *o braćo moja*).

Также в тексте Берджесса регулярно появляются конструкции с формами 2 л. ед. ч. в обобщенном значении («обобщенное you»). Несмотря на значение обобщенного лица, в ней может актуализироваться и адресная функция (чего не может происходить в предложениях с обобщенным *one*). Тем самым в тексте реализуется смена планов – читатель попеременно то смотрит показываемые фильмы глазами нарратора, то включается в диалог с ним. Примеры в оригинале:

(2) Then there was the shoom of a door opening and *you could tell* some very important chelloveck was coming in by the way the white-coated under-vecks went all stiff (101–102).

(3) It was a very good like professional piece of sinny, and there were none of these flickers and blobs you get, say, when *you viddy* one of these dirty films in somebody’s house in a back street. <...> And then *you could viddy* an old man coming down the street very starry... <...> *You could slooshy* his screams and moans, very realistic, and *you could* even get the like heavy breathing and panting of the two tolchocking malchicks. <...> It’s funny how the colours of the like real world only seem really real when *you viddy* them on the screen (102–103).

(4) This was real, very real, though if *you thought* about it properly *you couldn’t imagine* lewdies actually agreeing to having all this done to them in a film, and if these films were made by the Good or the State *you couldn’t imagine* them being allowed to take these films without like interfering with what was going on (103).

Для передачи обобщенного (но в тексте Берджесса «амбивалентного») *you* переводчики выбирают различные стратегии – от максимального сохранения таких конструкций до практически полного их устранения:

(2a)	Pak se ozval nojz otviranejch dveří a podle toho, jak všichni ty bile oděny podhjunanici ztuhli, <i>ste mohli</i> okamžitě říct, že přišel někdo moc důležitěj (86).	Onda se čuo šumaja vrata kako se otvaraju I <i>mogao si znati</i> da neki jako važni čelovjek ulazi po tome kako su se svi podvjekovi u bijlim kutama uočili (105).	У том тренутку отворила су се врата и по свој прилици је ушао неки веома важан човек, пошто се ово помоћно особље око мене наједном укрутило (98).
------	--	---	--

<p>(3a)</p>	<p>Byl to moc dobře udělanej profesionální siňák, žádný změní a škrábance přes celuloid, jako když <i>chce člověk lukovat</i>, řekněme, některej z těch oplzlejš filmů v postranní uličce u někoho doma. <...> <i>A mohli ste lukovat</i>, jak po ulici jde nějakej starej člověk, moc oudanej... <...> <i>Mohli ste hřovát</i> jeho výkřiky a úpění, velice realistický, a dokonce <i>tam bylo</i> i těžký oddechování a supění těch dvou bajatů. <...> Je legrační, jak se barvy ze skutečného světa zdají být skutečný jenom, když je <i>lukujete</i> na plátně (86–87).</p>	<p>Bilo je to jako dobar kao profesionalni kinosnimak, i nije bilo onih treptaja i mrlja, koje <i>imate</i>, recimo, kad <i>vidjate</i> jedan od onih bezobraznih fimova u nečijoj kući u pokrajnoj ulici. <...> <i>A onda ste mogli vidjati</i> jednog starca kako dolazi niz ulicu, jako starejši... <...> <i>Mogao si slušati</i> njegove krike i jauke, jako realistično i <i>mogao si</i> čak <i>čuti</i> kao zadihanost i puhanje dvojice tolčokujućih maljčika. <...> Čudno je kako boje kao stvarnog svijeta izgledaju stvarno stvarne tek kad ih <i>vidjate</i> na zaslonu (106).</p>	<p>Било је очигледно да је филм снимео професионалац, пошто <i>се није примећивало</i> оно искричање и треперење које је готово неизбежно када <i>гледасте</i> порнографске филмове прављене у неком приватном аранжману. <...> Затим <i>се</i> на улици <i>појавио</i> некакав матори одрпанац... <...> Ђегови јауци и урлици <i>звучали су</i> веома стварно; чак <i>је могло да се чује</i> и тешко дисање и дахтање младића који су га тукли. <...> Чудно је како боје стварног света изгледају једино онда стварно стварне када <i>се гледају</i> на платну (99).</p>
<p>(4a)</p>	<p>Bylo to skutečný, velice skutečný, ale když <i>ste se</i> nad tím pořádně <i>zamysleli</i>, <i>nemohli ste si představit</i> píply, který by souhlasili s tím, že by tohle dělali pro film, a pokud tyhle filmy natáčelo Dobro nebo Stát, <i>těžko bylo myslitelný</i>, že by se daly takový filmy natočit bez toho, aby se to, co se děje na plátně, neudálo i ve skutečnosti (87).</p>	<p>To je bilo stvarno, jako stvarno, mada, ako <i>razmislite</i> kako treba o tome, <i>niste mogli zamisliti</i> ljudove kako se zbilja slažu da im se sve to napravi u filmu, i ako su te filmove pravili Dobro ili Država <i>niste mogli zamisliti</i> da im se dopusti da snimaju te filmove bez da se kao upletu u ono što se dogadja (107).</p>	<p>Изгледало је стварно, веома стварно, иако је <i>било тешко помислити</i> да су сви ти људи пристали да сниме ово; ако су те филмове направили Добро или Држава <i>чинило се</i> готово немогуће да ће тек тако дозволити да се јавно приказују (100).</p>

Если в английском языке конструкции с *you* являются центральным средством передачи значения обобщенного и неопределенного лица в разговорной речи, то в рассматриваемых славянских языках форма 2 л. мн. ч., к которой прибегают чешский и хорватский переводчики (и единично – сербский) практически не используется для выражения данной семантики, для этого предназначены рефлексивные конструкции субъектного имперсонала и пассива. Переводчики, последовательно сохраняющие личные формы, таким образом стремятся актуализировать и даже усилить связь нарратора с читателем, повышая уровень диалогичности текста. Предпосылки для такого решения имеются в самом романе: как уже говорилось, он пронизан обращениями к читателю; соответственно, перевод английской фор-

мы 2 л. славянскими личными конструкциями поддерживает перспективу непосредственного обращения к адресату, установления контакта.

Максимальной близостью к авторским построениям отличается хорватский текст, в котором, однако, возникает противопоставление «адресного» 2 л. мн. ч. и «обобщенного» 2 л. ед. ч. (*mogao si znati* ‘можно было знать’, зд. ‘понять’, букв. *ты мог знать*; *mogao si čuti* ‘можно было услышать’, букв. *ты мог услышать*). «Амбивалентность» хорватских личных форм позволяет переводчику избежать объективации повествования другими типами конструкций – имперсональных, пассивных или инфинитивных, не усиливающих связь «нарратор – читатель». Подобным образом устроен и чешский перевод, в котором формы 2 л. мн. ч. имеют исключительно адресное значение. При этом, поскольку чешские формы 2 л. ед. ч. также адресны (за исключением некоторых периферийных случаев), неизбежно и появление эквивалентов другого типа, например, специализированного *člověk* ‘человек’, маркирующего обобщенное лицо, или конструкции с имплицитным субъектом *těžko bylo myslitelný* ‘было едва вообразимо’, англ. *you couldn't imagine* ‘вы не могли / невозможно было вообразить’).

В свою очередь, З. Живкович, переводя текст на сербский язык, практически повсеместно – в данном фрагменте – передал конструкции с *you* другими средствами (за исключением одной – *kada gledate* ‘когда вы смотрите’, англ. *when you viddy*) – и либо вовсе исключил смену планов (2а), не прерывая непосредственно воспринимаемые читателем события репликой нарратора *you could tell* ‘можно сказать’ и оставляя только перцептивные глаголы, либо уводя реплики нарратора в неопределенно-личность, выраженную пассивом и имперсоналом (3а, 4а). Эта стратегия используется им последовательно, ср. в начале следующей главы, где появляются элементы диалога с читателями в виде *remember* ‘помните’ в сербском тексте также остается лишь повторяющееся обращение *o braћo* ‘о, братья’ (приведем также русский перевод В. Бошняка, который как раз последовательно избегает этого обращения):

(5)	I do not wish to describe, <i>brothers</i> , what other horrible veshches I was like forced to viddy that afternoon. The like minds of this Dr Brodsky and Dr Branom and the others in white coats, and <i>remember</i> there was this devotchka twiddling with the knobs and watching the meters... (106)	Я не хочу описывать, блин, остальные ужасные veshchi, которые меня заставили посмотреть в тот вечер. Все эти головастые докторы Бродские и Браномы и все прочие в белых халатах – <i>вы помните</i> , там ведь была еще и devotshka, которая крутила ручки на приборном пульте... (91)	Nepřeju si popisovat, <i>bratři</i> , jaký další příšerný buči mě přinutili to odpoledne zlukovat. Ty duše tohodle dr. Brodskyho a dr. Branoma a všech dalších v bílejších pláštích (<i>a vzpomeňte si na tu čajinu, která kroutila knoflíkama a sledovala měřicí přístroje</i>)... (90)	Ne želim opisati, <i>braćo</i> , koje druge užasne vešče sam bio kao poslijepodneva. Kao umovi tog dr. Brodskog I dr. Branoma I drugih u bijelim kutama, a <i>zapamtite</i> da je tu bila ona djevočka što je pritisкала dugmad I gledala mjerачe... (110)	Не бих желео да описујем, <i>o braћo</i> , све оне ужасне ствари које сам био приморан да гледам тог поподнева. Доктор Бродски, доктор Бреном и остали лјуди и ону мачку која је петљала око прекидача и дугмади и назирала уређаје... (103)
-----	--	--	--	--	--

С чередованием плана повествования и плана событий связано и введение в текст автохарактеристики нарратора *Your Humble Narrator and Friend* ‘ваш скромный рассказчик и друг’, служащей для установления контакта с предполагаемыми читателями-единомышленниками, а в рассматриваемом фрагменте и для изменения перспективы повествования с первого лица на третье. Автохарактеристика также актуализирует двойственность говорящего лица – одновременно нарратора и участника событий. Это раздвоение здесь «готовит читателя к тому, что его внимание должно переключиться с главного героя как фокуса повествования на какой-то иной центр организации событий. <...> Использованный в оригинале прием введения абстрагированной фигуры рассказчика при помощи смены перволичной перспективы на третьеличную способствует определенной объективации повествования, демонстрируя смещение точки наблюдения, совпадающее с движением “камеры” в направлении от говорящего» [Остапчук, Хазанова 2023, 301]:

(6) And then the lights went out and there was *Your Humble Narrator And Friend* sitting alone in the dark, all on *his* frightened oddy knocky, not able to move nor shut *his* glazzies nor anything (102).

Переводчики на чешский, сербский и хорватский языки сохраняют эту объективацию и «раздвоение» героя, который в следующей фразе вновь отойдет на задний план: произойдет смена регистра и в фокусе повествования возникнет новое событие: это следующий пример, представляющий собой предложение, непосредственно следующее за фразой о скромном рассказчике и друге. Читатель вновь становится зрителем того же фильма, который видел нарратор:

(7) And then, O my brothers, the film-show started off with some very gromky atmosphere music coming from the speakers, very fierce and full of discord (102).

(6a)	A potom se zhaslo a <i>Váš Pokorněj Vypravěč a Přítel</i> tam seděl ve tmě, úplně vylekaněj odinočky, nemohl se hýbat ani zavřít ajka ani nic jinýho (86).	A onda su se svjetla ugasila i tu je bio <i>Váš Skromni Pripovjedač i Prijatelj</i> sam u mraku, sjedeći sam samcit i preplašen, nesposoban da se pokrene ili zatvori glazje ili bilo što (106).	Светла су се погасила и <i>Ваши Верни Приповедач и Пријатељ</i> обрео се у тами пуној неке нејасне самоће и слутње без могућности да се покрене, да затвори очи или ма шта друго да уради (99).
(7a)	A potom, ach, braćí mojí, začalo filmový představení s jakousi strašně gromkovou náladovou muzikou z reproduktorů, velice divokou a plnou disonancí (86).	A tada, O braćo moja, filmska predstava je počela s nekom jako gromkajom glazbom ugodaja koja je dolazila iz zvučnika, jako žestokom i punom buke (106).	А затим, о браћо, представа је почела громком космичком музиком, веома дивљом и дисонантном, која је долазила из звучника (99).

Темпорална организација романа и преводов. Сам сюжет романа диктује противостављење временних планова: причања хероја о происходив-

ших годы назад событиях, и самих событий. Это противопоставление «поддерживается в оригинале романа оппозицией временных форм (общение с читателем в формах Present, сюжетные события – в формах Past)» [Уржа 2021, 280], при этом в кульминационные моменты писатель прибегает к т.н. «настоящему драматическому» [Уржа 2021, 280]. В целом, по наблюдениям исследователей, оппозиция Present и Past в тексте выражена последовательно; «для изложения сюжетной линии автор использует Past Simple и Past Continuous, при этом формы первого типа, сменяя друг друга, обозначают последовательность событий, происходивших с Алексом, а формы второго типа обозначают фоновые с его точки зрения состояния и процессы» [Уржа 2021, 281].

Можно сказать, что переводчики – в рамках избранного фрагмента – следуют за авторской темпоральной организацией (в отличие, например, от некоторых переводчиков на русский, широко использующих настоящее историческое и тем усиливающих эмоциональную составляющую текста, заставляя читателя смотреть жуткие фильмы глазами рассказчика «здесь и сейчас»). Ср. оригинальный текст, русский перевод В. Бошняка и рассматриваемые нами переводы на чешский, хорватский и сербский (курсивом выделены: в тексте оригинала – конституирующие фрагмент формы Past, в русском – настоящее историческое, в чешском – прошедшее время, в хорватском и сербском – перфект, основное немаркированное прошедшее. Жирным шрифтом выделено периферийное настоящее – в чешском и хорватском переводах, жирным курсивом – возникающие в сербском переводе формы аориста):

(8)	<p>And then you <i>could viddy</i> an old man coming down the street very starry, and then <i>leaped out</i> on this starry veck two malchicks, <...> and they <i>started to filly</i> with him. You <i>could slooshy</i> his screams and moans, very realistic, and you <i>could even get</i> the like heavy breathing and panting of the two tolchocking malchicks. They <i>made</i> a real pudding out of this stary veck, going crack crack crack at him with their fisty rookers, tearing his platties off and then finishing up by booting his nagoy plott (this <i>lay</i> all krovvy-red in the grahzny mud of the gutter) and then running off very skorry. Then there <i>was</i> a close-up gulliver of this beaten-up stary veck, and the krovvy <i>flowed</i> beautiful red (102–103).</p>	<p>Затем на улице <i>появляется</i> кашка, очень стари, на него <i>наскакивают</i> двое модно одетых мальчиков <...>, и эти мальчики <i>начинают</i> с ним shustritt. <i>Слышатся</i> его всkritshi и стоны, очень натуральные, и <i>различается</i> даже пыхтенье и хаканье мальчиков, которые его <i>бьют</i>. Мальчики <i>делают</i> из этого века настоящую котлету – трах, трах, трах его кулаками, одежду на нем <i>гаzdryzg</i>, <i>razdryzg</i>, а потом, обнаженного, его еще <i>сарогои</i>, <i>сарогои</i> (он <i>лежит</i> уже весь в крови и грязи, сваленный в придорожную канаву), после чего, конечно же, <i>malltshiki</i> <i>скоренько</i> <i>rvut</i> <i>kogti</i>. Потом крупным планом <i>туква</i> этого избитого века; <i>красиво</i> <i>струится</i> красная кровь (89).</p>	<p>A <i>mohli ste lukovat</i>, jak po ulici jde nějakej starej člověk, moc oudlanej, a pak najednou na toho oudlanýho hhumaníka <i>vy-skočili</i> dva bajati oblečený podle poslední módy,<...> a <i>začali si</i> s ním pěkně <i>blbat</i>. <i>Mohli ste hírovat</i> jeho výkřiky a úpění, velice realistický, a dokonce tam <i>bylo</i> i těžký oddechování a supění těch dvou bajatů. <i>Udělal</i>i toho oudlanýho hhumaníka úplně na kaši, hendkama zařatejma v šest do něj <i>bušili</i> bum bum bum, <i>strhali</i> z něho dresy a <i>skončili</i> šlágováním jeho bėrový ploti botama (to už ležel celej v blažce v gražným blátě škarpy), a pak <i>strašně</i> kvikle <i>utekli</i>. Pak <i>následoval</i> záběr zblízka na gulliver toho zmláčenýho oudlana, z kterýho <i>tekla</i> nádherně rudá blažka (86–87).</p>	<p>A onda <i>ste mogli vidjati</i> jednog starca kako dolazi niz ulicu, jako starejši, i onda su starog vjeka <i>zaskočila</i> dva maljčicka od-jednena po vrh-nenskoj modi <...>, i onda <i>su se počeli poigravati</i> s njim. <i>Mogao si slušjati</i> njegove krike i jauke, jako realistično i <i>mogao si</i> čak <i>čuti</i> kao zađihanost i puhanost i puhanost dvo-jice tolčokujućih maljčicka. <i>Napravili</i> su pravu kašu od tog starog vjeka, <i>tras tras</i> po njemu stisnutim šakama, cijepajući mu platje i završavajući tako što su <i>iscipearili</i> njegovo nagoje pljoto (što <i>je ležalo sve crveno</i> od krvce u gražnjem blatu jarka) i onda <i>su otrčali</i> jako skora-rije. Onda je bio <i>kрупни план</i> golove tog pretučenog starješeg vjeka, i <i>krvca je tekla</i> predivno crveno (106).</p>	<p>Затим <i>се</i> на улици <i>појавио</i> некакав маторни одрпанац; изненада, на њега скочише два момка, обучена по последњој моди тог времена <...>, и почеше да га обрађују. Његови јауци и урлици <i>звучали су</i> веома стварно; <i>чак је могло да се чује</i> и тешко дисање и дахтање младића који су га <i>тукли</i>. <...> Трас трас трас, и силина песница претвори маторог у пудинг; затим су му <i>свукли</i> одело и <i>наставили да га шутирају</i> по голом телу. Старац <i>је остао да лежи</i> сав окрвављен у прљавом блату уличног сливника док се момци хитро удајуше. Затим <i>се</i> у крупном плану <i>појавила</i> глава премлаћеног старца из које <i>је текла</i> величанствено црвена крв (99).</p>
-----	--	--	--	--	---

В сербском переводе обращают на себя внимание аористные формы, вводимые в текст переводчиком. Это могут быть формы глаголов, характеризующих как действия героя (*рекох* ‘я сказал’, *упитах* ‘я спросил’, *осетих* ‘я почувствовал’, *видех* ‘я увидел’), так и события в фильмах, которые он должен смотреть (пример выше). Известно, что сербский аорист, употребление которого считается ограниченным (подробнее см. [Егорова 2021]), имеет дополнительные дискурсивные функции и широко распространен в художественной прозе – принято говорить о т.н. нарративном аористе. Введением форм аориста писатель динамизирует повествование и «приближает действие к читателю – представляя его как пережитое, а значит, более запоминающееся» [Станојчић 2010, 370]. Использование аориста в переводе «Заводного апельсина» маркирует важнейшие для нарратора события, формирующие сюжет, среди которых – новые и неожиданные обстоятельства действия, дискурсивное выделение которых считает новой чертой аориста М.А.Егорова, исследовавшая оригинальные сербские художественные тексты 2-й пол. XX в. [Егорова 2021, 69–89].

Итак, привлечение для анализа оригинала и переводов на славянские языки одного текста – «Заводного апельсина» Э. Берджесса – позволило выявить и межславянские сходства и различия в репертуаре средств, которыми осуществляется смена фокуса повествования и создание временной перспективы. Авторы чешского, сербского и хорватского переводов (в отличие от русских переводчиков) преимущественно сохраняют темпоральную организацию оригинала – за исключением форм английского «настоящего драматического», также переводимого формами прошедшего времени, в серб. и хорв. – перфекта. При этом важную роль в сербском тексте играет вводимое переводчиком противопоставление прошедших времен – нейтрального перфекта и маркированного аориста, который имеет собственные дискурсивные функции обозначения событий, важных для говорящего, и неожиданной смены обстоятельств. Такое введение можно считать переводческой стратегией: формы аориста в этих позициях факультативны и могут быть заменены перфектом. Примечательно, что хорватский переводчик, и в целом практически не прибегающий к доместикации текста, реализовал план прошлого лишь формами перфекта.

ИСТОЧНИКИ

1. Барцис Е. Паклена поморанца / прев. З. Живковић. Београд: Алгоритам, 2018. 189 с.
2. Бёрджесс Э. Заводной апельсин / пер. В. Бошняка. Л.: Художественная литература; Социально-коммерческая фирма «Человек», 1991. 156 с.
3. Bardžis E. Paklena pomorandža / prev. Z. Živković. Beograd: BIGZ, 1973. 158 s.
5. Burgess A. A Clockwork Orange. New York; London: W. W. Norton & Company, 2001. 240 p.
6. Burgess A. Paklena naranča / prev. M. Fančović. Zagreb: Zagrebačka naklada, 2011. 191 s.
7. Burgess A. Mechanický pomeranč / přel. L. Šenkyřík. Praha: VOLVOX GLOBATOR, 1992. 165 s.

ЛИТЕРАТУРА

1. Волошина Т.Г. Языковые средства реализации кинематографичности в художественных текстах // Филология и проблемы преподавания иностранных языков / Гл. ред. В.И. Шувалов. М.: МПГУ, 2010. Вып. 7. С. 29–34.

2. Егорова М.А. О семантике аориста в современном сербскохорватском языке // *Acta Linguistica Petropolitana*. 2021. № 1. С. 68–99.
3. Маргьянова И.А. Киновек русского текста: парадокс литературной кинематографичности. СПб.: Сага, 2001. 224 с.
4. Михайловская Е.В., Тортунова И.А. Литературная кинематографичность российской и британской прозы XX века: сопоставительный аспект (на примере прозы В.М. Шукшина и Г. Грина) // *Научный диалог*. 2015. № 11(47). С. 97–118.
5. Остапчук О.А., Хазанова М.И. Смена пункта наблюдения как способ создания эффекта кинематографичности в романе Э. Бёрджесса «Заводной апельсин» // *Новый филологический вестник*. 2023. № 4(67). С. 294–306.
6. Станојчић Ж. Граматика српског књижевног језика. Београд: Креативни центар, 2010. 418 с.
7. Уржа А.В. Реализация дейктических категорий в оригинале и в русских переводах романа Э. Берджесса «Заводной апельсин» // *Вестник ЦМО МГУ. Лингвистика*. 2013. № 3. С. 18–24.
8. Уржа А.В. Функции видо-временных форм в русских переводах романа Э. Берджесса «Заводной апельсин»: настоящее драматическое против прошедшего нарративного // *Structures & Functions: Studies in Russian Linguistics*. Структуры и функции: исследования по русистике. 2014. Т. 1. № 2. С. 102–113.
9. Уржа А.В. Русский переводной художественный текст с позиций коммуникативной грамматики. М.: МАКС Пресс, 2021. 356 с.
10. Davidsson C. A.P. Chekhov's short story Šutočka and two Serbo-Croat translations: the problem of translation versus interpretation // *Languages in Contact and Contrast. Essays in Contact Linguistics* / eds. V. Ivir, D. Kalogjera. Berlin; New York: Walter de Gruyter, 1991. P. 103–114.
11. Radin Sabadoš M. Realities and fictional world(s) – First person narrative and epistemic modality in English and Serbian // *Studies in contrastive linguistics: Proceedings of the 4th International Contrastive Linguistics Conference Santiago de Compostela, septiembre 2005* / Coord. C. M. Figueroa, T. M. Gárate. Santiago de Compostela: Universidad Santiago de Compostela, 2006. P. 863–873.

REFERENCES (Articles from Scientific Journals)

1. Egorova M.A. O semantike aorista v sovremennom serbskokhorvatskom yazyke [About Semantics of the Aorist in Modern Serbo-Croatian]. *Acta Linguistica Petropolitana*, 2021, no. 1., pp. 68–99. (In Russian).
2. Mikhaylovskaya E.V., Tortunova I.A. Literaturnaya kinematografichnost' rossiyskoy i britanskoy prozy XX veka: sopostavitel'nyy aspekt (na primere prozy V.M. Shukshina i G. Grina) [Literary Cinematography of Russian and British Prose of the 20th Century: A Comparative Aspect (Based on the Prose of V.M. Shukshin and G. Green)]. *Nauchnyy dialog*, 2015, no. 11(47), pp. 97–118. (In Russian).
3. Ostapchuk O.A., Khazanova M.I. Smena punkta nablyudeniya kak sposob sozdaniya efekta kinematografichnosti v romane E. Berdzhessa "Zavodnoy apel'sin" [Change of Observation Point as a Way of Creating a Cinematic Effect in A. Burgess's novel *A Clockwork Orange*]. *Novyy filologicheskyy vestnik*, 2023, no. 4(67), pp. 294–306. (In Russian).
4. Urzha A.V. Realizatsiya deyktycheskikh kategoriy v originale i v russkikh perevodakh romana E. Berdzhessa "Zavodnoy apel'sin" [Realization of Deictic Categories in the Original and in Russian Translations of the novel by A. Burgess *A Clockwork Orange*]. *Vestnik TsMO MGU. Lingvistika*, 2013, no. 3, pp. 18–24. (In Russian).
5. Urzha A.V. Funktsii vido-vremennykh form v russkikh perevodakh romana E. Berdzhessa "Zavodnoy apel'sin": nastoyashcheye dramaticheskoye protiv proshedshego narrativnogo [Functions of Aspect-Tense Forms in Russian Translations of the Novel by A. Burgess *A Clockwork Orange*: Dramatic Present versus Narrative Past]. *Structures & Functions: Studies in Russian Linguistics*. 2014, p. 1, no. 2, pp. 102–113. (In Russian).

(Articles from Proceedings and Collection of Research Papers)

6. Davidsson C. A.P. Chekhov's short story *Šutočka* and two Serbo-Croat translations: the problem of translation versus interpretation. Ivir V., Kalogjera D. (eds.). *Languages in Contact and Contrast. Essays in Contact Linguistics*. Berlin, New York, Walter de Gruyter, 1991, pp. 103–114. (In English).

7. Radin Sabadoš M. Realities and fictional world(s) – First person narrative and epistemic modality in English and Serbian. Figueroa C.M., Gárat T.M. (eds.). *Studies in contrastive linguistics: Proceedings of the 4th International Contrastive Linguistics Conference Santiago de Compostela, septiembre 2005*. Santiago de Compostela, Universidad Santiago de Compostela Publ., 2006, pp. 863–873. (In English).

8. Voloshina T.G. Yazykovyye sredstva realizatsii kinematografichnosti v khudozhestvennykh tekstakh [Linguistic Means of Implementing a Cinematic Effect in Fiction Texts]. Shuvalov V.I. (ed.). *Filologiya i problemy prepodavaniya inostrannykh yazykov* [Philology and Problems of Teaching Foreign Languages]. Moscow, MPGU Publ., 2010, no. 7, pp. 29–34. (In Russian).

(Monographs)

9. Mart'yanova I.A. *Kinovek russkogo teksta: paradoksy kinematografichnosti* [The Cinematic Age of Russian Text: The Paradox of Literary Cinematography]. St. Petersburg, Saga Publ., 2001. 224 p. (In Russian).

10. Stanojčić Ž. *Gramatika srpskog književnog jezika* [Grammar of the Serbian Standard Language]. Belgrade, Kreativni centar Publ., 2010. 418 p. (In Serbian).

11. Urzha A.V. *Russkiy perevodnoy khudozhestvennyy tekst s pozitsiy kommunikativnoy grammatiki* [Russian Translated Fiction Text in the View of Communicative Grammar]. Moscow, MAKS Press Publ., 2021. 356 p. (In Russian).

Поляков Дмитрий Кириллович,

Российский государственный гуманитарный университет.

Кандидат филологических наук, доцент кафедры славистики и центрально-европейских исследований.

Научные интересы: грамматика славянских языков, сопоставительное славянское языкознание, художественный перевод, языковые и культурные контакты.

E-mail: vbnz2005@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-5220-2841

Dmitry K. Polyakov,

Russian State University for the Humanities

PhD in Philology, assistant professor at the Department of Slavic and Central European Studies.

Research interests: grammar of Slavic languages, contrastive Slavic linguistics, literary translation, language and cultural contact.

E-mail: vbnz2005@yandex.ru

ORCID ID: 0000-0001-5220-2841